



République du Bénin

\*\_\*\_\*\_\*\_\*\_\*

Université d'Abomey-Calavi

\*\_\*\_\*\_\*\_\*\_\*

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

\*\_\*\_\*\_\*\_\*\_\*

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE

« Espaces, Cultures et Développement »

Formation doctorale Lettres modernes

THESE EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

Spécialité : Lettres modernes

Option : Littérature Africaine

Sujet

**LA POETIQUE DE LA DECHEANCE  
DANS LE THEATRE EN AFRIQUE  
NOIRE FRANCOPHONE DE 1990 A 2015**

Présentée et soutenue par :

**Kintossou Armand ADJAGBO**

Le 21 avril 2017 à l'UAC

Sous la direction de :

**Guy Ossito MIDIOHOUAN**

Professeur Titulaire des  
Universités du CAMES

**Composition du jury**

Président : **Professeur Bienvenu KOUDJO**, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Rapporteur : **Professeur Guy Ossito MIDIOHOUAN**, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Membres : **Professeur Valy SIDIBE**, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (Côte d'Ivoire)

**Professeur Mahougnon KAKPO**, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

**Docteur Kangni ALEMDJRODO** (MC), Université de Lomé (Togo)

**Année académique 2015-2016**



**République du Bénin**

**\*\_\*\_\*\_\*\_\***

**Université d'Abomey-Calavi**

**\*\_\*\_\*\_\*\_\***

**FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES**

**\*\_\*\_\*\_\*\_\***

**ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE**

**« Espaces, Cultures et Développement »**

**Formation doctorale Lettres modernes**

**THESE EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI**

**Spécialité : Lettres modernes**

**Option : Littérature Africaine**

**Sujet**

**LA POETIQUE DE LA DECHEANCE  
DANS LE THEATRE EN AFRIQUE  
NOIRE FRANCOPHONE DE 1990 A 2015**

Présentée et soutenue par :

**Kintossou Armand ADJAGBO**

**Le 21 avril 2017 à l'UAC**

Sous la direction de :

**Guy Ossito MIDIOHOUAN**

**Professeur Titulaire des  
Universités du CAMES**

**Composition du jury**

Président : **Professeur Bienvenu KOUDJO**, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Rapporteur : **Professeur Guy Ossito MIDIOHOUAN**, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Membres : **Professeur Valy SIDIBE**, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (Côte d'Ivoire)

**Professeur Mahougnon KAKPO**, Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

**Docteur Kangni ALEMDJRODO** (MC), Université de Lomé (Togo)

**Année académique 2015-2016**

# DEDICACE

A

Finagnon, Assiah et Ramsès.

## **REMERCIEMENTS**

Ce travail de recherche n'aurait pu aboutir sans l'appui d'un certain nombre de personnes auquel nous exprimons ici notre profonde et sincère gratitude.

Au Professeur Guy Ossito MIDIOHOUAN, notre Directeur de thèse, toute notre reconnaissance pour nous avoir encadré avec rigueur et fermeté. Merci pour votre entière disponibilité et votre altruisme.

Au Professeur Mahougnon KAKPO pour nous avoir encouragé à entreprendre les études doctorales. Merci MAITRE pour votre soutien indéfectible et votre pression constante.

Aux Professeurs Pierre MEDEHOUEGNON, Bienvenu KOUDJO et Pascal TOSSOU, recevez ici toute notre reconnaissance pour vos conseils avisés.

Aux Professeurs Valy SIDIBE et Kangni ALEMDJRODO, nous vous savons infiniment gré pour vos contributions remarquables à l'amélioration de cette thèse.

Aux enseignants du département de Lettres Modernes, toute notre gratitude pour toutes les connaissances que vous nous avez transmises.

A Roger KOUDOADINOU et Romain HOUNZANDJI, toute notre reconnaissance pour vos différents apports.

A tous nos amis et à toute notre famille, nos remerciements pour vos soutiens..

## INTRODUCTION GENERALE

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

Mais si, pour les genres littéraires en général, le domaine est immense, presque sans limite, pour le théâtre en particulier, il y a des restrictions ou du moins ce genre se cramponne volontiers à la société humaine. Dans ce domaine en effet, la peinture du corps social dans ses différents aspects, les scènes de divertissement, la critique des mœurs, prennent le dessus sur les réflexions purement métaphysiques, la longue description de la nature ou de l'univers des animaux. Michel Pruner affirme avec raison que « Le théâtre est en relation permanente avec la société à laquelle il s'adresse »<sup>1</sup>. Françoise Ligier reconnaissant les rapports étroits que l'art dramatique entretient avec la société déclare que:

« Le théâtre naît de la société qui le crée. Il y grandit, s'y enracine, y acquiert, même (et surtout) si les frontières sont largement ouvertes, sa spécificité. L'artiste et le public dialoguent librement, chacun créant l'imaginaire de l'autre. »<sup>2</sup>

Le théâtre est par essence un art qui consiste à représenter sur scène, donc devant un public spectateur ou parfois acteur, des faits, des préoccupations

---

<sup>1</sup>Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan / HER, 2000, p. 129.

<sup>2</sup> Françoise Ligier, « Lettre ouverte à Monique Blin à l'occasion d'un anniversaire », in *Notre Librairie, Créateurs africains à Limoges* », n°hors série, septembre 1993, pp. 10-13.

intéressantes impliquant des êtres humains de toute catégorie sociale qui agissent et qui s'expriment. Il est le reflet de la société. C'est un art vivant en raison de sa portée plus visuelle que théorique, c'est-à-dire que le théâtre est beaucoup plus spectacle qu'écriture. Le théâtre écrit de l'Afrique noire francophone ne fait pas exception à la règle.

Cependant, quelles sont les préoccupations majeures dont se nourrit le théâtre de cette région ? Quelle image donne-t-il de la société de laquelle il émane ? En réalité, il se dégage de l'examen des pièces de théâtre produites dans l'espace francophone de l'Afrique noire, depuis 1990, une tendance qui nécessite qu'on s'y intéresse. Certains auteurs, en effet, donnent à leurs œuvres théâtrales des orientations qui interpellent le bon sens. Ils font de l'art dramatique, le champ d'expression et de représentation d'un monde qui s'effondre, d'un univers en décadence où tout est en ruine. Sylvie Chalaye s'intéressant à cette nouvelle tendance dramaturgique affirme :

« Ce théâtre ne recule devant aucune violence, aucun abîme, car il a fait de la complexité humaine sa poétique même, une poétique qui se nourrit de différence et d'altérité et prend le risque de boxer nos consciences. Il ne s'agit plus de gratter ses plaies entre soi mais de réinventer ensemble une identité humaine. Immigration clandestine, violences urbaines, guerres civiles, enfants-soldats, bourreaux génocidaires, double peine, excision, drogue, dilution médiatique, consumérisme...ces dramaturgies déjouent toutes les simplifications et entraînent le spectateur sur le terrain de l'innommable et de l'inconfort. »<sup>1</sup>.

Le constat est donc clair. Tout, sous la plume de ces dramaturges, s'effrite et s'écroule, qu'il s'agisse, au plan de la création, des modèles théâtraux, des notions de personnages, de l'écriture, de la fable, de l'espace, du temps ; ou

---

<sup>1</sup> Sylvie Chalaye, « Dramaturgie de la culbute et du détour », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, p. 53.

encore au plan humain, des normes sociales, des vertus, des valeurs, de l'orthodoxie ou même de Dieu. Autrement dit, ce sont des pièces qui s'inscrivent dans la logique de remise en cause de la valeur et du sens de l'humanité, de l'ordre établi et même de l'existence de l'Entité Suprême, garante de l'univers et de ses composantes. La représentation sur scène des faits qui portent atteinte à la pudeur, des scènes d'horreur, des crimes passionnels, l'érotisme, la décadence morale, l'avilissement de l'autorité religieuse et politique, la grossièreté langagière en un mot, un univers de déchéance au sens large du terme.

La peinture de cette atmosphère chaotique est récurrente dans les œuvres théâtrales des auteurs tels que : Florent Couao-Zotti, Apollinaire Agbazahou, José Pliya, Mahougnon Kakpo du Bénin, Kangni Alem du Togo, Koffi Kwahulé de la Côte-d'Ivoire, Moussa Konaté du Mali, Sophie Héidi Kam du Burkina-Faso, Khadi Hane du Sénégal, Koulsy Lamko du Tchad, Caya Makhélé du Congo et de Williams Sassine de la Guinée pour ne citer que ceux-là car le même constat se fait chez plusieurs autres auteurs dramatiques qui ont publié des pièces pendant cette période. Romain Hounzandji, dans sa thèse de doctorat intitulée *Dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2010* fait une remarque analogue sur nombre de dramaturges de cette période s'inscrivant dans cette tendance. Il affirme à cet effet que :

« 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 *anormalies* surprend tout au moins, sinon choque ou 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 passant par la mutilation du dialogue théâtral. »<sup>1</sup>

Ces productions dramatiques ne se soucient guère des notions de bienséance et de pudeur.

La question qui se pose est de savoir pourquoi l'art théâtral qui autrefois s'astreignait au respect des règles de bienséance en ne montrant pas sur scène ce qui choque la morale, c'est-à-dire les faits obscènes, l'érection des cimetières, des morgues, des maisons closes en espaces scéniques, la démesure langagière, en arrive aujourd'hui à leur accorder une grande part. Est-ce pour renvoyer à la société actuelle sa propre image de plus en plus décadente et dégradante que ces auteurs procèdent de la sorte ? Est-ce pour mettre en application l'assertion chère à Molière « *Castigare ridendo mores* » corriger les mœurs en les ridiculisant ? Qu'est-ce qui justifie le recours au langage dramatique de la déchéance par ces auteurs ? Que symbolise ce type de langage dans leurs pièces ? Qu'est-ce qui sous-tend l'expression par le théâtre de cette image de déchéance tous azimuts pendant la période 1990-2015 ? Telles sont quelques-unes des questions qui nous ont amené à proposer comme sujet de recherche : ***La poétique de la déchéance dans le théâtre en Afrique noire francophone de 1990 à 2015.***

En effet, les dérives de la nature humaine, la transgression des interdits, prennent des proportions si inquiétantes que l'on se pose la question de savoir si nous sommes effectivement dotés du bon sens comme le disent les philosophes. Le bon sens est-il effectivement la chose du monde la mieux partagée au sens où l'entend René Descartes dans son *Discours de la méthode*<sup>2</sup> ? Il ne s'agit pas ici de l'expression d'un pessimisme béat encore moins d'une tentative de moralisation. Mais il est une évidence que, de plus en plus, l'intelligence

---

<sup>1</sup> Romain Hounzandji, *Dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2010*, thèse de doctorat de l'Université d'Abomey-Calavi soutenue en janvier 2016, pp. 8-9.

<sup>2</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, GF Flammarion, p. 29.

humaine est, de façon exponentielle, mise au service de la désacralisation de l'homme et de la destruction de son environnement. L'homme a fabriqué des armes et continue d'en fabriquer les plus sophistiquées pour massacrer avec aisance et à distance ses semblables (les drones). Dans son essai : *Valeurs animales de la civilisation* (sous-titré *Quand Oméga devient Gamma !*), Albert Jovite Nouhouayi, enseignant de philosophie à l'Université d'Abomey-Calavi, fait une observation intéressante qui illustre la déchéance humaine :

« (...) oui nain, l'homme moderne le devient de plus en plus face à la haute évolution matérielle ; par la brutalité, la violence, la vanité de ses pensées, de ses émotions, de ses comportements, de ses sentiments, de ses propos etc, l'homme moderne est devenu un contre sens tellement honteux, tellement incompréhensible, tellement révoltant, tellement inadmissible que l'on a de la peine à penser qu'il est tout de même supérieur aux autres animaux de la nature à notre connaissance. »<sup>1</sup>

A partir de ce postulat qu'établit Albert Jovite Nouhouayi, on remarque que le comportement de l'homme moderne, maillon pourtant important de la société, est tel qu'il est devenu une problématique, en ce sens qu'il amorce une descente aux enfers.

Ainsi, le choix du sujet de recherche : « La poétique de la déchéance dans le théâtre en Afrique noire francophone de 1990 à 2015 », est la résultante d'une kyrielle de questionnements sur le rapport qu'entretient l'art dramatique en Afrique noire francophone avec la morale, l'éthique, la religion, la politique, le social, les règles de bienséance, les normes, gages d'une atmosphère de paix et de concorde entre les hommes. C'est une réflexion sur les conséquences que les dérives de la société humaine actuelle pourraient avoir sur les productions théâtrales des auteurs dramaturges de l'Afrique noire francophone.

---

<sup>1</sup> Albert Jovite Nouhouayi, *Valeurs animales de la civilisation (Quand oméga devient gamma)*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 1996, p. 24.

En effet, la crise morale ambiante caractérisée par le piétinement sans pudeur et sans vergogne des bonnes manières, la célébration des vices, l'apologie des contre-valeurs, la mise en bière de l'éthique, la pédophilie notamment dans les milieux religieux, le meurtre des enfants dits sorciers, l'abandon des nouveaux-nés sur des tas d'ordures ou dans des fosses sceptiques, l'enrôlement des enfants dans les conflits, la chosification de l'être humain, la désacralisation de la nature humaine, les bouleversements politiques conduisant à la déposition ou à l'assassinat des chefs d'Etat, la banalisation de la mission religieuse ou encore l'utilisation du nom de Dieu à des fins mercantiles ou criminelles, la légalisation et la promotion de l'homosexualité, la commercialisation des cellules génitales humaines, la prostitution galopante notamment celle des mineurs, la guerre, les génocides, les attentats terroristes financés par des chefs religieux sans oublier les maladies, la famine, les catastrophes naturelles sont des faits qui préoccupent les écrivains. Mais que l'écrivain traite de ces phénomènes dans ses œuvres, n'est pas ce qui intéresse. Ce qui intéresse, c'est la manière dont il le fait, c'est la philosophie qui sous-tend le choix de tel ou tel thème et la manière de le développer, c'est l'idéologie qui se cache derrière telle ou telle option scripturale. Ce sont les procédés stylistiques utilisés pour appâter et marquer le lecteur.

Dans le domaine du théâtre, de quelle manière les dramaturges traitent-ils alors ces phénomènes qui gangrènent la société humaine ? Quels sont les éléments du langage dramatique qui traduisent cette atmosphère de déconfiture ? Quels sont les indices qui, dans le langage verbal la justifient ? Quels sont, dans le langage non verbal, les éléments porteurs de sens décadent ? Qu'est-ce qui, dans l'écriture de ces auteurs dramaturges, témoigne de leur originalité dans le traitement de ces préoccupations ? Les désapprouvent-ils ou les approuvent-ils au point d'en faire l'apologie ? Ici se pose le problème de l'idéologie qui sous-tend leur production.

Dans l'art dramatique de l'Afrique noire francophone de la période 1990-2015, qu'est-ce qui explique ce climat de déchéance permanente ? Quel impact cela peut-il avoir sur le public lecteur ou spectateur ?

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

L'hypothèse générale sur la base de laquelle nous menons cette réflexion est que nombre de pièces de théâtre de l'Afrique noire francophone des années 1990 à 2015 reflètent l'image d'un monde en dégénérescence totale. Les auteurs sont préoccupés par la représentation du sexe, de la violence, du sang, des dérives politiques et religieuses, du conflit et d'autres faits angoissants. L'intention des auteurs, dans le choix de ces préoccupations comme objets d'écriture, loin d'en faire l'apologie, est d'attirer l'attention sur les risques que courent le monde en général et l'Afrique en particulier.

De cette hypothèse générale nous dégageons trois hypothèses spécifiques.

La première hypothèse spécifique est la satire des dérives qui ont cours dans le domaine religieux, lesquelles dérives remettent en cause la raison d'être des religions. En effet, les comportements des personnes garantes de l'idéal religieux sont de plus en plus aux antipodes de la foi et des principes proclamés. La religion est en perte de vitesse. Elle n'inspire plus confiance. Ses responsables, par leurs comportements peu orthodoxes, ternissent son image. L'actualité en donne la preuve notamment l'implication de certains croyants et chefs religieux dans les attentats terroristes, la pédophilie, l'escroquerie, les bouleversements politiques.

La deuxième hypothèse spécifique est le regard critique que les auteurs dramaturges du corpus jettent sur la banalisation de la vie humaine. Tuer un être humain ou massacrer une flopée de personnes est devenu un acte banal. La vie

humaine n'a plus aucune valeur. On peut en disposer comme on veut sans aucune crainte. En d'autres termes, l'homicide est devenu un jeu. On y recourt par souci de divertissement, de vengeance ou d'affirmation de soi.

La troisième hypothèse spécifique, est l'érection du sexe et de la violence tous azimuts en préoccupations littéraires, en objet d'écriture théâtrale, comme s'il n'y avait plus d'autres préoccupations sérieuses. Tout porte à croire que ces sujets sont ceux qui défraient la chronique dans les sociétés auxquelles ces productions théâtrales sont destinées.

Les objectifs que nous visons sont de deux ordres. Il s'agit, d'une part, de l'objectif global et, d'autre part, des objectifs spécifiques.

L'objectif global est d'étudier dans les œuvres théâtrales choisies, comment, poétiquement, la déchéance se traduit chez leurs auteurs. Il s'agit, en d'autres termes, d'analyser le texte de théâtre et non le spectacle, à travers toutes les composantes du langage dramatique, tout ce qui exprime la déchéance.

Le premier objectif spécifique est l'analyse, à travers le langage verbal, des différentes formes de déchéance ciblées. Cette analyse du discours théâtral prendra en compte les types de paroles spécifiques au théâtre et par conséquent, les répliques, les typologies textuelles, les éléments grammaticaux, les modalisateurs encore appelés marques de jugement, les stratégies argumentatives, le sens des implicites, les registres de langue, les registres littéraires, les fonctions du langage, les notions de connotation et de dénotation, les champs lexicaux et sémantiques, les figures de rhétorique puisque ; selon Roland Barthes « le style est en quelque sorte le commencement de l'écriture : même timidement, en s'offrant à de grands risques de récupération, il amorce le règne du signifiant. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 74.

Le deuxième objectif spécifique est l'analyse des éléments constitutifs du langage non verbal qui expriment les différentes facettes de la déchéance. Il s'agit de la gestuelle, du décor tant visuel que sonore, du costume, du fonctionnement des personnages, de la valeur symbolique des objets scéniques, du fonctionnement du temps et de l'espace, de la forme versifiée ou non de l'oeuvre, du genre de la pièce (comédie, tragédie, drame), de l'esthétique (baroque, classique, romantique), en un mot tout indice porteur de sens lié à la thématique de la déchéance. Cette étude se fera sur la base des indices fournis par le texte, c'est-à-dire les propos des personnages et les didascalies et non sur les productions sur scène lors des spectacles.

Le troisième et dernier objectif spécifique est de voir, au terme de l'analyse du discours théâtral, s'il y a possibilité de déceler l'idéologie qui fonde l'option scripturale de ces auteurs car, comme on peut le remarquer avec le critique Guy Ossito Midiohouan, les productions littéraires sont souvent mues par des idéologies, allusion faite à son ouvrage : *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*<sup>1</sup>.

Les auteurs que nous avons ciblés sont pour la plupart polyvalents. Ils pratiquent le roman, la nouvelle, le théâtre, la poésie, l'essai. Dans cette revue de littérature, nous exploiterons non seulement les écrits critiques portant sur leurs oeuvres (le théâtre notamment) mais aussi et surtout les ouvrages de référence qui traitent du genre théâtre, de la poétique, de la sémiotique, de la stylistique et de la littérature en général. Les travaux critiques sur le théâtre effectués par les auteurs du corpus seront également mis à contribution.

Dans la rubrique des essais sur le théâtre, il y a d'abord, *La fabrique du théâtre*<sup>2</sup> de Michel Pruner, publiée en 2000. C'est un livre d'un grand intérêt

---

<sup>1</sup> Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256 p.

<sup>2</sup> Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan / HER, 2000, 266 p.

didactique pour la maîtrise des différentes composantes de ce genre, tant dans sa forme théorique que dans sa forme pratique. Il lève un coin de voile sur les différentes étapes d'élaboration du produit théâtral, depuis le texte écrit jusqu'à sa représentation sur scène. C'est une réflexion approfondie sur l'auteur dramatique, le lieu théâtral, l'acteur, le texte théâtral, la scénographie, les structures de production, l'accoutrement...autant d'éléments porteurs de sens donc indispensables pour une analyse judicieuse du langage théâtral.

Ensuite, l'essai de Pierre Larthomas intitulé *Le langage dramatique*<sup>1</sup> a un intérêt particulier en ce sens qu'il circonscrit le champ de réflexion. Son travail est axé sur le langage théâtral dont il fait une étude approfondie. Presque toutes les dimensions du langage dramatique ont été passées au peigne fin. Il examine entre autres d'abord, les éléments paraverbaux du langage dramatique à savoir : le geste, le décor, l'action, la situation, le temps. Ensuite, les éléments verbaux : le dit et l'écrit, l'enchaînement, la concentration des effets, le rythme, le nombre et le temps, etc., les formes de langage dramatique où il analyse notamment le monologue, l'aparté. Au théâtre, tout est donc signe et signification.

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

« Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit. »<sup>2</sup>

Cette perception du théâtre justifie la part belle faite par les auteurs aux différents aspects de la mise en scène. Cet ouvrage est une analyse approfondie

---

<sup>1</sup>Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1980, 478 p.

<sup>2</sup> Christian Biet, Christophe Truau, *Qu'est ce-que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p.7.

des éléments constitutifs de la mise en scène, cela fait qu'il offre beaucoup de matériaux pouvant faire l'objet d'une analyse du langage théâtral, c'est-à-dire, la gestuelle, le décor, le texte.

En dehors de ces ouvrages qui s'intéressent au théâtre en général, il y a ceux qui abordent spécifiquement le théâtre africain. Ainsi, nous avons : *Le théâtre négro-africain francophone, (analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels)*<sup>1</sup>, un essai dans lequel Rogo Koffi M. Fiangor étudie le rôle de Radio France Internationale dans le rayonnement du théâtre africain francophone à travers le concours théâtral interafricain. Les pièces primées par ce concours qui s'est déroulé sur trois décennies (1967 à 1996) constituent la matière sur laquelle a porté l'étude. L'auteur s'intéresse également aux festivals de théâtre (le FITHEB et le FITD) qui se déroulent au Bénin et au Burkina-Faso. La référence à cet ouvrage se justifie par le fait qu'il est consacré aux principaux auteurs dramatiques de l'Afrique francophone post-coloniale d'une part, et l'étendue de la période (30 ans), d'autre part. C'est un essai qui reflète l'image de l'art dramatique africain pendant une période importante de son histoire.

*Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*<sup>2</sup> est un ouvrage collectif publié sous la direction de Sylvie Chalaye et qui renseigne davantage sur les nouvelles figures marquantes du théâtre africain francophone. Le répertoire des nouveaux dramaturges élaboré dans cet ouvrage mentionne d'ailleurs des auteurs comme Florent Couao-Zotti, Koffi Kwahulé, Ousmane Alédji, José Pliya et Kangni Alem, etc., dont les pièces font l'objet de notre réflexion.

---

<sup>1</sup>Rogo Koffi Fiangor, *Le théâtre négro-africain francophone, (Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels)*, Paris, L'Harmattan, 2002, 393 p.

<sup>2</sup>Sylvie Chalaye, (Sous la direction de), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 189 p.

L'ouvrage *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*<sup>1</sup> (historique et analyse) de Pierre Médéhouégnon, est une recherche historique et analytique sur l'art dramatique ouest-africain, consacrée notamment à quatre pays à savoir le Bénin, le Burkina-Faso, la Côte d'Ivoire et le Togo. Il fait d'abord l'histoire du théâtre francophone ouest africain des origines à 2000, en déduit ensuite les innovations de 1980 à 2000, notamment aux plans sémantique et esthétique. Enfin, il dresse un bilan du développement du théâtre et de sa promotion en Afrique de l'Ouest. La nécessité d'inclure cet ouvrage dans la revue de littérature tient à plusieurs raisons. Cet essai est l'une des plus récentes réflexions approfondies sur le théâtre francophone ouest-africain.

En ce qui concerne les articles portant sur le théâtre africain d'expression française, nous avons d'abord celui du critique et homme de théâtre tchadien Koulsy Lamko intitulé : « Théâtres « du Sud » : l'épineuse question du répertoire ». Dans sa réflexion, l'auteur s'intéresse, non pas au regroupement et à la classification des pièces de théâtre publiées mais plutôt au recensement des diverses formes dramaturgiques qui ont cours dans l'Afrique postcoloniale. Ces formes dramaturgiques font l'objet de polémiques quand il s'agit, comme le dit l'auteur, « d'exercer des instances normatives » sur elles. Dans son répertoire, il distingue : le « théâtre d'art, théâtre pour le développement, théâtre classique, théâtre traditionnel, théâtre de la rue, théâtre utile, marbayassa, kotéba, théâtre de marionnettes... » Tout en s'interrogeant sur ce qui détermine ou fait l'essence du théâtre, il souligne l'existence d'une difficulté de terminologie quand il s'agit de nommer la pratique théâtrale en Afrique. Ainsi, utilise-t-on tantôt les expressions : théâtre africain, tantôt théâtres en Afrique ou encore théâtres contemporains du Sud. Cette situation est due, souligne l'auteur, au regard

---

<sup>1</sup>Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC, 2010, 387 p.

« Paternaliste et condescendant que la critique occidentale jette sur les pratiques théâtrales en Afrique et que les chercheurs africains, par méconnaissance de leur propre culture relaient. »<sup>1</sup>

Il remarque que des difficultés surgissent quand il s'agit de circonscrire la notion de théâtre et affirme que c'est « une regrettable confusion d'assimiler théâtre et rituel. »

Se prononçant sur le théâtre de la participation, il montre que c'est un grand groupe comportant : théâtre pour le développement, concert-party, théâtre utile, théâtre-débat, théâtre-rituel, kotéba, kotéba thérapeutique et affirme que

« Ces formes, de par leur inscription au théâtre « postdramatique », sont des formes d'aujourd'hui, appartenant à un vaste mouvement qui tente d'arracher l'expression théâtrale au dogmatisme de la norme. »<sup>2</sup>

Cet article nous intéresse dans la mesure où il balise le champ du théâtre africain du point de vue forme et parce que la forme fait également partie des éléments dont se nourrit la poétique.

Dans la même logique de regard panoramique sur le théâtre africain, figure l'article « Dramaturgies de la culbute et du détour »<sup>3</sup> de Sylvie Chalaye. Elle y souligne en effet que le théâtre africain, depuis une quinzaine d'années, connaît de profondes mutations. Amorçées depuis les années 1980, ces mutations se traduisent par une rupture avec le théâtre identitaire, le rejet du modèle occidental, une écriture en sens dessus dessous qui déroutent le lecteur-spectateur en quête de repère identitaire. Un théâtre qui s'ouvre au monde, se nourrit des préoccupations du monde et non exclusivement de celles liées à

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, « Théâtre « du Sud » : l'épineuse question du répertoire », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, pp. 9-15.

<sup>2</sup> Koulsy Lamko, p. 13.

<sup>3</sup> Sylvie Chalaye, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud, 1990-2006*, N° 162, juin-août 2006.

l'Afrique. L'intérêt de cet article est l'accent qu'il met sur la déchéance perceptible dans ces nouvelles dramaturgies. Sylvie Chalaye remarque en effet que :

« Ce théâtre, loin de se réfugier derrière des certitudes, tente au contraire de restituer la déconstruction du monde et d'apprendre à vivre avec les complexités humaines en se frottant aux altérités. »<sup>1</sup>

Elle ajoute dans un autre article intitulé : « Les couleurs du théâtre africain » que « les expressions scéniques africaines disent la responsabilité commune face aux atrocités du monde »<sup>2</sup>.

Comme il ne peut y avoir de déconstruction sans violence qui est d'ailleurs une des caractéristiques de la déchéance, Edwige Gbouablé, dans son article « Identité en crise et représentations de la violence », examine le traitement de la violence dans l'art dramatique africain d'expression française depuis ses origines, et ceci, en trois volets.

D'abord, la violence à vocation idéologique. Ensuite, la violence perçue dans les œuvres dramatiques qui prônent le retour aux sources et qui peut revêtir la forme de la critique de tout ce qui entrave les valeurs morales (le *Didiga* de Bernard Zadi Zaourou) ou la forme d'un parcours initiatique (dans le théâtre-rituel de Werewere Liking et de Marie-José Hourantier).

Enfin, la violence dans l'écriture théâtrale qui se traduit par la mise en crise de la langue française comme rejet de la dictature culturelle, la déconstruction des composantes de l'œuvre dramatique à savoir la quasi inexistence du personnage, la fragmentation de la fable, la désarticulation du dialogue, la dramatisation du corps en souffrance, etc. Dans la chute de sa

---

<sup>1</sup> Op. Cit. p.50.

<sup>2</sup> Sylvie Chalaye, « Les couleurs du théâtre africain », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, p. 80.

réflexion, elle affirme que « de cette écriture dynamique de la violence résulte un déplacement des enjeux théâtraux qui pose la question de l'avenir du drame africain. »<sup>1</sup>

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

« Ce qui est incontestable chez Florent Couao-Zotti, c'est l'expression d'un univers déconfit où des marginaux, souterrains urbains, se meuvent aussi bien dans des détritiques que dans la violence qui semble être désormais leur unique raison de vivre. Fatalisme ou déchéance ? Peut-être les deux à la fois, d'autant plus que l'un peut induire l'autre ».<sup>2</sup>

« Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? »<sup>3</sup> est une réflexion de Pierre Médéhouégnon sur la pratique théâtrale au Bénin pendant une période d'environ deux décennies, c'est-à-dire de 1990 à 2008. La première décennie se caractérise par une effervescence dans le domaine du théâtre si bien qu'on y a noté plus de publications qu'il n'y en a eu en trente ans (1960 -1990). Mais de 2000 à 2008, l'auteur constate un

---

<sup>1</sup> Edwige Gbouablé, « Identité en crise et représentations de la violence », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, N°162, juin-août 2006, p. 110.

<sup>2</sup> Mahougnon Kakpo, « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti », in Adrien Huannou, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection études), p. 73.

<sup>3</sup> Pierre Médéhouégnon, « Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? », in Adrien Huannou, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection études), pp. 29-64.

ralentissement des activités dans ce secteur. De l'analyse des pièces il ressort qu'elles sont écrites pour la plupart sur le modèle classique si bien qu'elles souffrent d'une carence de repères endogènes. Les quelques tentatives d'innovations sont souvent influencées par Bertold Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou Jean Genet. Pierre Médéhounon note toutefois une esthétique dans la trilogie *Negrerrance* de José Pliya reposant sur le fonctionnement du langage théâtral et la mise en scène du théâtre dans le théâtre. De même, il constate une analogie entre *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, une pièce à double voix portée par un personnage principal et le poème dramatique *Chaka* de Léopold Sédar Senghor.

Dans une pièce de théâtre, les paroles ne sont pas les seuls éléments porteurs de sens. Les cadres d'actions (espace scénique, espace dramatique) sont également très expressifs. C'est ce que démontre Honoré Mukamba Fabien à travers son article « Poétique et politique de clivage dans *La villa belge* de José Tshisungu wa Tshisungu ». Selon lui, l'analyse de l'espace peut révéler la dichotomie entre les personnes nanties et celles qui végètent dans la misère. Il affirme qu'« un même lieu peut gagner ou perdre en valeur esthétique ou émotionnelle en fonction du temps et de l'heure »<sup>1</sup> Le temps et l'espace sont donc des éléments importants à prendre forcément en compte dans le cadre de l'étude du langage théâtral.

Cette étude nous permettra d'abord, de voir si dans les pièces du corpus, les faits relevant de la déchéance sont érigés en préoccupations majeures. Ensuite, vérifier comment la poétique du théâtre permet de les déceler. Enfin, voir si cela participe du renouvellement du théâtre de l'Afrique noire francophone, tant au niveau du fond que de la forme.

---

<sup>1</sup> Fabien, Mukamba Honoré « Poétique et politique de clivage dans *La villa belge* de José Tshisungu wa Tshisungu. », in *Littératures africaines : langues et écritures*, textes réunis et présentés par Apey Esobe Lete et Mahougnon Kakpo, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2011, p. 108.

Les instruments de recherche que nous comptons utiliser pour aboutir aux résultats de la présente étude sont de deux ordres. Il s'agit de l'analyse du discours et de la sociocritique.

L'analyse de contenu est l'ensemble des techniques qui visent à révéler, à montrer de façon explicite le contenu d'une œuvre écrite ou orale en se fondant sur les éléments constitutifs de cette œuvre pour une étude rigoureuse avec des outils scientifiques. L'analyse de contenu nous permettra de déceler dans les différents types de paroles théâtrales d'une part, la particularité langagière des auteurs choisis en nous fondant sur leurs procédés stylistiques à travers l'analyse des réseaux lexicaux, les registres de langue, les registres de texte, les typologies textuelles, les figures de rhétorique, etc., présents dans leurs pièces et d'autre part, dans le langage non verbal : la gestuelle, le décor visuel et sonore, les objets scéniques, le costume ; les éléments porteurs de signification.

La sociocritique, selon Pierre Barbéris, est « la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte »<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Pierre Barbéris, « La sociocritique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Editions Pierre Belfond, p. 153.

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

« La science qui étudie les procédés auxquels nous recourons en vue de communiquer nos états de conscience et ceux par lesquels nous interprétons la communication qui nous est faite. »<sup>1</sup>

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

Nous rédigerons notre travail en suivant un plan qui comporte quatre parties subdivisées chacune en trois chapitres.

La première partie est consacrée d'abord, à l'élucidation des notions que sont la poésie et la déchéance. Ensuite, nous procéderons à la présentation du contexte de publication des œuvres du corpus. Enfin, nous justifierons le choix des pièces de notre corpus.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons successivement à l'étude de la déchéance politique, sociale et religieuse.

La troisième partie se focalisera sur la déchéance morale, l'analyse du discours théâtral notamment le discours discourtois, grossier et violent. Cette partie s'achèvera par l'esthétique de la faillite de l'humain.

---

<sup>1</sup>Eric Buysens, « Sémiologie » on <http://www.wikipedia.org/i/Sémiologie>, consulté le 29-12-2012, à 13h 18mn

La quatrième partie sera axée sur les composantes du langage non verbal. Il s'agit du sémantisme du cadre spatio-temporel (décor visuel et décor sonore), de l'herméneutique des objets scéniques et de l'esthétique de la gestuelle.

## **PREMIERE PARTIE**

**NOTIONS DE POETIQUE ET DE  
DECHEANCE, PRESENTATION DU  
CORPUS ET CONTEXTE DE  
PUBLICATION DES ŒUVRES**

## **INTRODUCTION PARTIELLE DE LA PREMIERE PARTIE**

Dans le cadre de la recherche scientifique, l'étude des notions, des concepts relevant du domaine ciblé, nécessite au préalable, la maîtrise de tous leurs contours sémantiques, leurs implications, leurs étymologies, leurs histoires, leurs manifestations, leurs conséquences, et si possible, leurs diverses formes. C'est une manière de baliser le terrain afin de circonscrire avec précision l'objet d'étude et par conséquent d'éviter de naviguer à vue ou encore d'éviter les amalgames et autres malentendus.

Dans le chapitre premier, nous aborderons d'abord, dans une démarche explicative, la notion de poétique et les notions voisines qui entretiennent avec elle des relations de convergence sémantique. Il s'agira, dans la mesure du possible, d'examiner toute la portée sémantique du terme poétique et ses liens avec la rhétorique, la stylistique, la sémiologie, la sémiotique, l'herméneutique, l'esthétique, etc.

Ensuite, nous nous intéresserons à la notion de déchéance en l'examinant dans ses aspects politique, social, religieux, moral, physique, psychologique, économique, juridique, populaire, et autres.

Enfin, nous procéderons à l'élaboration de la typologie de la déchéance. En d'autres termes, les différentes formes de déchéance.

Le chapitre deuxième portera sur la présentation et la justification des œuvres du corpus. Il s'agira pour nous de dire les raisons qui ont motivé leur choix.

Le chapitre troisième, quant à lui, sera consacré au contexte de publication de ces œuvres.

# CHAPITRE PREMIER: NOTIONS DE POETIQUE ET DE DECHEANCE

## Introduction

Avant d'élucider le concept de poétique, il est important de baliser le champ littéraire dans lequel on souhaite l'exploiter. Il s'agit dans le cas d'espèce du théâtre, un genre qui repose essentiellement sur la communication. Celle-ci se fait au moyen du langage au sens large du terme. Il est donc indispensable pour nous de cerner le sens du mot langage et de l'expression langage dramatique. Qu'entend-t-on donc, par langage en général et langage dramatique en particulier? Qu'entend-t-on par poétique ? Quelles relations entretient-elle avec les notions voisines que sont : la rhétorique, l'herméneutique, la sémiologie, la sémiotique, l'esthétique ?

## I. Langage et langage dramatique

### 1. Langage

L'homme en tant qu'être social a besoin de communiquer avec ses semblables, de partager avec eux ses intentions, ses pensées, ses émotions, ses préoccupations. Le moyen dont il dispose pour l'atteinte de cet objectif est le langage.

Le vocable langage selon le dictionnaire *Hachette encyclopédique illustré* se définit comme la faculté humaine de communiquer au moyen de signes vocaux (parole) éventuellement susceptibles d'être transcrits graphiquement (écriture). Le langage revêt ici, le sens de langue, c'est-à-dire, un instrument, un moyen de communication propre à une société, à une communauté, à un groupe humain. Le français, le mina, l'anglais, le fon, le dioula en sont quelques exemples. C'est un langage articulé, audible, et qui peut être écrit et lu. C'est le langage dans sa

forme verbale. Ainsi, la parole ou la langue, qu'elle soit écrite ou orale, est une composante du langage.

Pour Ferdinand de Saussure « Le langage est multiforme et hétéroclite, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient au domaine individuel et au domaine social ».<sup>1</sup> Pour illustrer cette affirmation de Saussure, on peut dire, au plan physique, qu'avoir la chair de poule est un langage, car cet aspect que présente la peau peut traduire le froid, l'excitation, la pitié, un choc émotionnel. Au plan physiologique, l'écoulement des larmes est également un langage traduisant soit la douleur ou la joie.

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

« Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le **sens** sous le **signe**. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-africains : Chaque être, chaque chose, mais aussi la matière, la forme, la couleur, l'odeur et le geste et le rythme et le ton et le timbre, la couleur du pagne, la forme de la kôra, le dessin des sandales de la mariée, les pas et les gestes du danseur, et le masque... »<sup>2</sup>

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

---

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, cité par Emmanuel Fouquet, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré*, p.1056.

<sup>2</sup> Léopold Sédar Senghor, « Comme les lamantins vont boire à la source », postface à *Ethiopiennes*, p.157.

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

## 2. Langage dramatique

En art dramatique, le langage est également pluriel, il va au-delà de la parole, c'est-à-dire, la somme des répliques que les personnages ou les acteurs échangent entre eux. Selon Tohossou Gbeasor dans son introduction à la pièce *On joue la comédie* de Sènouvo Agbota Zinsou, « Le langage théâtral est sonore, gestuel, visuel. Le langage parlé n'est plus la seule forme privilégiée. Il n'est qu'une des formes possibles »<sup>1</sup>

Un autre spécialiste de l'art dramatique, Antonin Artaud, dans son ouvrage, *Le théâtre et son double*, édifie davantage sur la question :

« On ne rendra pas au théâtre ses pouvoirs spécifiques d'action, avant de lui rendre son langage. C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. »<sup>2</sup>

Le texte dont parle Antonin Artaud ici se limite au langage verbal, à la parole dialoguée ou l'échange de répliques entre les personnages ou encore le monologue dans le cas des pièces à un seul personnage. Le théâtre, comme on le

---

<sup>1</sup>Tohossou Gbeasor, in Zinsou Sènouvo Agbota, *On joue la Comédie*, (Introduction), Lomé, Haho, 1984, p. 23.

<sup>2</sup> Antonin Artaud, « Le théâtre et son double » in Evelyne Grossman, *Artaud oeuvres*, Paris, Quarto Gallimard, p. 558.

sait, peut se passer du langage verbal et exister. La pantomime<sup>1</sup> en est une illustration.

Il existe en effet, d'autres possibilités d'expression de l'art dramatique comme l'enseigne Antonin Artaud dans le passage suivant :

« Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans. »<sup>2</sup>

Denis Labouret et André Meunier dans *Les méthodes de français au lycée*<sup>3</sup> vont encore plus loin et donnent une définition plus détaillée. Pour eux le langage théâtral comprend :

- Primo, le code de la pièce, c'est-à-dire reconnaître le registre de langue de la pièce, le sens daté de certains mots, les principaux champs lexicaux, la présence

---

<sup>1</sup> La pantomime se définit comme l'art d'exprimer des sentiments, des idées par des attitudes, des gestes, sans paroles, *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*

<sup>2</sup> Antonin Artaud, Op. cit., p. 558.

<sup>3</sup> Denis Labouret, André Meunier, *Les méthodes de français au lycée*, Paris, Bordas, 1994, 288 p.

ou non d'une forme versifiée pour identifier le genre de la pièce, son esthétique, son époque.

- Secundo, l'examen de la part respective des répliques et des didascalies (didascalies nombreuses et précises, ou discrètes et limitées), les grandes divisions du texte.

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

Selon J.C. Larrat et alii dans *Français : Perspectives, Objets, Méthode*, « de multiples langages lui ( théâtre) permettent en effet de toucher le public : paroles, gestuelles, mimiques, bruitages, musique, costumes, maquillage, décor, tout est signe. »<sup>1</sup>

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

Ainsi, la poétique en art dramatique, repose sur le langage théâtral qui va au-delà du langage verbal et prend en compte plusieurs autres éléments porteurs de sens et de significations.

## **II. Poétique et concepts voisins**

### **1. Poétique : sens et portée**

Nombre d'ouvrages donnent une définition sommaire voire superficielle du terme « poétique », le limitant au dérivé du genre qu'est la poésie.

---

<sup>1</sup> J.C. Larrat, et alii dans *Français : Perspectives, Objets, Méthode*, Paris, Hachette-Éducation, 2001, p. 124.

Selon le dictionnaire *Hachette encyclopédique illustré* par exemple, la poétique se définit comme ce « qui suscite une émotion esthétique du même ordre que celle qu'inspire la poésie. Ensemble des préceptes de règles pratiques concernant la poésie. ». Or, le mot « poétique » originellement n'a rien à voir avec la poésie en tant que genre, tel qu'on le conçoit aujourd'hui. Au départ, la *Poétique* est le titre d'un ouvrage d'Aristote (vers 334 avant J-C). Il s'agit d'une réflexion théorique sur deux composantes de la littérature à savoir : l'art dramatique et l'épopée. Tzvetan Todorov indique que dans la *Poétique*,

« Aristote décrit les propriétés des genres représentatifs (ou « fictifs ») c'est-à-dire l'épopée et le drame, lesquels sont analysés en une série de niveaux, d'une part, de segments, de l'autre, une seule espèce de drame, la tragédie(...). En revanche, il n'y a dans la *Poétique*, aucune place pour la poésie. »<sup>1</sup>

Loin donc d'être perçue comme ce qui concerne exclusivement la poésie, la poétique a un sens plus large. Elle est une étude du discours littéraire quel qu'en soit le genre. C'est d'ailleurs la définition qu'en donne *L'encyclopédie Bordas*. La poétique est la :

« Description des textes poétiques – et, plus généralement littéraires – selon les caractères internes qui les distinguent en tant que productions spécifiques du langage. La poétique vise à mettre au jour le fonctionnement organique et formel des textes. »<sup>2</sup>

La même source précise que dans ses aspects contemporains, la poétique est « en relation avec les disciplines de méthode et de champ voisins que sont la stylistique, la rhétorique, l'analyse de discours, la narratologie et la sémiotique

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, « Poétique », in *Encyclopaedia universalis*,

<sup>2</sup> *Encyclopédie Bordas*,

textuelle. »<sup>1</sup> On en déduit que la poétique au sens moderne du terme se fonde sur la manière dont le texte est construit, les éléments de rhétorique qui le renforcent, l'examen des outils morpho-syntaxiques, la signification des termes utilisés, le fonctionnement du récit dans le cas des genres narratifs.

Le sens du mot « poétique » n'a pas toujours été le même selon les époques et les écoles. Dans son ouvrage intitulé : *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Jean-Yves Tadié fait remarquer qu'

« On a assisté , en effet, d'abord chez les formalistes russes, puis chez nos contemporains, à partir de 1960 environ, à une renaissance de la poétique, non certes pour apprendre à composer des poèmes – ou des romans, ou des pièces de théâtre – mais pour montrer ce qu'ils avaient de commun, comment ils étaient faits, quelle était l'essence de leur genre. L'un la définit comme la « théorie littéraire » (Kibédi Varga) ; un autre affirme qu'elle se propose d'élaborer des catégories qui permettent de saisir à la fois l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires. L'œuvre individuelle sera l'illustration de ces catégories, elle aura un statut d'exemple, non de terme ultime (Todorov). Un autre encore, après avoir vu dans son objet « l'architexte », y lit la « transtextualité », c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation avec d'autres textes » (Genette, 1982). »<sup>2</sup>

On comprend alors pourquoi on parle par exemple de poétique du roman, de poétique du théâtre, de poétique de tel ou tel auteur.

La perception que le critique littéraire Guy Ossito Midiohouan a du terme poétique, va dans le même sens. Il affirme en effet que :

« La poétique est (...) devenue ces dernières années une science qui n'impose pas des règles *a priori*, mais qui s'applique à

---

<sup>1</sup> *Encyclopédie Bordas*, Op. cit., Paris, SGED, 1994.

<sup>2</sup> Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions Pierre Belfond, p. 231.

comprendre le fonctionnement du langage, le poète qui se chargeait jadis de cette recherche étant devenu de nos jours linguiste ou sémiologue.»<sup>1</sup>

De son côté, Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, affirme : « on sait que la poétique est l'ensemble des procédures d'écriture qui constituent un langage second, artistique. On pourrait étudier la poétique du texte de théâtre »<sup>2</sup>.

Il convient donc de dire sur la base des différents points de vue sur la poétique, qu'il y a une différence fondamentale entre « la poétique du texte de théâtre » et « le poétique du texte de théâtre ». Le second est une composante de la première. Autrement dit, la poétique du discours théâtral prend en compte le poétique qui, en ce qui le concerne, renvoie à la poéticité du texte, c'est-à-dire, les éléments caractéristiques de la poésie identifiables dans les propos des personnages. Parlant précisément du poétique, Pierre Bourdieu souligne qu'il (le poétique) contraint :

« Le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel, qui se situe à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de le traverser comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens. »<sup>3</sup>

Ainsi, la poétique des œuvres théâtrales, pour être plus pertinente et plus exhaustive, ne saurait se passer des notions citées supra (rhétorique, stylistique, sémiotique...) auxquelles s'ajoutent l'herméneutique, l'esthétique dont l'élucidation ne serait pas gratuite.

---

<sup>1</sup> Guy Ossito Midiohouan, *Sur la poésie négro-africaine d'expression française*, Cotonou, pp. 7-8.

<sup>2</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Paris, Bélin, 1996, p. 117.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.159, cité par Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, p. 118.

## 2. Concepts voisins

### 2.1. La rhétorique

Le langage littéraire est un langage de créativité, d'invention qui a ses spécificités. Il se démarque du discours ordinaire, du parler quotidien par son aspiration constante vers l'esthétique, le beau, le sublime. C'est un langage empreint de beauté, un langage travaillé avec art, un langage bien soigné, bien policé, bien moulé, bien raffiné. L'écrivain, peut toutefois tordre volontairement le cou à la langue en fonction de l'objectif qu'il s'est fixé. La littérature est par conséquent une affaire de rhétorique, du beau dire pour le plaisir des lecteurs, du public consommateur. La rhétorique dont l'écrivain ne saurait se passer sans courir le risque de produire une œuvre de basse facture, se définit comme : « l'art de bien parler, l'ensemble des procédés qu'un orateur emploie pour persuader, convaincre. »<sup>1</sup> On peut donc, en partant de cette définition, chercher à cerner les divers procédés stylistiques qui participent de la construction harmonieuse du discours littéraire. La rhétorique comprend donc les figures d'analogie, de substitution, d'amplification, de persuasion, etc.

### 2.2. L'herméneutique

Selon le dictionnaire *Le grand Robert de la langue française*, (sous la direction de Alan Rey 2001) l'herméneutique signifie :

« Intreprétation des textes, et, spécialement, des symboles », ce qui est « relatif à l'interprétation des phénomènes du discours considérés en tant que signes », « système d'interprétation (décodage) d'une séquence de signes complexes (symboles) et des codes qui l'organisent »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*, Paris, 1999.

<sup>2</sup> Alan Rey, (sous la direction de), *Le grand Robert de la langue française*

Jean Greisch, quant à lui, indique dans *l'Encyclopaedia universalis*, que :

« Dès l'Antiquité, l'herméneutique désigne l'art d'interpréter (ars interpretandi), traditionnellement exercé dans trois domaines principaux ; la philosophie classique, l'exégèse biblique et la jurisprudence. Dans son acception contemporaine, elle peut être définie comme la théorie des opérations de la compréhension impliquées dans l'interprétation des textes, des actions et des événements. »<sup>1</sup>

Dans son ouvrage intitulé *L'herméneutique*, Jean Grondin retient trois acceptions possibles ayant marqué l'évolution de l'herméneutique.

- La première conception est celle classique qui entend par herméneutique : « l'art d'interpréter les textes. »

Jean Grondin précise à ce niveau que :

« Cet art s'est surtout développé au sein des disciplines qui ont affaire à l'interprétation des textes sacrés ou canoniques : la théologie (qui a élaboré une hermeneutica sacra), le droit (hermeneutica juris) et la philologie (hermeneutica profana). L'herméneutique jouissait alors d'une fonction auxiliaire en ce qu'elle venait seconder une pratique de l'interprétation, qui avait surtout besoin d'un secours herméneutique lorsqu'elle avait affaire à des passages ambigus (ambigua) ou choquants. Elle possédait une visée essentiellement normative : elle proposait des règles, des préceptes ou des canons permettant de bien interpréter les textes. La plupart de ces règles étaient empruntées à la rhétorique, l'une des sciences fondamentales du trivium (avec la grammaire et la dialectique. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Greisch, « Herméneutique », in *Encyclopaedia universalis* France, 2008, p. 703.

<sup>2</sup> Jean Grondin, *L'herméneutique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2006, pp. 5-6.

- La deuxième conception a pour tenant Wilhelm Dilthey qui fait de l'herméneutique, une « réflexion méthodologique sur la prétention de vérité et le statut scientifique des sciences humaines ». Elle repose sur l'hypothèse selon laquelle :

« Si l'herméneutique se penche sur les règles et les méthodes des sciences de la compréhension, elle pourrait servir de fondement méthodologique à toutes les sciences humaines (les lettres, l'histoire, la théologie, la philosophie, et ce que l'on appelle aujourd'hui les « sciences sociales ») »<sup>1</sup>.

- La troisième conception fait de l'herméneutique « une philosophie universelle de l'interprétation. » Jean Grondin souligne que :

« Son idée fondamentale (préfigurée chez le dernier Dilthey) est que la compréhension et l'interprétation ne sont pas seulement des méthodes que l'on rencontre dans les sciences humaines, mais des processus fondamentaux que l'on retrouve au cœur de la vie elle-même. L'interprétation apparaît alors de plus en plus comme une caractéristique essentielle de notre présence au monde. Cet élargissement du sens de l'interprétation est responsable de l'avancement dont a bénéficié l'herméneutique au XX<sup>e</sup> siècle. »<sup>2</sup>

On peut donc déduire de ce qui précède, l'importance de l'herméneutique dans la poétique d'une œuvre.

### **2.3. Sémiologie et sémiotique**

Certains ouvrages dotent les vocables « sémiologie » et « sémiotique » d'une charge sémantique identique, faisant du coup d'eux, des synonymes. D'autres par contre, montrent qu'ils ne signifient pas exactement la même chose d'où la nécessité de nuancer. Le terme « sémiologie », au départ, ne relevait

---

<sup>1</sup> Jean Grondin, Op. cit., p. 7.

<sup>2</sup> Jean Grondin, Op. cit., p. 7.

pas de la linguistique. Il est une branche de la médecine s'occupant des signes des maladies. C'est à Ferdinand de Saussure que l'on doit l'introduction de la sémiologie dans la linguistique moderne, notamment dans son ouvrage : *Cours de linguistique générale* publié en 1916.

Ainsi, en linguistique, la sémiologie se définit comme la « science qui étudie les signes et les systèmes de signes au sein de la vie sociale (langues naturelles, codes, systèmes de signaux ou de symboles »<sup>1</sup>.

En ce qui concerne la sémiotique, elle est la « théorie générale des signes et des systèmes de significations linguistiques et non linguistiques »<sup>2</sup>.

La nuance entre la sémiologie et la sémiotique est que la première a une visée communicative alors que la seconde peut s'en passer. C'est la précision qu'apporte *l'Encyclopédie Bordas* :

« Les distinctions opérées par les spécialistes entre les activités désignées par les deux mots ont varié selon les époques et les écoles. La plus communément utilisée est la suivante : la sémiologie est l'étude des systèmes de signes utilisés à des fins de communication : code de la route, systèmes de symboles de la vie quotidienne (mode d'emploi, « icônes » des écrans d'ordinateurs, tableaux de bord des voitures, etc, la sémiotique étend sa compétence aux systèmes de signification, même quand leur usage à des fins communicatives n'est pas évident.(...) La sémiotique différencie ses méthodes selon que les objets qu'elle vise sont verbaux (sémiotique des différents types de discours : littéraire, juridique, religieux, mythique etc.) ou non verbaux, (sémiotique picturale, architecturale, musicale ) etc »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Hachette encycopédique illustré*, Paris, 1999.

<sup>2</sup> Op. cit.

<sup>3</sup> *Encyclopédie Bordas*, Op. cit.

## 2.4. L'esthétique

Le terme « esthétique » vient du grec « *aïsthêsis* » qui signifie « sensation ». Il est apparu pour la première fois en 1750, avec pour créateur Baumgarten pour désigner la connaissance du sensible.

Dans l'ouvrage intitulé *Dissertations philosophiques* publié en 1753 (cité par *Litttré*), Beausobre, se prononçant sur l'esthétique, affirme :

« Cette science (la théorie des beaux-arts) en général pourrait être appelée métaphysique du beau, et le nom d'esthétique me semble bien exprimer cette idée, elle peut se subdiviser en poésie, en éloquence, en peinture, en sculpture, en gravure, etc. qui ne sont des arts que par rapport à l'exécution, mais qui sont de véritables sciences par rapport à la théorie. »<sup>1</sup>

Selon le dictionnaire *Litttré*, l'esthétique est « une science qui détermine le caractère du beau dans les productions de la nature et de l'art. » Pour l'*Encyclopédie Bordas*, elle est une « théorie ayant pour objet le jugement de goût, c'est-à-dire celui qui apprécie le beau (ou le laid) et le sublime. »

Au regard de la définition des différentes notions, que retenir en définitive ? Existe-t-il un lien entre langage, poétique, rhétorique, herméneutique, sémiologie, sémiotique et esthétique ?

Le langage est la faculté dont disposent les êtres humains de communiquer au moyen de la parole ou sans celle-ci. Le théâtre en tant qu'art humain ne peut pas toujours se passer du langage pour exister. Il repose essentiellement sur la communication qui peut utiliser plusieurs moyens. L'acte de communication, notamment le beau dire est la raison d'être de l'art dramatique. Ainsi, avant qu'une production ne soit admise comme une œuvre

---

<sup>1</sup> Beausobre, *Dissertations philosophiques*, 1753, ( cité par le dictionnaire *Emile Litttré* )

artistique de belle facture, il s'avère indispensable que son langage soit empreint de finesse, autrement dit, d'esthétique. Or l'on ne saurait déceler et révéler cette esthétique sans disséquer le langage théâtral, d'où la nécessité de recourir à la poétique comme théorie qui consiste à décrire les textes littéraires « selon les caractères internes qui les distinguent en tant que productions spécifiques du langage ». Et, pour « mettre au jour le fonctionnement organique et formel des textes », il nous faut dans le cas d'espèce, nous appesantir sur l'herméneutique, la rhétorique et la stylistique pour le compte du langage verbal (les différents types de paroles au théâtre) et sur l'herméneutique, la sémiologie/sémiotique pour le compte du langage non verbal (gestuel, décor, costume, couleurs, temps, espace, objets scéniques...)

### **III. Déchéance et typologie de déchéance**

#### **1- La notion de déchéance**

Le terme « déchéance » dérive du verbe « déchoir » qui, selon le dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*, signifie : « tomber dans un état inférieur à celui où on était ». La déchéance est donc l'action de déchoir, de faire déchoir ou encore l'état de celui qui est déchu. Ainsi, on peut parler de la déchéance d'un être humain, d'une société, d'une civilisation, d'un animal, d'un objet, d'un végétal ou de la déchéance des mœurs.

La déchéance est une terminologie à forte charge péjorative si bien que sa prévalence est une source d'ennuis pour la personne ou le groupe de personnes qui en est victime.

Beaucoup d'autres vocables ont une portée sémantique analogue à celle de déchéance. Il s'agit, entre autres, des termes : décadence, abaissement, chute, effondrement, affaiblissement, déclin, disgrâce, dégradation, décrépitude, vieillissement, vieillesse, destitution, déposition, débâcle, anéantissement, échec,

dévalorisation, rejet, reniement, limogeage, chaos, défaite, bref tout ce qui est défavorable...Vue sous cet angle, la déchéance partage avec le baroque certaines caractéristiques communes, du moins si on s'en tient à la description que le critique littéraire Mahougnon Kakpo en fait. Il précise en effet que :

« Le baroque, inspiré du style grotesque, privilégie l'éclat, l'ornement, le décor, la parure, l'exubérance, le changement, l'inconstance, l'ostentation, le trompe-l'œil, la vie fugitive, le monde en instabilité, la métamorphose, le mouvement, le sang, la violence, le tragique, le spectacle funèbre, l'archaïque... au détour d'une symbiose des formes mouvantes de la nature et de celles, aléatoires, fondées sur une esthétique du pathétique et de l'affect qui permet aux auteurs contemporains de laisser s'épancher rêves et chimères. »<sup>1</sup>

Le dictionnaire *Hachette encyclopédique illustré* explicite davantage le mot déchéance en précisant qu'elle signifie : « diminution, perte du rang social, de la réputation, affaiblissement (d'une faculté physique), décadence morale, avilissement ».

Sur la base de ce qui précède, il est possible d'établir une typologie de déchéance.

## **2. Typologie de déchéance**

Nous établissons cette typologie de déchéance en nous fondant sur les différents domaines dans lesquels elle peut se manifester ou les éléments qu'elle peut frapper. Ainsi, on distingue : la déchéance politique, juridique, religieuse, morale, physique, humaine, psychologique, artistique, populaire, économique, sociale, etc.

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones*, Cotonou, Diasporas, 2007, p. 07.

## 2.1. La déchéance juridique

Ce type de déchéance relève du domaine du droit. Elle est sous-tendue par des dispositions légales et peut avoir deux aspects. Ainsi, on parle d'une part, de déchéance juridique à titre de sanction et, d'autre part, de déchéance juridique due à la prescription.

On parle de déchéance juridique à titre de sanction quand il y a la « perte d'un droit ou d'une fonction ». Elle est donc prévue par des dispositions légales et intervient en cas de violation des normes établies, ce qui entraîne pour le contrevenant sa disqualification de la jouissance de tel ou tel droit ou de l'exercice de telle ou telle fonction et peut même, en fonction de la gravité de l'infraction, aller jusqu'à l'administration de peine privative de liberté ou encore des peines d'amende. A titre illustratif, l'article 82 de la Loi n° 97-010 du 20 août 1997 portant libéralisation de l'espace audiovisuel et dispositions pénales spéciales relatives aux délits en matière de presse et de communication audiovisuelle en République du Bénin précise :

« La publication, la diffusion ou la reproduction, par quelque moyen que ce soit, de fausses nouvelles, de pièces fabriquées, falsifiées ou mensongèrement attribuées à des tiers lorsque, faite de mauvaise foi, elle aura troublé la paix publique ou aura été susceptible de la troubler sera punie d'un emprisonnement d'un (1) an à trois (3) ans et d'une amende d'un million (1 000 000) à dix millions (10 000 000) de francs »<sup>1</sup>

Le journaliste qui sera frappé par cet article, subira donc une déchéance juridique à titre de sanction parce qu'il sera non seulement privé de liberté mais

---

<sup>1</sup> Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication, Friedrich Ebert Stiftung, « Loi n° 97-010 du 20 août 1997 portant libéralisation de l'espace audiovisuel et dispositions pénales spéciales relatives aux délits en matière de presse et de communication audiovisuelle en République du Bénin », in *Recueil des textes fondamentaux de la Haute Autorité de l'Audiovisuel et de la Communication* Cotonou, 2012, p. 163.

sera empêché d'exercer sa fonction de journaliste durant la période de sa détention, pire, il paiera une amende. Son image en prendra donc un coup.

On parle de déchéance juridique due à la prescription en cas de perte d'un droit ou d'une action à l'expiration d'un délai fixé par la loi. Ici, le temps est un facteur déterminant dans la survenance de cette forme de déchéance. On connaît à l'avance le moment où cette forme de déchéance interviendra. Comme exemple, on peut parler de la perte de la propriété littéraire, ou de l'impossibilité de poursuivre l'auteur d'une infraction après la période prévue par la loi.

## **2.2. la déchéance morale**

La morale se définit comme « l'ensemble des principes de jugement et de conduite qui s'imposent à la conscience individuelle ou collective comme fondés sur les impératifs du bien »<sup>1</sup>. On parle de déchéance morale lorsque ces principes de jugement et de conduite sont violés ou bafoués par un individu ou un groupe d'individus. Ainsi, relèvent de la déchéance morale, les actes tels que : l'inceste, la pédophilie, la prostitution, le viol, le vol, le mensonge, les injures, l'hypocrisie, la tromperie, la félonie, la fornication... Tout individu reconnu responsable ou auteur de l'une ou l'autre de ces pratiques, voit son honorabilité atteinte et par conséquent, perd la valeur et la considération dont il jouissait.

La littérature négro-africaine d'expression française regorge de multiples exemples de déchéance morale. C'est le cas, dans la nouvelle *Véhi-Ciosane* de Sembène Ousmane, du personnage Guibril Guedj Diob, croyant fervent et grande personnalité de son milieu, qui, auteur de la grossesse que porte sa propre fille Khar Madiagua Diob, a perdu toute considération aux yeux de ses voisins ; l'acte posé étant d'une immoralité déconcertante pour son entourage :

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*, Paris, 1999.

« Et, pendant des semaines, sans se concerter, tous les assidus de la mosquée s'engageaient tacitement à exclure Guibril Guedj Diob. Pendant les prières, personne ne voulut se mettre à ses côtés. Lorsque Guibril Guedj Diob mettait ses babouches à l'entrée, tous retiraient les leurs. Un jour, à la prière de Tacousane, tous abandonnèrent la mosquée, le laissant seul.

Aux palabres, il ne fut plus convoqué.

De lui-même, il ne vint plus à la prière, ni sous le beintanier.  
(sic)

Avec son ombrelle, solitaire, il s'en allait. »<sup>1</sup>

Ferdinand Oyono dans son roman *Une vie de boy*, donne à voir un autre cas de prévalence de la déchéance morale découlant du cocuage du Commandant. Cette infidélité de sa femme qui a eu l'outrecuidance de le tromper avec son ami et dans le lit conjugal, a fait perdre au Commandant toute sa valeur aux yeux de ses employés Noirs.

### **2.3. La déchéance psychique**

On parle de déchéance psychique quand il y a dégradation, dysfonctionnement ou perte d'une faculté mentale, trouble de l'esprit, incohérence dans les idées et les actes, amenant le sujet concerné à adopter des comportements anormaux. La dépression, la perte de mémoire, la folie sont quelques formes de déchéance psychique car l'individu qui se retrouve dans l'un quelconque de ces cas, est dans un état inférieur à celui d'un être normal. On en trouve une illustration dans l'ouvrage : *Les contes d'Amadou Koumba* du Sénégalais Birago Diop notamment dans le texte « Sarzan ». En effet, le sergent Thiémokho Kéita, de retour au bercail après une quinzaine d'années à

---

<sup>1</sup> Sembène Ousmane, « Véhi Ciosane » in *Le mandat* précédé de *Véhi Ciosane*, Paris, Présence Africaine, 2002, p. 74.

l'extérieur, en l'occurrence en Occident, a contracté la folie quand il a commencé à fouler aux pieds les traditions de son milieu :

« Ce fut aux abords du crépuscule que le sergent Thiémokho Kéita eut sa tête changée. Appuyé contre l'arbre-aux-fétiches, il parlait, parlait, parlait, contre le féticheur qui avait sacrifié le matin même des chiens, contre les vieux qui ne voulaient pas l'écouter, contre les jeunes qui écoutaient encore les vieux. Il parlait lorsque, soudain, il sentit comme une piqûre à son épaule gauche ; il se retourna. Quand il regarda à nouveau ses auditeurs, ses yeux n'étaient plus les mêmes. Une bave mousseuse et blanche naissait aux coins de ses lèvres. Il parla, et ce n'étaient plus les mêmes paroles qui sortaient de sa bouche. Les souffles avaient pris son esprit ».<sup>1</sup>

Le sergent Thiémokho Kéita envoyé par le Commandant de cercle pour « civiliser » ses frères Noirs en est sorti complètement fou.

#### **2.4. La déchéance physique**

A la différence de la déchéance politique, religieuse, morale, juridique, psychique qui sont abstraites, la déchéance physique est concrète parce qu'elle est visible et tangible. Elle peut frapper l'homme dans sa dimension matérielle, les animaux, les végétaux, les roches, (érosion), les infrastructures, les cours d'eau, bref l'environnement. La déchéance physique est une sorte de dégradation qui peut être due à plusieurs facteurs à savoir le temps (cas de la vieillesse), la maladie, l'accident, la guerre, la famine, le séisme, le souci, la sécheresse, etc., et qui amènent le sujet ou l'objet qui en est victime à se retrouver dans un état inférieur à celui dans lequel il était avant la survenance de l'un ou l'autre de ces facteurs.

---

<sup>1</sup> Birago Diop, « Sarzan », in *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 2010, p. 178.

En ce qui concerne les êtres vivants (humains, animaux ou végétaux), on parle de déchéance physique lorsqu'il y a un affaiblissement anormal. Le roman *Un piège sans fin* du Béninois Olympe Bhêly-Quenum nous offre la peinture d'un être humain frappé de déchéance physique :

« Taille moyenne, peau ternie et desséchée par la misère, corps squelettique et tête osseuse, il avait un visage d'enfant rachitique qu'allongeait une barbiche sale, poussiéreuse, humide de bave et de sueur. Je le rencontrai un jour au cours de mes voyages à travers le Dahomey ; son physique attira mon attention et je l'abordai. La fuite et la poursuite se lisaient dans ses yeux noirs et brillants ; je devinai qu'il n'avait pas la conscience tranquille. »<sup>1</sup>

En ce qui concerne les cadres déchus, on en trouve une illustration dans le roman *Un enfant dans la guerre* de Florent Couao-Zotti :

« Port-Hary. Immense cité au ventre monstrueux. Ville complètement déstructurée, comme une orpheline oubliée des hommes et du monde. Partout des traces de combat : maisons détruites, immeubles calcinés, routes défoncées, gravats de plâtre et de goudron encombrant les rues.

Après les hangars insalubres de la banlieue, des quartiers plus modernes surgissaient avec des maisons aux architectures variées. Mais très vite, l'impression de cité déchue et abandonnée. Impossible de circuler sans tomber sur des barrages en fil de fer barbelé, en sacs de sable, en troncs d'arbre ou en pneus enflammés. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Olympe Bhêly-Quenum, *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 2009, p. 11.

<sup>2</sup> Florent Couao-Zotti, *Un enfant dans la guerre*, Lomé, Editions Haho, 1997, p. 49.

## 2.5. La déchéance économique

La déchéance économique est l'état d'une personne, d'un groupe de personnes, d'une société ou d'une nation auparavant à l'abri du besoin ou ayant le minimum vital indispensable et qui se retrouve dans une situation de manque. En d'autres termes, c'est la perte ou la réduction des biens matériels ou financiers, une baisse de croissance économique, un recul dans les affaires, une chute des activités génératrices de revenus. C'est le cas du personnage Thôgô-gnini, puissant homme d'affaires ayant le monopole de plusieurs produits d'exportation ; dans la pièce intitulée *Monsieur Thôgô-gnini* de Bernard B. Dadié. Il a en effet connu une déchéance économique suite au cambriolage dont il a été victime comme l'atteste le passage suivant :

« (Les deux autres compères fouillent partout à la recherche de l'argent...Ils en trouvent dans un tiroir. Ils lui font respirer l'odeur de l'argent, puis ils l'attachent à une chaise après lui avoir collé à la poitrine une pancarte portant « CHACUN POUR SOI ». Ils emportent les valises pleines. (...) Des hommes accourent, lui enlèvent le bâillon, le détachent, et Thôgô-gnini se met à pleurer.)

Thôgô-gnini

Mon argent... Mon argent... Mon argent... »<sup>1</sup>

Cette situation dans laquelle se retrouve Thôgô-gnini est inférieure à celle dans laquelle il était quelques jours auparavant et dont il se vantait :

« Thôgô-gnini

Que me reste-t-il à acquérir. (sic) J'ai déjà le monopole du riz, du coton et du tabac, le monopole de l'huile et de la banane, le

---

<sup>1</sup> Bernard B. Dadié, *Monsieur Thôgô-gnini*, Paris, Présence Africaine, 1966, pp. 81-82.

monopole du gingembre, de l'ivoire et du coprah, le monopole de ... (il rit.) C'est bon de vivre. »<sup>1</sup>

La déchéance économique est également perceptible dans la pièce *Dieu, cet apprenti-sorcier* de Mahougnon Kakpo. Dans cette œuvre en effet, il est question de la décadence économique d'un pays dénommé Marigot qui présente les caractéristiques ci-après :

« Nom : Marigot. Date et lieu de naissance : depuis le jour de la médiocleptocratie. Evolution sociale : Temps des intérêts personnels = heure de privatisations sauvages ; Temps du népotisme = la famille et les amis d'abord. Temps de la gabégie= pas de sanctions contre les anarcho-profitodétournodévaluationnistes. Temps de la deuxième dépendance= chute du pouvoir d'achat des masses populaires et demi-populaires ; baisses des rendements agricoles, mort de l'économie, accumulation de nombreuses dettes, pannes fréquentes d'électricité, d'eau et absence de carburant dans les stations. »<sup>2</sup>

## 2.6. La déchéance religieuse

Nous entendons par déchéance religieuse tout ce qui ternit l'image de la religion et lui fait perdre sa crédibilité. Il s'agit des actes ou comportements proscrits par la religion elle-même et qui sont perpétrés en catimini ou à visage découvert par ses tenants, amenant du coup, les fidèles à rebrousser chemin ou à douter de leur foi. La pédophilie dans le rang des prêtres catholiques, le financement des réseaux terroristes par des imams, le rôle de la religion chrétienne dans la traite négrière et la colonisation, les inquisitions, la charia, le djihad, le mercantilisme de certaines églises évangéliques, la transformation des lieux de culte en espaces de débauche sont, entre autres, des faits qui participent de la déchéance religieuse. Le personnage *Le type aux pampers* dans le roman

---

<sup>1</sup> Bernard B. Dadié, Op. cit., p. 53.

<sup>2</sup> Mahougnon Kakpo, « Dieu, cet apprenti-sorcier », in *Dieu cet apprenti-sorcier* suivi de *Destin d'un Dieu*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 29-30.

*Verre cassé* d'Alain Mabanckou lève un coin de voile sur une forme de déchéance religieuse :

« Je te jure que ça fornique bien sec dans les églises là-bas, on n'a même plus de respect pour la maison de Dieu, et d'ailleurs Dieu dans tout ça, je sais même plus où Il est, en tout cas pas dans ces églises-là, en fait ces femmes vicieuses, ces mégères sont convaincues que si Dieu existe Il pardonne tout, quel que soit le péché et quelle que soit la personne qui fait des conneries interdites par la Bible de Jérusalem, je te dis que ça fornique grave dans ces églises du quartier, y a pas meilleur endroit pour les orgies, les partouzes »<sup>1</sup>.

## **2.7. La déchéance sociale**

Nous entendons par déchéance sociale l'état de dégradation ou de détérioration dans lequel se retrouve une société ou une frange de la société suite à une crise donnée. Elle peut être due à la guerre, à l'épidémie, à la sécheresse, à l'inondation, à la crise économique, au tremblement de terre, au tsunami, à la famine, à la mauvaise gouvernance, à la dictature, à la corruption, à l'érection de l'impunité en système.

La déchéance sociale est un peu complexe à analyser parce qu'elle peut revêtir plusieurs formes. Ainsi, on peut parler de déchéance sociale, lorsque l'image d'une personne est atteinte ou lorsque cette personne perd toute crédibilité et toute considération ou est excommuniée des suites d'une inconduite ou non (un individu qui perd son emploi de façon soudaine à cause d'une crise qui frappe l'entreprise dans laquelle il travaille). Il s'agit là d'une déchéance individuelle puisqu'elle frappe un seul individu.

---

<sup>1</sup> Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005, pp. 43-44.

Mais la déchéance sociale peut aussi être collective quand elle frappe plusieurs personnes, qu'elles soient fautives ou pas. A ce titre, le chômage est une forme de déchéance sociale, car ceux qui en sont victimes sont dans une situation inférieure à celle à laquelle leur qualification les prédestine.

## **2.8. La déchéance politique**

La politique est l'art de bien gouverner un Etat, de bien conduire les affaires publiques. C'est une grande responsabilité qui comporte aussi beaucoup de privilèges. Lorsque les citoyens investis de cette mission en sont de façon soudaine démis, cela relève de la déchéance politique. Ainsi, le gouvernant par la force des choses devient un gouverné, non pas parce qu'il a fini sa mission, mais est empêché de la mener à terme. Il faut préciser qu'il y a des déchéances politiques dues à l'inconduite notoire ou aux dérapages excessifs du détenteur du pouvoir et d'autres qui découlent des embûches tendues par des adversaires politiques pour s'accaparer du gouvernail étatique.

Dans les productions théâtrales de l'Afrique noire francophone, la pièce *La mort de Chaka* du Malien Seydou Badian donne un exemple de déchéance politique :

« Chaka

(...) Chaka se lève, s'immobilise, étend les deux mains. Il reste un moment debout, silencieux. Quatre hommes arrivent, marchant sur la pointe des pieds. Le premier approche de Chaka, lui donne un coup de pagaie dans le dos. Les deux autres en font autant. Chaka chancelle et va s'appuyer contre le mur. Il les regarde... »

Chaka

Vous m'assassinez pour prendre ma place. C'est trop tard, Oum lougoum, l'homme blanc, est en marche ! Vous serez ses sujets. (Il s'écroule) »<sup>1</sup>

Il se dégage de cet extrait une double déchéance politique. Il s'agit d'une part, de l'assassinat politique de Chaka par ses opposants, ce qui implique la perte du pouvoir. D'autre part, cela équivaut à la décadence de l'empire tout entier qui, si on s'en tient à la malédiction ou à la prophétie de Chaka, va perdre toute sa puissance, toute son autonomie, pour se retrouver sous l'autorité d'une puissance étrangère. La colonisation est donc une forme de déchéance que connaissent les peuples qui en sont victimes parce qu'ils perdent leur indépendance, leur liberté d'avant pour se retrouver sous le joug d'une autorité étrangère. Ainsi, les auteurs de la déposition et de l'assassinat de Chaka qui espéraient conquérir et exercer le pouvoir d'Etat, non seulement ne jouiront pas des fruits de leur bassesse mais deviendront esclaves du colonisateur blanc.

La déchéance politique est également manifeste dans la pièce *Kondo, le Requin* de Jean Pliya comme le montre le passage que voici :

« (Entre un messager affolé, haletant)

LE MESSAGER : Dada, les Français ont franchi le Hlan et atteignent Zogbodomè. Chachabloukou lui-même, avec une escouade, vient protéger Votre Majesté.

GBEHANZIN : Le Danhomè va tomber aux mains de l'ennemi et l'on pense d'abord à moi ? Une fois Kanan prise ne savent-ils pas que c'en sera fait ? Et la division de Kokodo Kakada ?

LE MESSAGER : Anéantie : son chef tué. Deux sections d'assaut également dispersées.

GBEHANZIN : Et l'aile droite des amazones ?

LE MESSAGER : Complètement décimée. Malgré l'ordre de retraite, ces farouches guerrières n'ont pas voulu céder.

---

<sup>1</sup> Seydou Badian, « La mort de Chaka », in *Sous l'orage suivi de La mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 2008, pp. 252-253.

GBEHANZIN : Les meilleurs des Danhoméens se font tuer pour nous et nous sommes là à palabrer.

(Entre Chachabloukou empoussiéré, ensanglanté)

CHACHABLOUKOU : Dâ, il faut partir immédiatement ; Kanan est prise. »<sup>1</sup>

Dans cette pièce en effet, la déchéance politique n'est pas due à un coup d'Etat des adversaires politiques, compatriotes du roi ; encore moins, la conséquence d'un soulèvement populaire pour cause de mauvaise gouvernance avérée. Il est question ici, de l'invasion d'une puissance étrangère à visée colonialiste. La perte du pouvoir, dans le cas d'espèce, est consécutive à un rude combat entre l'armée de Gbèhanzin et celle des Français qui a pris le dessus, si bien que, les gardes royales, voyant l'imminence de la capture ou l'assassinat de leur souverain, lui suggèrent de prendre la poudre d'escampette, car le royaume de Danhomè, après la prise de la ville de Kanan, est dorénavant aux mains des forces étrangères victorieuses.

On peut en déduire que les causes de la déchéance politique peuvent être aussi bien endogènes qu'exogènes. C'est l'emprise coloniale qui est ici, à la base de l'extinction du règne de Gbèhanzin.

Dans les cas de mal gouvernance avérée, les responsables politiques qui subissent une déchéance quittent souvent leur prestigieux poste de responsabilité pour l'exil, la prison ou la tombe. L'Afrique de 1990 à 2015 offre plusieurs cas de déchéance politique. On peut citer, entre autres, les cas de Samuel Doe, de Charles Taylor du Liberia, de Mobutu du Congo Kinshasa (ex-Zaïre), de Laurent Gbagbo de la Côte-d'Ivoire, de Mouammar Khadafi de la Libye, de Ben Ali de Tunisie, de Osni Moubarak d'Egypte, d'Amani Toumani Touré du Mali, de Blaise Compaoré du Burkina Faso etc. Les raisons de ces différents cas de déchéance peuvent varier d'un pays à un autre. De toute façon, ce sont des cas

---

<sup>1</sup> Jean Pliya, *Kondo, le Requin*, Yaoundé, Editions CLE, 2010, p. 83.

avérés de déchéance politique, que les raisons de leur survenance soient exogènes ou endogènes, que les instigateurs soient des nationaux ou des expatriés, car les vrais génies politiques sont ceux qui s'arrangent toujours pour ne jamais connaître de déchéance.

## 2.9. La déchéance humaine

Il est généralement admis que de tous les êtres vivants de la nature, l'être humain, de par ses facultés, est celui supérieur. Il domine les autres créatures et en dispose comme bon lui semble. René Descartes n'affirmait-il pas que « l'homme est maître et possesseur de la nature » ?

Mais il est des comportements qui font chuter l'Homme de son piédestal, ce qui amène à parler de sa déchéance. La déchéance ici, est donc tout ce qui déshumanise l'homme et le ramène au rang des animaux, sinon plus bas que la bête. Il s'agit des actes qui remettent en cause la valeur ou la raison d'être de l'humanité, des actes qui révèlent la perversité de l'espèce humaine. On peut citer entre autres : les guerres, les génocides, les exécutions sommaires, les attentats suicides, le trafic d'organes humains, l'esclavage, l'anthropophagie. Kangni Alem nous en donne une illustration à travers son œuvre *La gazelle s'agenouille pour pleurer*. Il s'agit d'une scène d'exécution sommaire :

« Ils ont tenu fermement les pieds et les bras de l'homme. L'homme à terre s'est mis à hurler quand les haches l'ont touché. Mon père m'a pris contre lui, il m'a fermé les yeux, mais j'ai entendu les cris de l'homme, les bruits des haches. A la fin, l'homme était un tronc. Je n'ai plus vu ses jambes, je n'ai plus vu ses bras. Vanda dit que le gros les a mis dans un sac pour aller les manger. (...) Le gros et les petits hommes ont repris leur voiture et sont partis en riant. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, *La gazelle s'agenouille pour pleurer* Paris, Editions du Rocher, 2003, p. 57.

Que l'être humain soit capable d'amputer de façon aussi cruelle les membres supérieurs et inférieurs de son semblable vivant et en tirer une grande satisfaction, est une preuve de la barbarie dont l'homme peut faire montre, surtout quand on sait que dans le cas d'espèce, il ne s'agit pas d'une opération chirurgicale à visée thérapeutique.

Parlant de cannibalisme caractéristique de la déchéance humaine, Sony Labou Tansi va plus loin dans son roman *La vie et demie* en montrant le traitement que le Guide Providentiel a fait subir à Martial et aux siens :

« S'approchant des neuf loques humaines que le lieutenant avait poussées devant lui en criant son amer « voici l'homme », le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de la viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale, d'ailleurs réservé au gouvernement. La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. Le sang coulait à flot silencieux de la gorge de la loque-père. »<sup>1</sup>

Comme si cela ne suffisait pas, les sept enfants et l'épouse de Martial seront contraints par le Guide Providentiel à manger le cadavre de Martial dont on s'est servi pour préparer du pâté et de la daube.

Léonora Miano a elle aussi fait la peinture de cette cruauté dont l'être humain est capable. On en trouve une illustration dans son roman *L'intérieur de la nuit* :

« Comme Ebé exécutait sa tâche, faisant claquer sa machette aux jointures du corps sans vie de l'enfant, Esa se frottait le

---

<sup>1</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1998, pp. 11-12.

visage sur le bras. Le sang avait abondamment giclé, lorsqu'il avait tranché le sexe d'Eyia. On emmena la chair des cuisses sous le jujubier où étaient les femmes, cependant qu'Isango et Ibanga disparaissaient un moment dans l'ombre, emportant la tête et les bras. Le tronc fendu en son mitan demeura sur place, à côté de la partie des jambes allant des mollets aux pieds. Les deux femmes qui avaient été choisies dès le départ lavèrent la viande, l'émincèrent, la salèrent, l'arrosèrent d'huile de palme, comme on le leur avait demandé. Ensuite, elles la saupoudrèrent d'épices particulières dont une poudre obtenue à partir d'écorce de bobimbi. Puis, elles fermèrent les papillotes de feuilles de bananier nouées de ficelles végétales, les déposèrent au fond de la marmite que le feu de bois chauffait depuis un bon moment déjà, après y avoir versé un peu d'eau. »<sup>1</sup>

## **Conclusion**

Ce chapitre nous a permis de comprendre qu'on ne peut parler de poétique de théâtre sans s'appuyer sur le langage dramatique. Le langage dramatique en effet, prend en compte aussi bien le langage verbal (le discours des personnages) que le langage non verbal ( le décor, la gestuelle, les objets scéniques, le temps, l'espace, etc.) Ces différents éléments sont des procédés auxquels recourt le dramaturge pour exprimer ses préoccupations.

L'élucidation de la notion de déchéance nous a également permis de cerner sa signification et les différentes catégories de déchéances qu'on peut avoir.

Notre étude ne prendra pas en compte toutes ces formes de déchéance, mais se fondera surtout sur les déchéances sociale, politique, morale, religieuse et humaine.

---

<sup>1</sup> Léonora Miano, *L'intérieur de la nuit*, Paris, Plon, p. 122.

## CHAPITRE DEUXIEME : PRESENTATION ET JUSTIFICATION DU CORPUS

### Introduction

Dans ce chapitre, il sera question de circonscrire la zone géographique couverte par la recherche, c'est-à-dire les différents pays d'Afrique noire francophone concernés, des auteurs ciblés et des pièces choisies. Notre étude couvrant une période de vingt-cinq ans, nous présenterons les œuvres dans l'ordre chronologique de leur parution. Nous ferons le résumé de chacune d'elles et indiquerons les raisons pour lesquelles nous les avons choisies.

### I. Présentation du corpus

Nous travaillons sur un corpus de quatorze pièces de théâtre appartenant à onze auteurs originaires de neuf pays d'Afrique noire francophone. Il s'agit de Florent Couao-Zotti, Mahougnon Kakpo, José Pliya et Apollinaire Agbazahou du Bénin, Kangni Alem du Togo, Koffi Kwahulé de la Côte-d'Ivoire, Moussa Konaté du Mali, Caya Makhélé de la République du Congo, Koulsy Lamko du Tchad, Khadi Hane du Sénégal, Sophie Héidi Kam du Burkina Faso et Williams Sassine de la Guinée Conakry.

Le corpus se présente comme suit :

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

Moussa Konaté, *Un appel de nuit*, Carnières, Lansman, 1995, 47 p.

Caya Makhélé, « Picpus ou la danse aux amulettes » in *La fable du cloître des cimetières* suivi de *Picpus ou la danse aux amulettes*, Paris, L'Harmattan, 1995, 127 p.

Koulsy Lamko, *Comme des flèches*, Morlanwels, Lansman, 1996, 41 p.

Williams Sassine, *Les indépendan-tristes*, Solignac, Le bruit des autres, 1997, 72 p.

Apollinaire Agbazahou, « La bataille du trône », in *Le gong a bégayé* précédé de *La bataille du trône*, Cotonou, Plumes Soleil/ Laha éditions, ... (Première édition C.A.1997, deuxième édition, Plumes Soleil, 2010, 47 p.), 114 p.

Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal-espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, 87 p.

José Pliya, *Une famille ordinaire*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre (coll. des Quatre Vents) 2002, 69 p.

Khadi Hane, *Il y en a trop dans les rues de Paris*, Bertoua, Ndzé, 2005, 78 p.

Koffi Kwahulé, *Brasserie*, Paris, Editions Théâtrales, 2006, 72 p.

Sophie Heidi Kam, *Et le soleil sourira à la mer*, Ouagadougou, éd. Découverte du Burkina, 2008, 99 p.

Kangni Alem, « Apprentissage de la mémoire », in *Théâtre Volume I*, Paris, Ndze, 2009, 106 p.

- « La saga des rois », in *Théâtre Volume I*, Paris, Ndze, 2009, 106 p.

Mahougnon Kakpo, « Destin d'un Dieu », in *Dieu, cet apprenti-sorcier* suivi de *Destin d'un Dieu*, Paris, L'Harmattan, 2011, 87 p.

N.B. Cette présentation est faite sur la base du critère d'année d'édition et non sur le critère d'année de création ; les pièces pouvant d'abord être mises en scène avant d'être éditées.

Il ressort de cette présentation chronologique du corpus que six pièces sont éditées entre 1995 et 2000 ; sept entre 2000 et 2010 et une entre 2010 et 2015.

L'objectif de cette présentation chronologique des pièces est de vérifier si leur contenu entretient des relations avec des faits majeurs qui ont secoué le monde en général et l'Afrique en particulier pendant la période 1990-2015, c'est-à-dire, au moment de leur publication. Comme faits marquants de cette période, on peut citer la vague de démocratisation des pays africains, la crise de l'immigration, le génocide rwandais, les guerres civiles, le phénomène d'enfants soldats, les ravages du sida et d'Ebola, les actes terroristes, la déposition avec ou sans assassinat de plusieurs chefs d'Etat, la légalisation de l'homosexualité dans plusieurs pays, la multiplication des sectes religieuses, etc.

A l'analyse, on remarque que les pièces : *Un appel de nuit* de Moussa Konaté, *Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane, *Apprentissage de la mémoire* de Kangni Alem, *Et le soleil sourira à la mer* de Sophie Héidi Kam, développent la thématique de l'immigration sous plusieurs aspects. Le chômage et le licenciement qui sont des aspects de la déchéance sociale, sont entre autres, les causes de la thématique de l'immigration développée dans ces œuvres théâtrales.

Dans *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou, *La saga des rois* de Kangni Alem, *Brasserie* de Koffi Kwahulé, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *Les indépendan-tristes* de Williams Sassine, on note un bouleversement politique au sommet de l'Etat qui se solde, dans la plupart des pièces, par le renversement du souverain. Chez Kwahulé et Sassine dans leurs pièces citées supra, l'accent est mis sur les affres des guerres civiles.

Quant à la pièce *Une famille ordinaire* de José Pliya, on peut rapprocher son contenu du génocide rwandais même si le cadre spatio-temporel de l'action se situe en Allemagne.

Dans *Comme des flèches* de Koulsy Lamko, l'attention est focalisée sur les ravages du sida.

En ce qui concerne *La disease de mal-espérance* de Florent Couao-Zotti et *Destin d'un Dieu* de Mahougnon Kakpo, c'est l'hypocrisie religieuse qui y est dénoncée.

Ainsi, on peut affirmer que les faits qui ont secoué la société humaine ce dernier quart de siècle ne sont pas sans effet sur les auteurs des pièces de notre corpus. En effet, l'acte d'écriture est la résultante d'un long processus et, il est influencé par nombre d'éléments caractéristiques de l'environnement socio-culturel de l'auteur. Selon Pierre-Marc de Biasi, dans son article : « La critique génétique » : « le dossier de genèse d'une oeuvre publiée fait habituellement apparaître quatre grandes phases génétiques (...) phase pré-rédactionnelle, rédactionnelle, pré-éditoriale, éditoriale. »<sup>1</sup>. Et, parlant de la phase rédactionnelle, il précise :

« En écrivant son plan, l'auteur, notamment s'il s'agit d'un roman ou d'une oeuvre narrative, peut avoir constitué un premier dossier de notes sur l'époque où se situe l'histoire, sur les lieux du récit, sur certains personnages réels qui doivent servir de modèles, ou sur telle ou telle question scientifique, sociale, historique ou technique que la narration devra aborder. »<sup>2</sup>

Cette observation de Pierre-Marc de Biasi sur la prose narrative est également valable en théâtre et renseigne sur l'influence que le contexte peut avoir sur l'auteur et par conséquent, sur son oeuvre. Les écrivains étant avant tout des êtres humains, vivant en société, ils sont sensibles à ce qui se passe dans leur société et autour d'eux. Les événements qui se produisent autour d'eux sont souvent leur source d'inspiration.

Une remarque cependant. Le théâtre, à la différence du roman, à l'exception du roman-feuilleton, a la possibilité d'être connu du public avant

---

<sup>1</sup> Pierre-Marc de Biasi, « La critique génétique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, pp. 45-46.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 49.

d'être édité, parce que la présentation du spectacle ou les lectures publiques, sont des formes de publication. Beaucoup d'œuvres théâtrales font d'abord l'objet de spectacle avant que leurs auteurs ne décident de l'opportunité de leur édition. Cela veut dire que la pièce ou encore le spectacle peut être créé plusieurs années avant sa publication sous forme de livre. A titre illustratif, la pièce *Omon-mi (Mon enfant)* du dramaturge béninois, Ousmane Alédji, éditée en 2014, a d'abord fait l'objet d'une création neuf ans auparavant car, dans le paratexte de l'œuvre, il est mentionné : « Ce texte a été écrit par son auteur à Cotonou (Bénin) et à Berne (Suisse), en 2005, dans le cadre d'une coproduction entre le Festival Afrique Noire et le Théâtre Agbo-N'koko ».<sup>1</sup>

Le même constat d'écart entre l'année d'écriture de la pièce ou de création du spectacle et l'année de son édition, se fait chez plusieurs dramaturges. On peut aussi citer le cas de la pièce *Dieu, cet apprenti-sorcier* de Mahougnon Kakpo, éditée par L'Harmattan en 2011, mais qui était écrite plus d'une décennie avant, et jouée au Centre culturel français de Cotonou et de Parakou à l'occasion du Festival International de Théâtre du Bénin en 1999 avec une mise en scène de Bertin Toliton.

Ainsi, peut-on établir un lien avec le contenu des pièces de notre corpus avec les faits qui ont marqué le monde en général et la société africaine en particulier pendant la période 1990-2015? A cette question, il est loisible de répondre par l'affirmative en se fondant sur le temps relativement court entre le moment où ces faits ont prévalu et l'année de publication de ces pièces. En effet, dans *Une famille ordinaire* de José Pliya, il est question de guerre, de pratiques génocidaires. La pièce est éditée en 2002 et le génocide rwandais a eu lieu en 1994. Il se dégage un écart de huit ans entre le moment de prévalance de ce fait réel et la sortie du livre. On peut donc estimer que l'auteur s'est inspiré de cette pratique horrible, caractéristique de la déchéance humaine, qui a secoué le

---

<sup>1</sup> Ousmane Alédji, *Omon-mi (Mon enfant)*, Cotonou, Plumes Soleil/ Artistik Editions, 2014, p. 07.

peuple rwandais, pour produire son œuvre. L'auteur peut avoir écrit la pièce pendant le génocide où aussitôt après, mais n'a décidé de son édition qu'en 2002. On peut aussi faire un rapprochement du contenu de la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé avec la guerre civile en Côte-d'Ivoire. Dans *Brasserie* en effet, il est question d'une longue guerre civile qui s'est soldée par la victoire des rebelles et le renversement du pouvoir en place. L'œuvre est éditée en 2006 alors que la guerre civile en Côte-d'Ivoire s'est déroulée de 1999 à 2011. Koffi Kwahulé, Ivoirien d'origine, peut s'être donc inspiré de ce fait macabre (une partie de la crise ivoirienne notamment le début) qui a secoué son pays pour produire sa pièce même si le dénouement du fait réel et celui de la fable de la pièce ne sont pas identiques.

## **II. Résumé des pièces du corpus**

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

### **1. *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou**

L'empire du Nimbé est en crise. Les jeunes en l'occurrence, les diplômés sans emploi, mécontents et désespérés se révoltent. Ils tiennent des conciliabules et réclament une meilleure gouvernance. L'empereur informé de leurs actions crie au complot et donne des instructions à sa milice personnelle qui procède à des arrestations et des assassinats. Il réunit ses conseillers et les informe de la situation et des mesures qu'il a déjà prises sans leur avis pour dissuader les jeunes rebelles. Il leur montre deux captifs, Ziguidi et Evêdo et ordonne leur exécution. Son fils intervient et lui demande de renoncer à la peine capitale. L'empereur prend cette intervention pour une insubordination et, estimant qu'il ne peut recevoir d'ordre de son propre fils, ordonne l'exécution du prince sur le champ. Celui-ci armé, résiste. Les deux captifs en profitent pour s'échapper. Le

prince aussi. Les trois se réfugient dans la forêt, mobilisent les jeunes avec l'aide de leur compagnon Homessin et prennent d'assaut le palais. La garde impériale est neutralisée et l'empereur est déchu. Son fils le remplace, mais Evêdo, devenue son épouse exigeant la parité dans l'attribution des fonctions, impose sa cousine dans l'appareil d'Etat au détriment de Homessin. Cette pomme de discorde débouche sur une altercation entre le nouvel empereur et Homessin qui s'est soldée par l'assassinat de ce dernier.

## ***2. Ce soleil où j'ai toujours soif (ou la nuit des anges) de Florent Couao-Zotti***

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

Pendant ce temps, la Conférence Nationale a eu lieu. Le Guide Éclairé se retire du pouvoir, un premier ministre est élu. Une nouvelle ère s'ouvre, porteuse d'espoir. Le peuple est en liesse, Sèna décide de jouir de cet événement dans les bras d'Arlette à l'occasion du bal populaire organisé pour célébrer l'avènement de la démocratie. Mais contre toute attente, Arlette va à ce bal avec un autre homme et laisse Sèna errer sur le lieu de rendez-vous. La fête battait son plein quand les militaires prirent d'assaut le Palais du Peuple. Beaucoup de

personnes y compris Arlette sont tuées. Sèna ne tiendra dans ses bras que son cadavre.

### ***3. La disease de mal – espérance de Florent Couao-Zotti***

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

#### **4. Apprentissage de la mémoire de Kangni Alem**

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

#### **5. La saga des rois de Kangni Alem**

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

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

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

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

### **6. *Picpus ou la danse aux amulettes de Caya Makhélé***

Sibylle, une étudiante qui recourt à la prostitution pour financer ses études reçoit une nuit, Picpus, un client de type particulier. Au cours de leur entretien qui a duré toute la nuit, Sibylle se rendra compte que son client est en réalité un malade mental qui vient de sortir d'un centre psychiatrique où il a séjourné pendant douze ans suite à un homicide paranoïaque sur une femme. Durant la nuit, il a eu des crises et, vers l'aube, a creuvé les deux yeux de Sibylle.

### **7. *Il y en a trop dans les rues de Paris de Khadi Hane***

Ami et Mouna sont deux jeunes immigrées africaines vivant ensemble avec leur amie Lucie à Paris, ville dans laquelle les étrangers en situation irrégulière sont confrontés à des représailles et des injures de toutes sortes. Ces immigrés vivent dans la psychose permanente d'un rapatriement forcé dans leurs pays d'origine. Les trois amies font le trottoir à chaque tombée de la nuit pour pouvoir subvenir à leurs besoins mais le froid et la rareté des clients ne leur rendent pas la tâche facile. C'est dans ces conditions qu'un jour, Chalemagne, un jeune immigré congolais, client de Ami, tombe amoureux d'elle et décide de l'épouser. Ami, consentante, a cependant des inquiétudes. Elle en parle à ses amies. Alors commence une discussion sur la manière dont elle pourra quitter son statut de prostituée pour celui de femme mariée. Elle hésite mais Lucie l'encourage et elle finit par se marier avec Chalemagne.

### **8. *Destin d'un Dieu sous-titré : Un lotus dans la béance de Mahougnon Kakpo***

L'histoire se déroule dans l'univers céleste. Dieu est en crise. Il est malade et complètement déçu. Ses créatures font des énormités en son nom. Ils

font des Troubles d'Amour et des séances d'exorcisme en son nom sur les lieux de culte. Mais les hommes ne sont pas les seuls à créer des ennuis à Dieu. Il y a aussi l'Amour qui, l'accusant d'usurpation de titre, entretient avec lui des conflits d'attribution. L'Absurde propose une réconciliation entre eux. Cette réconciliation a lieu sur la terre en présence des êtres humains investis de pouvoir de juges, chargés de connaître de ce dossier. Au terme du procès, Dieu est déchu. Désormais il ne portera plus le nom de Dieu mais contraint de former avec l'Absurde et l'Amour une entité dénommée Conscience.

### **9. *Et le soleil sourira à la mer de Sophie Heidi Kam***

Les faits se déroulent dans un bateau en partance pour l'Europe. A bord, trois immigrés clandestins : Le Faiseur, un ex-tortionnaire en cavale, Tiko, un jeune homme traumatisé par l'assassinat en sa présence de tous ses parents lors d'une guerre civile et Célestine, une jeune femme qui veut aller en Europe pour faire du tourisme. Ils ont payé chacun deux millions pour se faire une place dans la cale du navire. Mais en pleine mer, le commandant de bord, contre toute attente, exige d'eux un complément de cinq cents mille francs chacun, car les Européens ont renforcé les mesures de surveillance de leurs côtes. Cette exigence ne reçoit pas l'assentiment des trois migrants qui se soulèvent contre lui. Le commandant se retire et change de tactique. Il revient les voir et propose de les cacher chacun à des endroits différents afin de les tirer d'affaire et sauver lui aussi son poste. Il retire Célestine du lot, la viole et la tue ; revient chercher Tiko, s'apprête à l'assassiner quand Le Faiseur qui cette fois-ci le surveille, l'en empêche et le tue mais avant de mourir, l'une des balles tirées par le commandant, a perforé une tanque de pétrole et le navire a commencé à prendre l'eau. Tiko et Le Faiseur s'en échappent et tentent de gagner la côte à la nage.

## **10. *Un appel de nuit de Moussa Konaté***

L'histoire se déroule une nuit, en France, dans une banlieue. Doulaye, un homme de cinquante ans environ, fils d'immigrés africains, reçoit un coup de fil d'Alima, sa sœur aînée qui vit dans le même quartier que lui et qu'il n'a plus vue depuis longtemps. Doulaye est surpris de cet appel tardif mais celle-ci le rassure. Alors commence entre eux une longue conversation faite de révélations et de souvenirs douloureux. En effet, le long silence qui a prévalu entre eux a commencé suite à un événement tragique. Leur père, alors ouvrier dans une usine, revient un jour à la maison tout malheureux. Il est licencié pour raison d'âge avancé et d'appartenance à la race noire. Il décide alors de retourner en Afrique avec son épouse et ses deux enfants Alima et Doulaye. Mais les enfants s'y opposent parce qu'ils sont nés en France et n'ont jamais mis pieds en Afrique. Ainsi naît un conflit. Les parents font une concession, proposent que Doulaye reste et qu'Alima les suive en Afrique. Celle-ci refuse et tient mordicus. Elle se marie et quitte à jamais le toit parental. Les parents, au comble du désespoir, renoncent à leur retour au pays. Mais Alima ne les a plus revus jusqu'à leur mort et ne sait même pas le lieu où ils ont été inhumés. C'est près de trois décennies après, quand elle est délaissée par son époux et ses deux enfants, qu'elle appelle son frère Doulaye pour lui demander la faveur de l'enterrer auprès de leurs parents parce qu'elle veut se suicider.

## **11. *Comme des flèches de Koulsy Lamko***

De retour de l'inhumation de Bouba le vulcanisateur, Amina décide de dire toute la vérité à son époux, quelle que soit la bastonnade qu'elle va subir. Elle tient à lui dire qu'elle n'est pas une épouse fidèle, qu'elle est malade et que lui-même son mari volage, avec ses multiples prostituées, n'est peut-être pas à l'abri du mal dont elle souffre. Institutrice de carrière et mère de trois enfants, vivant dans une belle villa, Amina, un jour de canicule, tombe en panne en revenant de l'école alors qu'elle n'avait pas un rond sur elle. Elle recourt au

service de Bouba qui accepte de lui réparer le pneu à crédit. Au cours de leur discussion, Amina se rend compte que le jeune vulcanisateur est un bachelier en rupture d'études et aussi un musicien, chef d'orchestre. Elle intègre l'orchestre. Ainsi commence une aventure amoureuse entre eux. Informée de cette liaison, la petite amie de Bouba, qui se livre régulièrement dans les hôtels aux Libanais, fait scandale et met fin à leurs relations. Au fil du temps, Bouba tombe malade et dépérit dangereusement. Le test de dépistage révèle qu'il est séropositif. Il informe Amina qui l'a soutenu jusqu'à son dernier souffle.

## **12. Brasserie de Koffi Kwahulé**

Deux soldats rebelles : Cap'taine-S'en-fout-La-Mort et Caporal Foufafou sortent victorieux d'une longue guerre civile qui a détruit tout leur pays. Ils prennent d'assaut la résidence du président de la république, violent la première dame jusqu'à son dernier souffle en présence de son mari sans défense. Ils obligent celui-ci à leur remettre la clé du coffre-fort. Il refuse. Les rebelles le torturent jusqu'à le tuer. Peine perdue, aucun sou dans le coffre-fort. Ils prennent d'assaut la brasserie, seule infrastructure épargnée par la guerre et dont ils espèrent tirer profit. Ils prennent en otage tous les ouvriers qui y travaillent et contraignent Schwanzchen à faire démarrer la brasserie. Refusant de s'exécuter, ils le rouent de coups, le ligotent et mettent ses deux pieds dans l'acide sulfurique si bien qu'il avoue que c'est Madame Magiblanche, une allemande, qui est la seule capable de la faire fonctionner, mais qui, en raison de la guerre a fui le pays. Sommée de revenir au risque de voir tous ses employés tuer, Magiblanche s'exécute et, au terme d'une longue négociation, elle est nommée premier ministre et accepte le partage des revenus de la brasserie.

## **13. Une famille ordinaire de José Pliya**

L'histoire se déroule à Hambourg en Allemagne pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Julius, époux de Dörra et père de Véra, vit dans la même

maison que son père Oskar, un retraité et sa mère Elga. En dépit de son inaptitude physique, il est engagé dans la police pour défendre sa patrie. Envoyé au front en Pologne, Julius se rend célèbre par ses exploits dans les massacres, notamment des petits enfants et ne revient à la maison qu'après des mois, voire des années, sur autorisation de ses supérieurs hiérarchiques. Dörra, qui supporte de moins en moins ses caprices, demande à son beau-père d'assouvir ses appétits sexuels.

#### **14. *Les indépendan-tristes de Williams Sassine***

Pour échapper à la guerre civile, des hommes et des femmes de toutes catégories sociales : musicien, vendeur, enfants de prêtre ou de dirigeants politiques, arrivent dans une gare ferroviaire pour prendre le train. Mais il n'y a plus aucun train encore moins de rails et pire les explosions d'armes de guerre se font entendre de plus en plus tout autour de la gare. Pour dominer leur psychose, les voyageurs malchanceux décident de se raconter des histoires. Bob Renard qui rejoint le groupe refuse de se soumettre à ce devoir de récit et Albinos, un des voyageurs malchanceux le tue en le poignardant. La séance poursuit son cours et chacun d'eux rend l'âme, atteint par des balles. Seul le personnage La femme, fille d'un prêtre et enceinte d'un Chinois, s'en est sorti vivant, au milieu des cadavres.

De la lecture de ces différentes pièces de théâtre, il ressort plusieurs préoccupations qui leur sont communes et qui laissent transparaître la prévalence d'un climat de déchéance tant aux plans moral, politique, religieux que social. En quoi ces pièces sont-elles représentatives des productions théâtrales en Afrique noire francophone de 1990 à 2015 ?

Nombreux sont les critères sur lesquels on peut s'appesantir pour juger de la représentativité d'une œuvre littéraire en général et d'une pièce de théâtre en

particulier, dans une période ou dans un espace géographique donné. On peut citer entre autres :

- le nombre d'exemplaires vendus ( les *best seller*)
- l'intérêt suscité aux plans national et international
- le nombre de travaux scientifiques (mémoires, thèses, articles, ouvrages, etc. ) dont l'œuvre a fait l'objet
- le nombre de rencontres scientifiques (colloques, cafés littéraires, etc.) dont le livre a fait l'objet
- le nombre de prix reçus et pas des moindres
- l'intérêt de l'œuvre dans l'univers médiatique
- l'originalité de l'écriture
- l'originalité des préoccupations abordées
- la tendance dans laquelle s'inscrit l'oeuvre

En ce qui concerne spécifiquement les pièces de théâtre, en plus des critères énumérés ci-dessus, il faut ajouter :

- le nombre de créations dont la pièce a fait l'objet
- le nombre de représentations tant aux plans national qu'international
- le nombre de spectateurs drainés par chaque représentation
- le nombre de lectures publiques, etc.

Dans le cadre de ce travail, le critère sur lequel nous nous sommes fondé pour juger de la représentativité des pièces du corpus est celui de la tendance dans laquelle elles s'inscrivent. Il s'agit en effet, d'une nouvelle tendance théâtrale en Afrique noire francophone qu'on peut qualifier de **dramaturgie de la déchéance** c'est-à-dire des productions théâtrales qui se caractérisent par le traitement de préoccupations relevant de la décadence morale, politique, sociale,

économique, physique, psychologique, religieuse, juridique, etc. Le contenu des pièces de notre corpus témoigne bien du traitement de ces faits.

### **III. Justification du choix du corpus**

La sélection de ces différentes pièces est faite sur la base de plusieurs critères.

Le premier critère est celui de la thématique commune aux pièces ciblées. Il s'agit en effet, des œuvres dramatiques dans lesquelles est ou sont abordé (s) un ou plusieurs types de déchéance développés précédemment.

Le deuxième critère est relatif à la période durant laquelle les auteurs ont édité leur première pièce de théâtre. Il s'agit bien évidemment de la période allant de 1990 à 2015.

Le troisième critère est l'appartenance des auteurs aux pays de l'Afrique noire francophone.

En ce qui concerne le nombre d'auteurs par pays et le nombre de pièces par auteur, nous signalons que s'il y a un auteur choisi par pays et quatre pour le Bénin, cela dépend de plusieurs paramètres.

D'abord, la prédominance des écrivains béninois n'est pas l'expression du chauvinisme. On peut être camerounais et être spécialiste du théâtre ivoirien tout comme il y a des Français ou Belges qui se spécialisent dans la littérature africaine.

Les auteurs béninois sont ceux dont nous connaissons mieux les œuvres pour la raison que voici. Notre mémoire de maîtrise a en effet porté sur le thème « Les aspects du fantastique dans le théâtre de José Pliya : cas de *Konda le Roquet* et de *Concours de circonstance* ». Mais pour avoir osé affirmer qu'avant José Pliya, aucune œuvre dramatique béninoise ne comporte les caractéristiques

du fantastique, notre maître de mémoire nous avait contraint à lire la plupart des pièces de théâtre béninoises écrites depuis les origines, pour prouver notre allégation. L'entreprise est difficile certes mais nous nous en sommes sorti avec une vue panoramique sur la production théâtrale du Bénin. Mieux, nous connaissons la plupart de ces auteurs et il nous est aisé d'échanger avec eux pour des informations utiles.

Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, les matériaux sur lesquels porte notre travail concerne les pièces de théâtre éditées et non les spectacles. En effet, l'une des spécificités de l'art dramatique est qu'il dispose de plusieurs canaux de publication. Il s'agit du spectacle, de l'édition, de la lecture publique, de la publication via les journaux, la radio (théâtre radiophonique), la télévision (théâtre télévisé) et, technologie aidant, de la publication sur Internet, sur support CD ou encore clé USB.

Le point des productions théâtrales que nous faisons par auteur prend donc en compte, seulement les œuvres éditées et ce, de 1990 jusqu'en 2015. Cette précision vaut la peine, parce que, excepté deux des auteurs du corpus, à savoir : Moussa Konaté et Williams Sassine qui sont déjà décédés, tous les autres sont encore vivants et continuent de produire. Ainsi, leurs pièces éditées après 2015 et à travers lesquelles les formes de déchéance seraient perceptibles, n'entrent pas dans le cadre de notre travail.

Pour ce qui est du nombre de pièces par auteur, il faut préciser que tous ne sont pas prolifiques en théâtre. Certains sont à une, deux ou trois pièces pendant que d'autres sont à dix ou vingt et même plus. C'est ce qui fait que pour certains, nous avons retenu une pièce et, pour d'autres, deux en fonction de leur intérêt thématique lié à notre sujet de recherche.

Sur cette base, nous les classons en trois catégories. Il s'agit des auteurs à une pièce, des auteurs à deux pièces et des auteurs à plus de deux pièces.

## **1. Auteur à une pièce**

Nous entendons par auteur à une pièce, les auteurs de notre corpus qui, jusqu'à la fin de l'année 2015, ont édité en tout et pour tout, une seule pièce de théâtre. Parmi les auteurs dont nous étudions les œuvres, Khadi Hane est la seule à avoir publié une pièce pendant la période couverte par notre étude. Elle est l'une des deux femmes du corpus et sa production théâtrale jusqu'en 2015, se limite à une pièce.

*Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane

La raison du choix de cette pièce réside dans le développement qu'elle fait, entre autres, de la déchéance morale, en faisant une incursion dans la vie des prostituées.

## **2. Auteurs à deux pièces**

Nous entendons par auteurs à deux pièces, les auteurs de notre corpus qui, jusqu'en 2015, ont à leur actif deux pièces de théâtre éditées. Dans le cas d'espèce, nous avons trois auteurs : Mahougnon Kakpo, Sophie Heidi Kam et Williams Sassine.

*Destin d'un Dieu* de Mahougnon Kakpo

Dans cette catégorie, nous avons Mahougnon Kakpo. Il a, à son actif, deux pièces à savoir : *Dieu, cet apprenti-sorcier* et *Destin d'un Dieu*. La première n'est pas sans intérêt parce qu'on peut y étudier la déchéance sociopolitique et économique, mais nous avons retenu la seconde, car elle permet d'étudier la déchéance religieuse.

*Et le soleil sourira à la mer* de Sophie Heidi Kam

Nous avons jeté notre dévolu sur cette pièce parce qu'elle développe certains aspects de la déchéance notamment la déchéance morale et la faillite de

l'humain. Il s'agit des scènes de viol ; d'assassinat, de mutilations, de massacre. Les mêmes phénomènes s'observent dans sa deuxième pièce *Nos jours d'hier*

### *Les indépendan-tristes* de Williams Sassine

Dans cette pièce, il est question d'un continent en ruine, secoué par des guerres civiles qui détruisent toutes les infrastructures économiques et occasionnent de nombreuses pertes en vies humaines. Un continent jeté en pâture aux puissances étrangères.

### **3. Auteurs à plus de deux pièces**

Nous entendons par auteurs à plus de deux pièces, les auteurs de notre corpus qui ont édité plus de deux pièces. Dans cette catégorie figurent : Apollinaire Agbazahou, Kangni Alem, Florent Couao-Zotti, Koffi Kwahulé, Moussa Konaté, Caya Makhélé, Koulsy Lamko, José Plya.

#### *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou

L'œuvre dramatique d' Apollinaire Agbazahou comporte jusqu'en 2015 quatre pièces. Il s'agit de : *La bataille du trône*, *Le gong a bégayé*, *Cactus dans le ménage* et *Chaude alerte* *Alerte rouge*. Comme nous nous sommes fixé comme objectif de choisir une pièce par auteur (exception faite à Kangni Alem et Florent Couao-Zotti dont les pièces de théâtre ont fait l'objet de notre mémoire de DEA), nous avons préféré la pièce *La bataille du trône* pour pouvoir étudier la déchéance sociopolitique qui y est patente.

Dans *Le gong a bégayé*, il est question de la stratégie que le roi a déployée pour éviter la peine de mort à son fils, le prince héritier qui, voulant être plus moderne, a foulé aux pieds la tradition en empêchant Kpanlingan dans sa mission sacrée de louange quotidienne des rois sans bégayer. On peut y déceler la déchéance des valeurs culturelles endogènes occasionnées par leur

méconnaissance, par les Africains eux-mêmes, de leur propre culture, et l'emprise de la culture occidentale.

*Apprentissage de la mémoire* et *La saga des rois* de Kangni Alem

*Apprentissage de la mémoire* s'inscrit dans le cadre de l'étude de la déchéance sociale, notamment des difficultés rencontrées par l'immigré diplômé sans emploi dans les pays d'accueil.

Quant à *La saga des rois*, il met à nu les manigances et les coups bas qui ont cours dans les milieux politiques et qui se soldent par les assassinats politiques. Ces deux pièces ne sont pas les seules de l'œuvre théâtrale de Kangni Alem à traiter de la thématique de la déchéance. D'autres, telles que : *Nuit de cristal*, peuvent être exploitées.

*Un appel de nuit* de Moussa Konaté

Dans la même logique des affres qui vivent les immigrés s'inscrit, cette pièce de Moussa Konaté, où sous le prétexte d'âge trop avancé, un père de famille est licencié. Ce licenciement abusif a bouleversé toute sa vie et celle de sa famille.

*Ce soleil où j'ai toujours soif (ou la nuit des anges)* et *La diseuse de mal-espérance* de Florent Couao-Zotti

Dans la première pièce, il est question de la crise sociopolitique (le chômage des jeunes, les bouleversements politiques) alors que dans la seconde, l'accent est mis sur les dérives de la religion. Il s'agit précisément des projets d'empoisonnement, d'enlèvement et de sequestration, des agressions physiques et des tentatives de viol dont est responsable une autorité religieuse. Il faut souligner que la plupart des pièces de Florent Couao-Zotti développent à merveille la thématique de la déchéance. C'est le cas, dans ses autres pièces :

*Certifié sincère, Des araignées dans la tête, Le collectionneur de vierges et Instincts primaires... combats secondaires.*

*Comme des flèches* de Koulsy Lamko

Dans la veine de déchéance morale s'inscrit la pièce *Comme des flèches* de Koulsy Lamko. Il s'agit de l'infidélité dans les couples, de la prostitution et qui se solde par la mort due au sida.

*Picpus ou la danse aux amulettes* de Caya Makhélé

Dans cette pièce, il s'agit, en plus de décadence morale, de déchéance psychique. Elle attire l'attention sur les risques auxquels s'exposent les professionnels du sexe, notamment les agressions physiques qui, dans le cas d'espèce se sont soldées par la cécité de la victime.

*Brasserie* de Koffi Kwahulé

Cette pièce est l'expression même de la déchéance humaine. Elle met en scène les différentes techniques de torture, d'exécution sommaire, de massacre, soustendues par le désir d'accéder coûte que coûte au pouvoir ou de le conserver contre vents et marées. Beaucoup d'autres pièces de Koffi Kwahulé développent des préoccupations constitutives de la déchéance. On peut citer *Fama, Cette vieille magie noire, Le masque boiteux (Histoires de soldats)*.

*Une famille ordinaire* de José Pliya

Cette pièce s'inscrit dans la même tendance que *Brasserie*. Elle met l'accent sur le plaisir qu'éprouvent certains êtres humains à massacrer leurs semblables. Cette pièce n'est pas la seule œuvre de José Pliya qui développe les faits constitutifs de la déchéance.

Ce sont donc ces préoccupations abordées dans les pièces qui nous ont poussé à les choisir afin d'y étudier le phénomène de la déchéance dans ses différents aspects.

## **Conclusion**

On retient de ce chapitre que le contenu des pièces cadre plus ou moins avec les réalités des périodes de leur publication, notamment ce qui défrayait la chronique dans les pays francophones d'Afrique. *La Saga des rois*, par exemple, qui exprime l'instabilité politique, est écrite à un moment où les régimes politiques en Afrique étaient sujets à un véritable bouleversement.

## **CHAPITRE TROISIEME : CONTEXTE DE PUBLICATION DES ŒUVRES DU CORPUS**

### **Introduction**

Les décennies 1990-2000 et 2000-2010 et le quinquennat qui les a suivies, consacrent la montée sur scène d'une nouvelle génération d'auteurs dramatiques de l'espace francophone africain. Il s'agit des auteurs qui, pour la plupart, ont vu le jour après 1960, donc des enfants des indépendances, à l'exception de Koffi Kwahulé né quatre ans avant les indépendances, c'est-à-dire en 1956, d'Apollinaire Agbazahou né en 1953, de Caya Makhélé né en 1952 et de Williams Sassine dont la date de naissance remonte à 1944. Ils ont publié leurs premières œuvres théâtrales après 1990. Leurs pièces de théâtre qui constituent notre corpus sont publiées entre 1990 et 2015. Plusieurs facteurs ont milité en faveur de l'éclosion de leur talent. Il s'agit d'une part, du contexte politique marqué par les soulèvements populaires qui ont freiné l'élan dévastateur des régimes dictatoriaux et, d'autre part, du contexte culturel marqué par les festivals de théâtre, la naissance de nouvelles maisons d'éditions favorables à la publication des pièces de théâtre.

Nous étudions la période 1990-2015 respectivement aux plans sociopolitique, culturel et sécuritaire.

### **1. Au plan sociopolitique**

Le début des années 1990 en Afrique a commencé à sonner le glas des régimes dictatoriaux qui, pour la plupart, se sont installés au lendemain des indépendances. Des bouleversements socio-politiques et économiques se font sentir. Et, dans ces bouleversements que connaissent les pays africains, notamment ceux francophones, Roger Kouloadinou, dans son essai : *Dégoûts et engouements d'une génération*, note la part de responsabilité de la France sous

François Mitterrand, qui a su habilement enfermer pendant longtemps les dirigeants africains dans une pseudo amitié franco-africaine profitable à l'Hexagone et préjudiciable au continent noir. Il affirme en effet que :

« Mitterrand a tout bonnement optimisé les intérêts de la France sous le couvert de cette amitié et sur le dos des États africains. La grande famille franco-africaine qu'il a su consolider fonctionne exactement comme un troupeau de bêtes dont il était le berger, les plus sages du troupeau étant les plus dociles (Félix Houphouët Boigny versus Thomas Sankara) qu'il gratifiait de son inconditionnelle protection contre toute remise en cause de leur fauteuil de Président (à vie ?). (...). Naturellement, la crise économique atteignit son comble et on commença à noter les prémices de remous au sein des populations africaines ». <sup>1</sup>

L'auteur poursuit son analyse en montrant la formule que François Mitterrand, en bon stratège politique, a proposée aux pays africains confrontés à la crise : « Une fois encore, M. Mitterrand prit habilement le train en marche. Pour ce faire, il invita « sérieusement » ses pairs africains à instaurer la démocratie chez eux (cf. le discours de la Baule en juin 1990). » <sup>2</sup>

Le vent de démocratie qui a commencé à souffler sur le continent africain depuis 1990, a entraîné nombre de mutations dans le paysage politique naguère caractérisé par la dictature des militaires au pouvoir. Dans certains pays comme le Bénin, l'avènement de la démocratie a favorisé l'alternance au pouvoir caractérisée par la tenue régulière des élections présidentielles, législatives et municipales, sans oublier la mise en place des institutions qui servent de fondement à ce régime. D'autres pays de l'Afrique noire francophone font une expérience salutaire du régime démocratique. Il s'agit du Sénégal, du Mali (en

---

<sup>1</sup> Roger Koudoadinou, *Dégâts et engouements d'une génération*, Cotonou, Plumes Soleil, pp. 123-124.

<sup>2</sup> Op. Cit., p. 124.

dépit des actions destabilisatrices qui y sont menées par les terroristes islamistes).

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

La même parodie de démocratie s'observe dans les deux Congo, au Tchad, en Guinée Conakry, au Burkina Faso (sous Blaise Compaoré), en Côte-d'Ivoire (sous Laurent Gbagbo).

Les mutations observées dans le monde politique pendant cette période ont favorisé le développement de l'art dramatique.

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

« La chute du régime marxiste-léniniste du général Mathieu Kérékou et l'installation, en 1990, d'un Etat de droit basé sur la démocratie, le multipartisme intégral, le respect des libertés fondamentales, marquent l'ouverture d'une nouvelle ère pour la culture – particulièrement pour le théâtre – au Bénin. Le foisonnement des troupes et l'intérêt certain que rencontre le théâtre (qu'il soit d'expression française ou en langues nationales) auprès du public de plus en plus large et – il importe de le souligner – de plus en plus populaire, sont la preuve

évidente d'un regain de vitalité dans ce secteur de la vie culturelle. Ce regain de vitalité se traduit d'abord par la multiplication des initiatives visant à dynamiser la pratique théâtrale au niveau national »<sup>1</sup>.

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

« La situation du théâtre béninois après 2000 décrit une courbe descendante qui est la conséquence logique des problèmes occultés par les succès voyants de la précédente. Ce qui fait problème dans ce répertoire très fourni des années 1990 à 2000, ce sont les contenus des pièces publiées, les types de représentation proposées par les troupes, les choix esthétiques ayant présidé à la conception et à la réalisation aussi bien des œuvres écrites que des spectacles, la formation et le statut des comédiens »<sup>2</sup>.

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

« Pour le Béninois moyen, ne peut être considéré comme théâtre que le jeu des acteurs à partir d'un texte écrit et représenté sur scène dans une salle à laquelle on accède en payant son droit d'entrée. »<sup>3</sup>

Le dernier volet de cette remarque de Bienvenu Koudjo fait ressortir la dimension marchande du théâtre qui normalement devrait pouvoir donner un essor à cet art. Mais la vente des tickets ne peut à elle seule couvrir toutes les

---

<sup>1</sup>Guy Ossito Midiohouan, « Théâtres en ébullition » in *Notre librairie : Littérature béninoise*, n° 124, octobre-décembre, 1995, p. 137.

<sup>2</sup> Pierre Médéhouégnon, « Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? » in Huannou Adrien, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, (Collection études), pp. 37.

<sup>3</sup> Bienvenu Koudjo, « La pratique du théâtre au Bénin », in *Notre librairie, Littérature béninoise*, n° 124, octobre-décembre, 1995, p. 132.

charges que nécessite la fabrique du théâtre. D'où la nécessité des subventions qui, sous les tropiques ont des difficultés à être effectives. Ce manque de financement de l'art dramatique a amené Sony Labou Tansi à déclarer en 1993 ce qui suit :

« Je ne crois pas connaître un seul pays africain qui prévoie des subventions pour le théâtre. Ce sont des volontaires qui essaient de créer des réseaux : réseaux d'acteurs ; réseaux de metteurs en scène ; réseaux de lieu de production où nous pouvons mener une partie de notre combat qui est difficile. (...) »

Ce n'est pas le public qui peut payer un spectacle. Chez nous, les gens n'ont pas beaucoup d'argent. Et, même dans les pays où les gens ont de l'argent, on ne peut se masquer les choses. C'est la subvention qui paie le théâtre. Pas le public. »<sup>1</sup>

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

« Dans le contexte togolais des années 1980 à 1990, puisque toute publication de contestation de la politique nationale et toute tentative de distribution de tracts étaient sanctionnées par l'arrestation et l'emprisonnement de leurs auteurs, le groupe de Sélom Gbanou, Bodi Bodelin, Kossi Efoui et Kangni Alem a choisi de substituer aux tracts le langage de la fiction dramatique, plus globalisant et plus anonyme, pour exprimer la démarche de contestation politique ».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sony Labou Tansi, « *Le théâtre d'utilité publique* », propos recueillis par Chantal Boiron, in *Notre librairie, Créateurs africains à Limoges*, n° hors série, septembre 1993, pp. 48-49.

<sup>2</sup>Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC, 2010, pp. 116-117.

Le dramaturge Frédéric Gakpara-Yawo, se prononçant sur la pratique de l'art dramatique dans son pays le Togo de 1989 à 2006, fait quant à lui un diagnostic très peu reluisant. Dans l'avant-propos de sa pièce *La charcuterie de la république*, il estime que le théâtre togolais est en crise :

« Qui dira que le théâtre togolais n'est pas en crise ? Je ne veux pas ici, parler de la morbidité de la politique culturelle de l'Etat togolais. Je ne veux pas non plus parler de son défaitisme, voire souvent, sa nuisance. Je ne veux pas ici, parler du manque de formation et d'auto-formation de la présente génération d'artistes depuis une dizaine d'années. Je ne veux pas non plus parler de l'étroitesse du marché, de l'oisiveté, source des vices qui gangrènent la corporation théâtrale. Ce dont je veux exclusivement parler ici, c'est du choix que nous avons ensemble fait depuis dix-sept ans, quant à l'écriture théâtrale au Togo. »<sup>1</sup>

En plus de ces maux qui sont défavorables à l'épanouissement du théâtre, Frédéric Gakpara-Yawo, nostalgique du concert-party, pense que le mal de l'art dramatique togolais résulte aussi de l'emprise du théâtre intellectuel, formaté sur le modèle occidental, sur celui populaire :

« C'est depuis la fin des années quatre-vingt que le théâtre élitiste a pris un visage de classicisme tragique, tuant à petit feu, surtout en milieu urbain, le théâtre populaire dit Concert Party, sans pour autant offrir un plat assimilable au grand public. Même le théâtre de salon qui a fait le beau temps de cette décennie n'a pas résisté à la tempête de la nouvelle écriture. Pourtant, pour être dans le vrai, même ceux dits intellectuels, de toute évidence, ne comprennent pas grand-chose à ce langage shakespearien. Il suffit, pour nous en convaincre, de les voir

---

<sup>1</sup> Frédéric Gakpara-Yawo, *La charcuterie de la république*, Lomé, Graines de pensées, 2006, p. 9.

bâiller quand le verbe est en action, et se tordre de rire à la moindre grimace simiesque d'un acteur. »<sup>1</sup>

Mais tout n'est pas si noir dans le théâtre togolais de cette période, si on s'en tient aux propos du critique Apédo-Amah Ayayi Togoata. En effet, selon lui, le théâtre togolais se professionnalise davantage et des éléments probants l'attestent. Ainsi affirme-t-il :

« La création de troupes permanentes qui permettent la formation et la circulation des comédiens et des metteurs en scène a eu un impact extraordinaire sur la qualité du théâtre des vingt dernières années. Ce saut qualitatif est flagrant pour les spécialistes qui suivent l'évolution du théâtre national depuis des décennies : il s'agit du passage d'un théâtre quasi scolaire à un théâtre de niveau professionnel. Cette évolution positive est le résultat de la présence concomitante de dramaturges, metteurs en scène, comédiens et régisseurs de talent »<sup>2</sup>.

## **2. Au plan des initiatives culturelles**

### **2.1. Rôle des rencontres théâtrales : festivals et résidences d'écriture**

En ce qui concerne les rencontres théâtrales, on a constaté, à l'instar du Bénin avec le FITHEB, la création de festivals comme le FESTHEF au Togo et le MASA en Côte d'Ivoire.

Les décennies 1990-2000 et 2000-2010 sont également marquées par le festival de Limoges qui constitue « la Mecque » de la plupart des dramaturges de la nouvelle génération. Ce festival constitue pour eux une sorte de passage obligé pour leur consécration. Robert Abirached, dans sa préface à l'ouvrage *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours* affirme :

---

<sup>1</sup> Frédéric Gakpara-Yawo, Op. cit., pp. 9-10.

<sup>2</sup> Apédo-Amah Ayayi Togoata, « Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, pp. 56-57.

« Dès 1988, le Festival des Francophonies de Limoges, dirigé par Monique Blin, a proposé aux auteurs de langue française un lieu où se retrouver et où écrire, en échappant pour un temps donné aux contraintes financières et sociales. Près de quatre-vingt écrivains ont ainsi profité du havre ménagé par cette Maison des écrivains pour amorcer une pièce ou pour achever celle qu'ils avaient en cours. Et, à partir de là, toute une chaîne s'est créée, pour se renforcer d'année en année, de l'écriture à la lecture publique, puis à la mise en scène des œuvres avant d'aboutir à leur diffusion sur les ondes et à leur édition. »<sup>1</sup>

On peut en déduire que la période 1990-2015 a favorisé le développement du théâtre dans la plupart des pays de l'Afrique noire francophone.

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

« Dès la fin des années 1980, les dramaturges s'ébrouent et se dégagent de cette représentation passéiste pour revendiquer une identité en devenir et une conception dramaturgique foncièrement hybride, prise dans le tourbillon des cultures du monde ».<sup>2</sup>

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

---

<sup>1</sup> Robert Abirached, préface à Sylvie Chalaye, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Morlanwels, Lansman, 1998, p. 5.

<sup>2</sup> Sylvie, Chalaye, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, pp. 47-54.

« Le temps du repli sur soi est révolu. Volontiers insaisissables, ces écritures se projettent au – delà de toute définition et sautent l’enclos. Elles n’ont peur d’aucun détour et faussent compagnie aux préjugés pour donner rendez – vous ailleurs déjouant les attentes (...). Mais bientôt d’autres dramaturges s’inscrivent dans cette mouvance : les Camérounais Marcel Zang et Kouam Tawa, les Béninois Ousmane Alédji, José Pliya et Florent Couao – Zotti, les Togolais Kangni Alem, Rodrigue Norman et Gustave Akakpo... »<sup>1</sup>.

On peut en déduire que les dramaturges Florent Couao – Zotti, Kangni Alem, José Pliya, Sophie Heidi Kam, Kadhi Hane, Kakpo Mahougnon,... dont les pièces font l’objet de notre réflexion, ne font donc pas cavalier seul, mais appartiennent plutôt à une génération de dramaturges africains francophones que Sylvie Chalaye appelle « enfants terribles des indépendances »

## **2.2. L’apport des maisons d’éditions**

Dans l’univers éditorial, le théâtre fait partie des genres littéraires mal lotis à l’instar de la poésie. Beaucoup de maisons d’éditions ne s’y intéressent guère et les quelques-unes qui lui réservent un accueil favorable n’y gagnent pas, semblerait-il, grand-chose. Le phénomène est général et n’est donc pas lié à un seul continent. Thérèse-Marie Deffontaines qui s’est intéressée à la question affirme :

« Genre littéraire universellement apprécié, le théâtre a pourtant du mal à se faire une place au soleil dans le monde de l’édition. Rares sont les libraires qui lui consacrent un rayon et les éditeurs le relèguent généralement tout en bas de l’échelle,

---

<sup>1</sup> Sylvie Chalaye, « Dramaturgies de la culbute et du détour », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, pp. 47-54.

en dessous de la poésie, très très loin derrière le roman. »<sup>1</sup>

S'appuyant sur le cas de la France et avec des données statistiques de l'année 2004, elle ajoute :

« Dure réalité des chiffres ! Théâtre et poésie représentent 2% de la production éditoriale française. En chiffre d'affaires, l'écart est bien plus grand encore : 7 millions d'euros pour théâtre et poésie contre 2 657 millions pour l'ensemble des livres publiés en 2004. »<sup>2</sup>

Face à une telle réalité, quel peut être le sort des pièces de théâtre en Afrique noire d'expression française dans le monde de l'édition pendant la période 1990-2015 ?

Au plan éditorial, la période 1990-2015 est aussi marquée par la naissance d'une flopée de maisons d'éditions tant en Afrique qu'en Europe dont certaines ont remarquablement contribué à la publication de plusieurs pièces de théâtre de grande facture. Ces maisons d'éditions n'auraient pas vu le jour que beaucoup d'œuvres dramatiques n'auraient peut-être jamais eu l'opportunité d'être éditées.

### **2.3. Répertoire de quelques maisons d'éditions ayant contribué à la publication du théâtre en Afrique noire francophone de 1990 à 2015**

Il s'agit d'abord des maisons d'éditions chez qui sont publiées les pièces de notre corpus auxquelles s'ajoutent d'autres.

---

<sup>1</sup> Thérèse-Marie Deffontaines, « Editer le théâtre du Sud », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, p. 17.

<sup>2</sup> Thérèse-Marie Deffontaines, *Op. cit.*, p. 17.

### **Maisons d'éditions basées en Occident**

Maison d'éditions	Pays
Lansman	Belgique
Les éditions Théâtrales	France
L'Harmattan	France
Le Bruit des autres	France
Accoria	France
Actes Sud	France
L'Avant-Scène Théâtre	France
Les Solitaires Intempestifs	France

### **Maisons d'éditions basées en Afrique**

Graines de pensées	Togo
Plumes Soleil	Bénin
Star éditions	Bénin
Laha éditions	Bénin
Editions des Diasporas	Bénin
Editions Plurielle	Bénin
Découvertes du Burkina	Burkina Faso
Editions Ndzé	Gabon
Centre d'édition de production de distribution et de formation (Céprodif)	Burkina Faso

Dans beaucoup de pays africains, le problème d'édition des œuvres littéraires en général et des pièces de théâtre en particulier est si évident qu'au Burkina Faso, par exemple, jusqu'en 1990, le pays ne connaît qu'une seule œuvre dramatique éditée, si on s'en tient à cette déclaration de Jean-Pierre Guingané :

« Il est impossible de dire qu'on a lu toutes les pièces existantes : n'étant pas publiées, elles ne sont pas connues, et il faut les rechercher pratiquement une à une. Mais, pour en avoir lu une partie, je ne suis pas certain d'être, parce que j'ai été édité, le plus doué des auteurs. Certaines

œuvres gagneraient à être connues du grand public. Malheureusement vous savez qu'il n'est pas facile de se faire éditer dans nos pays ; c'est pourquoi je me trouve être le seul auteur de tout un pays à avoir été édité. »<sup>1</sup>

Dans le contexte béninois, le critique littéraire Guy Ossito Midiohouan, dans son ouvrage intitulé *Le Bénin littéraire 1999-2012*, ( ce livre est la suite du premier volume : *Le Bénin littéraire 1980-1999*), en faisant, sur trente-deux ans, une étude comparative , données statistiques et tableaux à l'appui, des maisons d'éditions locales et étrangères qui ont publié les auteurs béninois, fait la remarque suivante :

« Entre 1980 et 1999, on dénombrait une quinzaine de maisons d'éditions étrangères, situées pour la plupart à Paris, et une douzaine de maisons d'éditions locales. Entre 1999 et 2012, ces chiffres se sont remarquablement accrus : 53 maisons d'éditions locales contre 44 étrangères. Certaines parmi elles (Editions L'Harmattan, Editions du Flamboyant, Editions Ruisseaux d'Afrique) sont présentes dans le paysage littéraire béninois depuis les années 80. De nouvelles, presque toutes locales, s'affirment depuis les années 2000 : CAAREC Editions, Editions Plumes Soleil, Editions Tundé, Star Editions, Editions des Diasporas. A cela, il faut bien entendu ajouter les nombreuses publications à compte d'auteurs qui, pour se donner de la crédibilité, se placent allègrement sous le label de « maisons d'éditions ad'hoc » ou qui font semblant de confondre imprimeries et maisons d'éditions. Au total, la part de l'édition locale dans la production progresse et tend à devenir prépondérante mais le

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Guingané, « Jean-Pierre Guingané, un « fou » de théâtre au Burkina-Faso », propos recueillis par Wolfgang Zimmer, in *Notre librairie, Théâtre/ Théâtres*, n° 102, juillet –août 1990, p. 49.  
N.B.

La pièce dont il est question est : *Le fou*, une pièce en trois actes, écrite en 1982 et éditée à Abidjan par CED en 1986, 77 p, avec une préface de Guy Menga.

clair des structures éditoriales sont caractérisées par l'improvisation, la précarité et le manque de professionnalisme. »<sup>1</sup>

Le constat relatif entre autres à la naissance de plusieurs nouvelles maisons d'éditions dans les pays francophones du Sud se justifie par une initiative salubre. Il s'agit de la création d'un cadre de formation aux métiers du livre dénommé Centre Africain de Formation à l'Édition et à la Diffusion (CAFED) basé à Tunis et qui a profité à plusieurs centaines de professionnels du livre ressortissants de l'Afrique francophone. En témoigne cette déclaration de Roger Dehaybe :

« Créé en 1989 par l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie (ex- ACCT), à la suite de la Troisième Conférence des Chefs d'État et de Gouvernement des pays ayant le français en partage, le Centre Africain de Formation à l'Édition et à la Diffusion est un programme qui a été mis en place pour assurer le perfectionnement des professionnels des métiers du livre dans les pays du Sud, en particulier les pays africains. (...). En treize ans, de décembre 1989 à décembre 2002, le CAFED a organisé 42 activités qui ont profité à 628 participants et stagiaires appartenant à 31 pays francophones. »<sup>2</sup>

Comme pays d'Afrique ayant bénéficié des formations du CAFED de 1989 à 2002, on peut, en se fondant sur le manuel d'édition mentionné en note de bas de page, citer: le Bénin (41 stagiaires), le Burkina (14), le Burundi (4), le Cameroun (47), les Comores (3), le Congo (28), la Côte d'Ivoire (35), le Djibouti (7), le Gabon (4), la Guinée (19), la Guinée-Bissau (1), Madagascar (12), le Mali (31), le Maroc (38), l'île Maurice (25), la Mauritanie (12), le Niger

---

<sup>1</sup> Guy Ossito Midiohouan, *Le Bénin littéraire 1999-2012*, Cotonou, Star Editions, 2013, pp. 7-8.

<sup>2</sup> Roger Dehaybe, préface à Jean-Pierre Leguéré, Georges Stern, *Manuel pratique d'édition pour l'Afrique francophone* suivi de Alain Faussurier Bernard Noël, *Le libraire en Afrique*, Tunis, Agence Intergouvernementale de la Francophonie/ CAFED, 2002, p. 11.

(48), la Centrafrique (10), le Congo Kinshasa (39), le Rwanda (5), le Sénégal (56), les Seychelles (1), le Tchad (8), le Togo (22) et la Tunisie (100).

L'émergence de nouvelles maisons d'éditions locales est également observable au Mali. C'est le cas, par exemple, des Editions Le figuier créées par l'écrivain Moussa Konaté. Dans une interview accordée à Tirthankar Chanda et publiée par la revue *Notre librairie*, il affirme : « nous en sommes maintenant à cinquante titres, au bout d'un an d'existence. » La particularité de cette maison d'édition est qu'elle publie des ouvrages écrits aussi bien en français qu'en bambara.

Moussa Konaté fait aussi une remarque qui rend compte de l'idée que se font les auteurs africains de l'édition locale :

« Beaucoup de nos jeunes auteurs pensent que s'ils ne sont pas édités en France, ils ne sont pas de grands écrivains. C'est une grosse erreur à mon avis. On peut être édité en France, mais cela ne signifie pas forcément qu'on est lu en France. Et les livres publiés en France ne sont pas à la portée du lectorat africain. Je pense que la solution est de se faire éditer au pays, de se faire connaître d'abord ici avant d'accéder à l'Europe. C'est ce que font les écrivains dans les autres pays et il n'y a pas de raison que les Africains adoptent la démarche inverse. »<sup>1</sup>

Kously Lamko, dans un cadre particulier fait une observation axée sur le genre théâtral. Il montre en effet la contribution de nombre de maisons d'éditions à la publication de plusieurs pièces de théâtre d'auteurs francophones d'Afrique :

« C'est aussi le lieu de noter que l'édition, connue pour sa réticence quant à l'intérêt à porter au texte théâtral, bien au contraire accompagne les nouvelles dramaturgies, surtout lorsque les textes ont fait la joie des planches. A ce propos, il est

---

<sup>1</sup> Mousa Konaté, « Entretien avec Moussa Konaté, écrivain-éditeur », propoe recueillis par Tirthankar Chanda, in *Notre librairie, Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1*, n° 135 septembre-décembre 1998, p. 39.

juste de rendre hommage aux éditions Lansman qui ont donné corps à des centaines de textes d'une indiscutable qualité. Fort heureux que Théâtrales, Actes Sud, L'Harmattan et les NEA aient suivi le mouvement. »<sup>1</sup>

Koulsy Lamko n'est pas le seul à remarquer l'apport des éditions au rayonnement du théâtre africain pendant cette période. L'Ivoirienne Tanella Boni, à sa suite, fait la même observation, en mettant surtout l'accent sur l'une de ces maisons d'éditions tout en se gardant d'être nominative. Elle affirme en effet :

« Nos textes, par excès de liberté sans doute, restent livrés à eux-mêmes dans des espaces réservés, tiroir ou table de chevet tardant à être fabriqués comme livres à part entière, tenus à distance respectable des collections et des bibliothèques cosmopolites. A Limoges, depuis quelques années, des textes de théâtre ont pu être sauvés de l'oubli grâce au dévouement d'un éditeur belge. »<sup>2</sup>

Tanella Boni, en parlant ici d'un éditeur belge fait allusion sans doute aux éditions Lansman dont la contribution à la publication des pièces de théâtre africaines d'expression française est remarquable.

Koulsy Lamko ne passe pas sous silence, le rôle des éditions locales. Il souligne en effet que :

« Des textes tels que *La Guerre des femmes*, *La Termitière*, *Le Secret des dieux* de Bernard Zadi Zaourou ou encore *Le Fou*, *La Musaraigne* de Jean Pierre Guingané, textes ayant fait l'objet de mémorables spectacles il y a quelques années, refont toilette dans des éditions croisées ou locales de Côte-d'Ivoire ou du Burkina Faso. Le foisonnement éditorial n'est pas juste un fait divers. Il est témoignage d'une plus grande vitalité, laquelle est

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, "Théâtre" in *Notre librairie, 1250 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire 1997-2001*, n°147 janvier-mars 2002, pp. 3-4.

<sup>2</sup> Tanella Boni, "Ma résidence d'écriture: pour une poétique du chapiteau", in *Notre librairie, Créateurs africains à Limoges*, n° hors série, septembre 1993, p. 67.

révélatrice de l'importance que prend le texte théâtral dans la production littéraire. »<sup>1</sup>

Le rôle des éditions Le Serpent à Plumes dans la publication des auteurs africains dans la période 1990-2015 n'est pas à passer sous silence. Devenue en 1993 une maison d'éditions, Le Serpent à Plumes était à sa création en 1988 « une revue consacrée aux textes courts, sans critique ni article. » Son directeur, Pierre Astier dans une interview accordée à Kadiatou Konaré et publiée dans la revue *Notre librairie* en 1998 affirme :

« Nous avons publié certes beaucoup d'Africains de l'Est, mais nous restons ouverts à toute l'Afrique. Cette année, l'Afrique a été très présente : nous avons lancé au mois de février une opération Afrique ; nous avons publié en même temps, cinq auteurs africains : Nuruddin Farah, Emmanuel Dongala, Aminata Sow Fall, Florent Couao-Zotti, Nkem Nwankwo. »<sup>2</sup>

### **3. Au plan sécuritaire**

Au plan sécuritaire, le climat qui a prévalu dans nombre de pays en Afrique de 1990 à 2015 n'est pas du tout reluisant. Ce quart de siècle est caractérisé par des faits qui remettent en cause notre humanité. C'est en effet pendant cette période qu'on a connu le génocide rwandais, les guerres civiles dans plusieurs pays, la naissance des groupes rebelles, la naissance et le développement des groupes terroristes, l'enrôlement des enfants dans la guerre, etc. Des pratiques qui donnent une image macabre du continent noir. C'est du moins ce qui se dégage de cette réaction de Claude Julien :

« Ne nous resterait-il donc que de mots banalisés, usés jusqu'à la corde, pour décrire les horreurs qui valent au Zaïre, au Togo, au Rwanda, à l'Angola, à l'Afrique du Sud, à tant d'autres pays d'Afrique et d'ailleurs le triste privilège

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., p. 4.

<sup>2</sup> Pierre Astier, « Entretien avec Pierre Astier, directeur du Serpent à plumes » propos recueillis par Kadiatou Konaré, in *Notre librairie, Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1*, p. 33.

de fournir de beaux titres aux journaux ? Pauvres mots dont la simple décence, à défaut de talent littéraire, déconseillerait l'emploi »<sup>1</sup>

L'auteur ne s'est pas seulement contenté d'être interrogatif ? Il ouvre une fenêtre sur ce à quoi est due cette situation. Cette atmosphère horrible réside dans la conception que certains dirigeants ont du pouvoir :

« Peut-être ne sauront jamais être dits tant d'horreurs, la stupide ambition, la mégalomanie, l'insatiable avidité, la cruelle arrogance de potentats incultes, brutaux, incompetents dans tous les domaines sauf un : l'art de préserver à tout prix leur propre pouvoir. L'incroyable durée de leur règne témoigne des complaisances dont ils ont bénéficié »<sup>2</sup>

## Conclusion

On retient de ce chapitre deux grandes remarques. La première est que la période 1990-2015, est marquée par la montée sur scène d'une nouvelle génération d'auteurs de pièces de théâtre qui, pour la plupart, ont vu le jour au lendemain des indépendances. On note, comparativement aux trois premières décennies post-coloniales, un grand nombre de pièces de théâtre éditées.

La seconde grande remarque est que la lecture de ces pièces révèle une prédominance de la thématique de la déchéance au sens large du terme.

Cet état de chose peut être la conséquence directe des nombreux faits caractéristiques de la déchéance, qui ont secoué plusieurs pays pendant la période 1990-2015.

---

<sup>1</sup> Claude Julien, in *Le Traversier*, n° 5 de 1993, cité par Pius Ngandu Nkashama, "Liminaire", in *Notre librairie, Créateurs africains à Limoges*, n° hors série, septembre 1993, pp. 8-9.

N.B. Claude Julien, Président du Festival International des Francophonies en Limousin, lors de la dixième édition.

<sup>2</sup> Claude Julien, Op. cit.

On peut donc en déduire que les multiples faits horribles qui défraient la chronique, influencent les écrivains en général, et les dramaturges en particulier dont la mission est de représenter sur scène les faits de société.

## CONCLUSION PARTIELLE

Au terme de cette première partie, il est loisible de retenir, d'abord, que la poétique permet de révéler, tant au niveau du fond que de la forme de l'œuvre, des indices qui concourent à l'expression de la préoccupation littéraire choisie comme objet d'étude. La poétique se fonde sur des notions telles que la rhétorique, la stylistique, les registres littéraires, la sémiotique, l'herméneutique, les typologies textuelles etc.

Ensuite, la déchéance étant la thématique dont nous étudions les manifestations dans les pièces de théâtre, nous avons constaté qu'il en existe plusieurs types, mais dans le cadre de ce travail, nous allons nous appesantir sur la déchéance morale, la déchéance sociale, la déchéance religieuse et la déchéance politique.

Enfin, en analysant le contexte de publication des pièces, nous avons constaté que ces différentes formes de déchéance contenues dans les œuvres ciblées sont une conséquence de ce qui a prévalu dans certains pays d'Afrique pendant la période 1990-2015. On en déduit que les dramaturges dont nous étudions les pièces se sont inspirés des réalités de leur temps.

**DEUXIEME PARTIE**  
**DECHEANCE MORALE ET FAILLITE**  
**DE L'HUMAIN**

## INTRODUCTION PARTIELLE DE LA DEUXIEME PARTIE

L'une des clauses fondamentales du contrat social qui lie les êtres humains est le respect de la morale, des règles de bienséance et autres principes dont la non observance compromet l'harmonie sociale. La morale en effet, est « l'ensemble des principes de jugement et de conduite qui s'imposent à la conscience individuelle ou collective comme fondés sur les impératifs du bien »<sup>1</sup>. C'est l'ensemble des règles, des obligations, des valeurs. Ainsi définie, la morale exclut tout ce qui choque, indispose, blesse la pudeur, détruit la décence.

Participent donc de la déchéance morale : le viol, la prostitution, l'homosexualité, la pédophilie, les injures, la grossièreté, le mensonge, la violence, l'irrévérence, l'exhibition en public des parties intimes du corps humain, le jet des nouveaux nés sur les tas d'ordures ou dans les fosses sceptiques, l'inceste, l'escroquerie ... bref, tout comportement, toute attitude qui compromet l'harmonie sociale et rapproche l'homme de l'état de nature.

Or ces pratiques contraires à la morale sont récurrentes dans nombre de pièces de théâtre produites dans plusieurs pays d'Afrique noire francophone ces dernières années.

Dans cette partie, nous étudierons l'esthétique de la déchéance morale à travers le langage dramatique en nous focalisant sur ses aspects que sont : le viol, les injures, la prostitution, la fornication.

Pour y parvenir, nous exploiterons prioritairement les pièces : *Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane, *Et le soleil sourira à la mer* de Sophie Heidi Kam, *Brasserie* de Koffi Kwahulé, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *Comme des flèches* de Koulsy Lamko, *Picpus ou la*

---

<sup>1</sup> Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré, Paris, 1999.

*danse aux amulettes* de Caya Makhélé. Nous exploiterons aussi, au besoin, les autres pièces du corpus qui abordent accessoirement des aspects de la déchéance morale.

# CHAPITRE PREMIER : LA RHETORIQUE DE L'ÉROTISME A TRAVERS LES PIÈCES DU CORPUS

## Introduction

L'une des particularités des productions dramaturgiques en Afrique noire francophone, au cours de ce dernier quart de siècle, est la prédominance de l'érotisme. Les différents usages faits du sexe participent de la déchéance morale. Il s'agit entre autres, de l'inceste, de viol de mineur et de femme mariée, de la prostitution, de l'adultère, de la nécrophilie, c'est-à-dire les relations sexuelles entre cadavres et êtres vivants, etc. Ce sont ces pratiques sexuelles qui ont cours dans les pièces du corpus que nous analyserons dans ce chapitre.

Selon Sylvie Chalaye :

« A la différence des écritures dramaturgiques des années 1980 où le corps participait d'abord à la mise en scène à travers des pratiques scéniques qui impliquaient une expression physique, avec les dramaturgies nouvelles, le corps habite le texte. Sensualité et érotisme n'appartiennent pas à la représentation, mais sont au cœur des enjeux dramatiques. Ils imprègnent les mots et participent à la poétique même de ces expressions théâtrales contemporaines. »<sup>1</sup>

Le mot « érotisme » se définit comme « caractère de ce qui est érotique, l'amour et la sexualité pris comme thèmes artistiques, littéraires »<sup>2</sup>. L'adjectif « érotique » qui en dérive qualifie ce « qui a rapport à l'amour, et particulièrement à l'amour sensuel, à la sexualité ; qui excite la sensualité, l'appétit sexuel »<sup>3</sup>. Il faut ici faire remarquer qu'il y a une différence entre l'érotisme et la pornographie qui, en ce qui la concerne, est la « production de

---

<sup>1</sup> Sylvie Chalaye, « Dramaturgie de la culbute et du détour », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, p. 49.

<sup>2</sup> *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*, Paris, 1999.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

livres, de films etc. d'une obscénité à caractère sexuel »<sup>1</sup>. L'érotisme et la pornographie ne sont donc pas des synonymes, le premier est une composante du second, une étape préliminaire au second. En d'autres termes, c'est le caractère obscène de l'érotisme qui donne lieu à la pornographie.

L'érotisme est et demeure une grande préoccupation littéraire. C'est un thème de prédilection des écrivains même s'il n'a toujours pas fait l'unanimité dans leur rang à travers les âges. Okri Pascal Tossou souligne que « le XVI<sup>e</sup> siècle considéra cette catégorie d'écriture comme foncièrement immorale »<sup>2</sup>. Même plus proche de nous, au XX<sup>e</sup> siècle, plus précisément dans les années 1930, puisque selon le même auteur :

« Or, si le réalisme socialiste est devenu une esthétique fondamentalement prescriptive qui débouche sur des consignes de création artistique dans les années trente, cette doctrine interdisait par ailleurs la littérature érotique qui, estime-on, (sic) dilue les engagements de la jeunesse, porte-flambeau de l'idéologie prolétarienne. »<sup>3</sup>

Objet donc de polémique, l'érotisme sert pourtant de trame à la création de nombre d'ouvrages littéraires. Il est manifeste aussi bien dans le roman, le théâtre, la chanson, qu'en poésie en l'occurrence. Des exemples existent aussi bien dans la littérature occidentale que celle africaine. Senghor, Césaire, Baudelaire...

Selon Odile Cazenave : « l'érotisme est d'abord poésie qui s'élève, où les mots couchés sur la page font l'amour et invitent les lecteurs à suivre à leur tour la montée de ce désir. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Op.cit.

<sup>2</sup> Okri Pascal Tossou, « De l'écrit à l'écran, scénographie de l'érotisme aragonien dans le Monde réel », in *Métadiscours*, Cotonou, Editions Gas-Plus, coll. Etudes, p. 119.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 117.

<sup>4</sup> Odile Cazenave, « Erotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n° 151, juillet- septembre 2003, p. 60.

Françoise Simasotchi-Bronès dans son article : « *Le parfum des belles de nuit* ou la poétique de Xavier Orville » affirme que « l'érotisme qui accompagne l'amour est avant tout rédempteur, il est une métaphore de l'énergie créatrice qui permet à l'homme de dépasser la réalité contingente. »<sup>1</sup>

De façon générale, le phénomène du sexe n'est donc pas une préoccupation inédite en littérature. Mais ce qui attire l'attention est la proportion de plus en plus galopante qu'il prend ces derniers temps dans les littératures du sud notamment dans les oeuvres théâtrales. Il s'agit surtout de la manière dont ce thème est développé. Le phénomène est tel que l'on a l'impression qu'il ne peut y avoir de productions littéraires sans sexe, c'est comme si sans la sexualité, la littérature ne peut pas exister, au point que l'on se demande si la littérature aujourd'hui se réduit au sexe. Le constat est si évident que Jacques Chevrier dans une réflexion intitulée « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures » en arrive à la remarque suivante : « il est clair que la sexualité constitue aujourd'hui l'un des thèmes dominants de la plupart des textes majeurs de ces dernières années »<sup>2</sup>

Quelle relation l'art dramatique entretient-il avec l'éros ? L'expression des passions amoureuses est-elle incompatible avec le théâtre ? Là-dessus, il nous faut lever très tôt l'équivoque. Selon Roland Barthes :

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

---

<sup>1</sup> Françoise Simasotchi-Bronès, « *Le parfum des belles de nuit* ou la poétique de Xavier Orville », in *Notre Librairie, Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1*, n° 135, septembre-décembre 1998, p. 112.

<sup>2</sup> Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre 2003, p. 88.

sauvé. La fonction érotique du théâtre n'est pas accessoire, parce que lui seul, de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation. Le corps de théâtre est à la fois contingent et essentiel. »<sup>1</sup>

Les passions libidineuses ne sont donc pas proscrites au théâtre. Elles servent plutôt d'ingrédients à nombre d'intrigues. Plusieurs pièces classiques telles que *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, *Le Cid* de Pierre Corneille doivent leur succès à la puissance de leur trame amoureuse. Tout dépend donc du traitement fait de ce thème dans les pièces théâtrales. Ce n'est donc pas la sexualité dans les oeuvres littéraires qui pose problème. Le problème réside dans la manière de l'aborder. Une œuvre peut avoir une forte teneur érotique sans pour autant verser dans le dévergondage. Selon Jean-Louis Joubert, dans son éditorial : « L'envers de la mort... » :

« Si la sexualité pose question, c'est parce qu'elle est du côté du risque, de l'excès, qu'elle est l'envers de la mort. Rien d'étonnant que sa mise en texte soit dérangeante, parfois subversive »<sup>2</sup>

L'expression de l'amour, dans son aspect coïtal, devient problématique dans les œuvres en fonction de la dimension très peu recommandable qu'on y développe. Or c'est ce que l'on remarque dans les pièces africaines francophones des vingt-cinq dernières années.

La banalisation du sexe est un phénomène très fréquent dans les pièces de notre corpus. On y remarque en effet, une utilisation tous azimuts du sexe et sans retenue.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, pp. 82-83.

<sup>2</sup> Jean-Louis Joubert, « L'envers de la mort... », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151, juillet-septembre 2003, p. 3.

## 1. L'esthétique du viol

Les relations sexuelles peuvent relever de la décadence morale en fonction des circonstances de leur commission et du statut des sujets concernés. A titre illustratif, quand elles ont lieu sans le consentement de l'homme ou de la femme, cela devient un acte contraire à la morale. Il s'agit, dans ce cas, du viol qui se définit comme : « acte de violence par lequel une personne non consentante est contrainte à une relation sexuelle ».<sup>1</sup>

Dans les pièces en étude, on remarque plusieurs formes de viols, les uns plus horribles que les autres.

### 1.1. Le viol des majeurs

Le viol des adultes peut se décliner en deux catégories : il s'agit d'une part, du viol des adultes célibataires et du viol des adultes couverts par le lien du mariage.

#### 1.1.1 Le viol de la femme mariée

Dans la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé, on remarque cette catégorie de viol comme le montre l'extrait suivant:

« Sa femme est présente, elle se met du vernis à ongles pendant que son dictateur de mari va et vient en faisant de grands gestes comme les hélices d'un avion d'un autre âge. Le Commandante nous fait signe. Aussitôt Sous-lieutenant-Marcos et Sergent-Viol-à-tous-les-étages se jettent sur la première dame, déchirent tous ses vêtements, lui arrachent sa culotte et on la viole tous, nickel, trois par trois... Mais qu'est-ce que tu crois ! C'est ça la guerre !... Elle pleure... demande pardon pour tous les crimes

---

<sup>1</sup> Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré, Paris, 1999.

commis contre le peuple... supplie son mari de nous remettre la  
clef du coffre... ».<sup>1</sup>

Cette séquence narrative qui renseigne sur la manière et les circonstances de la commission du viol est révélatrice du caractère choquant de l'acte. Cette forme de viol est on ne peut plus horrible, en témoignent d'abord les termes que sont l'adverbe de temps « aussitôt » qui indique l'empressement avec lequel cela s'est perpétré et les verbes contenus dans les expressions: « se jettent sur », « déchirent tous ses vêtements » et « arrachent sa culotte » qui sont des éléments d'un comportement purement brutal et immoral car ces actions préliminaires au viol proprement dit sont analogues au comportement d'une bête féroce qui se jette sur sa proie en vue de la dévorer. Cette attitude bassement bestiale ne garantit plus une jouissance réciproque mais fait plutôt souffrir la femme.

Ensuite, le second élément constitutif de la cruauté de ce viol est le nombre de personnes qui l'ont commis. Elles sont au total quatre à savoir : le Commandante, Sous-lieutenant-Marcos, Sergent-Viol-à-tous-les-étages sans oublier la personne qui relate les faits, c'est-à-dire, Caporal Foufafou. Cela se justifie par l'emploi du pronom indéfini « tous », contenu dans la séquence : « on la viole tous ». Il s'agit donc d'un viol collectif sur une seule femme, commis par quatre personnes qui se relaient.

Enfin, le comble de l'immoralité est que cette perversité se déroule sous le nez et la barbe de son mari le Président de la République.

L'intention des rebelles qui agissent de la sorte est de choquer davantage le Président de la République en l'obligeant à vivre en direct le viol collectif de son épouse. Cela peut être perçu comme une manière de lui signifier que son autorité est complètement à terre et même trempée dans la gadoue. Le viol est donc une autre « arme » de lutte pour ces rebelles.

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, *Brasserie*, Paris, Editions Théâtrales, 2006, pp. 59-60.

Si les rebelles en sont arrivés à disposer du Président de la République et de son épouse de cette manière, cela signifie que tout le système défensif chargé de la sécurité du Président et des proches est déjà neutralisé.

Mais comment le Président de la République a-t-il vécu cette tragédie ? Quelle a été sa réaction ?

« Mais le président ne se démonte pas, au contraire plus sa femme chiale plus il rigole, même qu'il nous dit : « violez-la ! violez-la ! Elle ne demande que ça !... » Attends, c'est la guerre !... « violez-la ! Elle ne demande que ça ! M'a déjà fait cocu avec tout mon gouvernement... Elle s'est même envoyée l'autre jour toute la caserne des sapeurs-pompiers... violez-la tant que vous voulez et comme vous voulez, mais vous n'aurez pas la clef de mon coffre »<sup>1</sup>.

Cette attitude du président témoin du viol de sa femme est surprenante. Est-ce une stratégie pour signifier aux rebelles que cette scène malsaine ne l'émeut guère et qu'ils feraient mieux de cesser de violer sa femme en sa présence ? Ou encore est-ce pour se mettre à l'abri des atrocités que commettraient sur lui ces bourreaux au cas où il tenterait de s'interposer ? La clef du coffre-fort a-t-elle plus de valeur que sa femme surtout que la suite de l'intrigue montre qu'en réalité il n'y a aucun sou dans le coffre-fort en question ? Et là, on se demande si le président est encore en possession de toutes ses facultés car, préserver la clé d'un coffre-fort vide au détriment d'une vie humaine paraît un peu absurde.

Le seul élément qui justifie sa conduite est, si cela est effectivement vrai, l'infidélité sans limite de son épouse, si bien qu'il met cette situation à profit pour se venger.

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 60.

Il se pose là donc un sérieux problème qui prévalait dans le foyer du Président avant l'invasion des assaillants. Que la première dame ait trompé le Président de la République avec tous les membres de son gouvernement et toute la caserne des sapeurs-pompiers, et que le chef de l'Etat, bien qu'étant informé de cela, n'a pas répudié celle-ci, paraît irréaliste. Il s'agit d'une révélation hyperbolique très peu convaincante.

Le viol dans le cas d'espèce fonctionne d'abord, comme un acte de vengeance, c'est-à-dire qu'il vise à faire subir au Président une forme de souffrance analogue à la cruauté infligée au peuple par son pouvoir.

Ensuite, il équivaut à un moyen de lutte, une forme de combat dont se sont servi les rebelles pour anéantir leurs adversaires. C'est une forme de condamnation d'un système politique hostile au peuple, lequel peuple y recourt pour se libérer.

Enfin, le viol est un moyen dont se servent les marginaux, les laissés pour compte, pour montrer leur existence, pour signifier qu'ils existent eux aussi, et que leur non prise en compte par les nantis et les détenteurs du pouvoir conduira à leur destabilisation. Autrement dit, les riches et les responsables politico-administratifs ne sont pas en sécurité permanente, s'ils ne se préoccupent pas du sort des citoyens qui vivent au bas de la hiérarchie sociale.

### **1.1.2. Viol à mort et viol collectif du cadavre**

Comme on pouvait s'y attendre, cette scène de viol collectif ne pouvait déboucher que sur une situation macabre. La première dame a succombé. Et pourtant l'horreur continue de battre son plein :

« Plus il vocifère, encore plus fort on viole sa femme jusqu'à ce qu'on se rende compte qu'elle ne crie plus, ne chiale plus, ne bouge plus, et qu'en fait, depuis une trentaine de minutes, on

viole un cadavre... Mais ça, c'est la guerre !... C'est qu'il y avait de sacrés gaillards parmi nous... Première-classe-Sans-Pitié, Caporal-Terminator et Sergent-chef-Fosse-commune traînent le corps dans la pièce d'à côté et continuent à violer le cadavre, à violer le cadavre, à violer le cadavre... »<sup>1</sup>

Il se dégage de cet extrait que les auteurs de cette pratique obscène, semblent ne plus être en possession de toutes leurs facultés ou qu'ils agissent sous l'effet de produits narcotiques, car quelle satisfaction peut tirer un être humain normal du viol collectif d'un cadavre ? A y voir de près, il y a dans cette attitude, les signes d'une démence inquiétante.

### 1.1.3. Le viol de la femme célibataire

Ce type de viol est développé dans la pièce *Et le soleil sourira à la mer* de Sophie Heidi Kam. En effet, Célestine, immigrée clandestine voulant coûte que coûte voir la neige comme elle le dit, a été violée à bord du bateau par le Commandant de bord durant sa traversée :

« Célestine

Lâche-moi ! Je ne suis pas une pute ! Je veux voir la neige !

Le Commandant

Et moi, le pape ! (*D'une main, il descend sa culotte.*) Qu'on en finisse !

Célestine

Plutôt mourir ! Des hommes, j'en ai laissé plein chez moi ! De vrais hommes ! Lâche-moi, gueule pourrie ! J'ai quitté mon pays pour voir la neige ! (*Se dégage et s'enfuit.*)

Le Commandant

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 60.

Cause toujours, tu ne m'échapperas pas, vulgaire prostituée !  
(*La rattrape.*) La neige, je vais t'en foutre plein la gueule, tu verras !

Célestine

Au secours ! Maman ! Maman...

*C'est le noir. On entend les cris de Célestine. D'abord assourdissants, ils deviennent de plus en plus faibles. Le halètement du Commandant monte, de plus en plus accéléré, jusqu'à son cri de jouissance. »<sup>1</sup>*

Le viol est consommé. Toutes les tentatives du personnage féminin Célestine pour y échapper se sont révélées vaines. Les cris de détresse, les tentatives de fuite, les injures n'ont rien pu contre cette agression sexuelle. Beaucoup d'éléments ont concouru à la commission de l'acte.

Il y a d'abord le statut du violeur qui ici, est le commandant de bord, donc maître du bateau. Il se trouve en terrain conquis.

Ensuite, le lieu où se déroulent les faits fonctionne comme un adjuvant pour le commandant et un opposant pour Célestine. L'action se passe dans la cale d'un bateau en déplacement en haute mer. Il s'agit donc d'un espace clos limitant toute tentative de fuite. Cela ressemble à une double prison, un espace de confinement d'où le personnage victime du viol ne peut sortir, même si Célestine parvenait à s'échapper du navire, la mer constitue une autre barrière difficilement franchissable.

Enfin, l'autre élément qui joue contre la victime est l'obscurité. La cale du navire n'est pas éclairée parce que les immigrés clandestins y sont installés pour échapper à toute forme de contrôle.

---

<sup>1</sup> Sophie Heidi Kam, *Et le soleil sourira à la mer*, Ouagadougou, Editions Découverte du Burkina, 2008, pp. 78-79.

## 1.2. Le viol des mineurs ou pédophilie

Le viol des mineurs est la relation sexuelle sous contrainte qu'un adulte fait avec un mineur, c'est-à-dire un être humain qui n'a pas encore atteint la majorité civile, un garçon ou une fille qui n'a pas encore dix-huit ans révolus. Dans les pièces du corpus, plusieurs mineurs en ont été victimes. C'est le cas dans cet extrait de *Et le soleil sourira à la mer* :

« Tiko

Ils ont amené papa et maman dans la cour. Trois hommes sont restés au salon avec nous. L'un d'eux me gardait. Les autres ont entraîné de force mes sœurs dans les chambres... J'entends encore leurs cris... Je me suis jeté sur celui qui violentait la plus jeune : Serena. Elle n'avait que six ans... une fossette sur chaque joue... Gorethie et Serena... Je n'ai rien pu faire... Mon gardien m'a retenu avec une telle violence ! Je l'ai mordu et je me suis enfui par la fenêtre. J'ai escaladé le mur. J'ai rejoint la forêt où se cachaient d'autres fuyards. Partout dans la ville, des hommes armés marchaient en groupe. Ils avaient une mission à accomplir. Leur échapper était un miracle... »<sup>1</sup>

Le viol, pratique sexuelle répréhensible est aggravé lorsqu'il est commis sur les mineurs. Or cette tirade du personnage Tiko renseigne sur l'âge de l'un des personnages qui en sont victimes : six ans. Il s'agit d'une fillette qui n'a même pas encore l'âge de raison. Elle est donc en dessous de la majorité civile.

Ces viols commis par des adultes sur des mineurs relèvent d'une pratique immorale pour au moins deux raisons. La première est que les victimes sont des innocents, des êtres fragiles dont la morphologie et la physiologie ne sont pas encore prédisposées pour de telles activités qui auront sans doute des répercussions sur leur organisme. La violence avec laquelle ces viols sont

---

<sup>1</sup> Sophie Heidi Kam, Op. cit., p. 27.

commis comme l'illustrent d'ailleurs les expressions :« entraîné de force », « leurs cris », « violentait la plus jeune » sont caractéristiques d'un comportement bestial aux conséquences inévitables en raison de la disproportion entre le sexe des violeurs qui sont des adultes, et celui des victimes qui sont des enfants. Ces formes de mutilation génitale peuvent occasionner des lésions qui sont des poches ouvertes à la transmission de plusieurs maladies, notamment celles sexuellement transmissibles. Les victimes peuvent en ressortir stériles, avoir des traumatismes, ou même perdre la vie selon le cas.

Les préjudices moraux sont graves vu que les victimes sont surprises par la manière dont les événements sont survenus. Ce qui signifie qu'elles ne s'y attendaient nullement et ont donc été contraintes de subir. Il y a donc un manque de consentement encore que dans le cas d'espèce, même s'il y a consentement des victimes, cela n'enlève rien au caractère immoral de l'acte, vu que ce sont des mineurs ne mesurant peut-être pas les conséquences néfastes pouvant découler de ce qu'on leur fait subir.

On en déduit que les rebelles sont des individus sans moralité, capables de toutes sortes de perfidies.

On remarque que l'auteur n'a pas utilisé les mêmes procédés pour exprimer le viol des adultes et celui des mineurs.

En effet, le viol de Célestine se déroule sur la scène, parce que Le Commandant, le violeur et Célestine, la victime sont sur la scène et sont vus par les spectateurs. Les nombreux détails qu'en donnent les didascalies à savoir : les courses-poursuites entre les deux, les cris de détresse de la victime et les cris de jouissance du violeur sont des éléments qui attestent que, lors de la représentation, ces faits se dérouleront au vu et au su des spectateurs. Et, même si les dernières étapes se dérouleront à l'abri du regard des spectateurs, le décor

sonore constitué des cris de détresse de la victime et des halètements, puis des cris de jouissance du violeur, sont perçus par les spectateurs.

Ce procédé de mise en scène du viol est une entorse à la bienséance. L'acte sexuel, dans les sociétés qui se respectent, qui ont encore une parcelle de moralité, ne se fait pas en public, mais plutôt dans la plus grande discrétion. Or, ici, la scène représente un lieu public, même si le cadre qu'il évoque est secret (alcôve, chambre à coucher, grotte, buisson, cale de navire etc), la scène est un lieu destiné à être vu par les spectateurs parmi lesquels il peut y avoir des enfants ou mêmes des adultes qui ne supportent pas la vue de pareils actes.

On est donc en présence d'une dramaturgie qui frise la pornographie même si les personnages ne sont pas montrés en tenue d'Adam en pleins ébats amoureux, tout est conçu de manière à faire comprendre aux lecteurs ou aux spectateurs qu'il y a une relation sexuelle entre deux êtres de sexe opposé, que cela soit de gré ou de force.

Le second constat relatif au procédé utilisé par l'auteur est que pour ce qui est du viol des enfants, les faits sont narrés par un personnage et non représentés sur scène. En effet, nombre d'auteurs dramatiques utilisent cette technique d'insertion du récit dans les pièces pour contourner les difficultés de mise en scène de certaines actions comme les scènes de guerre, un marché qui s'anime, un match de foot-ball, à moins de recourir à la technologie pour les filmer et les projeter sur écran durant le spectacle.

Mais qu'est-ce qui peut justifier un tel choix de l'auteur de relater les actes de viol ou leur mise en scène ?

Le théâtre étant la représentation sur scène des faits de société, l'auteur a recouru à ce procédé pour faire voir à l'humanité les monstruosité dont elle est capable, les plaies qui la caractérisent.

L'autre remarque que l'on peut faire est que, la dramaturge veut décourager l'immigration clandestine, un phénomène préjudiciable au continent africain à plus d'un titre, en raison du nombre d'âmes qui y périssent au quotidien. Les jeunes africains candidats à l'immigration clandestine, notamment les jeunes filles qui prendront connaissance du contenu de cette pièce, en l'occurrence de la mésaventure de Célestine, seront davantage renseignés sur les multiples atrocités qui les attendent sur le chemin de l'immigration.

### **1.2.1. Le viol des mineurs à charge**

### **1.2.2. La pédophilie incestueuse**

C'est dans la pièce *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti que l'on remarque cette forme de pratique sexuelle qu'est la pédophilie incestueuse. Il s'agit du viol d'une mineure par son oncle :

« 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 amour. Elle m'a tout confessé un jour dans le silence de la nuit... »<sup>1</sup>

Les relations sexuelles entre les membres d'une même famille, même si ces personnes sont des adultes, sont des comportements proscrits par la morale, et ce n'est pas la morale seule qui l'interdit. Dans le domaine des sciences de la santé, l'inceste n'est pas admis pour des raisons de consanguinité.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 15-16.

Cette séquence pose un triple problème d'ordre moral que sont, d'abord, l'inceste puisqu'il est ici question d'une relation sexuelle entre un oncle et sa nièce, ensuite, le viol, même si ce n'est pas affirmé explicitement, mais les vices qu'incarne l'oncle sont des indices qui montrent que c'est lui qui aurait contraint la jeune fille à l'acte. Enfin, la pédophilie, parce que la nièce n'a que treize ans, donc une mineure.

Les points de suspension dans cette séquence prennent une valeur plus sémantique que syntaxique. En effet, ce signe de ponctuation ne vise pas seulement à structurer l'énoncé mais relève plutôt d'une stratégie du locuteur pour passer sous silence certains détails susceptibles de blesser la décence. Le fait dont il est question est une atteinte à la pudeur. Les différentes ruptures observées dans la relation des faits, traduisent les difficultés qu'a le personnage pour restituer *in extenso*, la tragédie qu'a subie Arlette dans son enfance du fait de l'inconduite de son oncle ; surtout que Sèna, le locuteur veut prendre celle-ci en mariage, il se sent gêné de dire avec force détails, de raconter avec minutie les relations sexuelles entre Arlette et son oncle. Les points de suspension, quatre fois utilisés dans cette séquence relativement courte, visent à laisser au lecteur le soin d'imaginer lui-même l'horreur dont a été victime la fillette.

### **1.2.3. Abus sexuel sur mineur**

La thématique de la pédophilie est également développée par le dramaturge tchadien Koulsy Lamko dans sa pièce *Comme des flèches* :

« La griotte : (...) C'était une petite vendeuse d'oranges. Elle avait treize ans. L'âge où les nichons pointent sous la chemise. Elle enrobait ses menus pieds dans la fine poussière brune du matin et criait les oranges avec l'onctuosité de la voix d'une petite fille de treize ans. Faut dire qu'elle n'avait plus que les oranges pour père et mère.

Un jour, pour ses oranges, une main lui tendit dix fois plus que le prix du plateau. La petite vendeuse d'oranges se retrouva dans l'arrière-boutique d'où sortait la main, cette main qui lui déchira sa petite flanelle blanche.

Elle avait oublié que lorsque la pièce est trop grosse, le mendiant devrait se méfier... »<sup>1</sup>

Dans cette fable, c'est une mineure de treize ans qui a été victime d'un abus sexuel, comme si les personnages violeurs de mineur de Florent Couao-Zotti et Koulsy Lamko avaient une prédilection pour les fillettes de treize ans. Deuxième constat, elle est aussi, tout comme Arlette, orpheline de père et de mère. Cela montre qu'il s'agit des enfants en situation difficile car après le décès de leurs parents elles semblent livrées à elles-mêmes où vivant avec des personnes qui, à tort ou à raison, ne les prennent pas en charge comme cela se doit.

A treize ans, la place des enfants n'est pas dans les rues, marchandises sur la tête. A cet âge, ces mineurs devraient être dans les écoles. C'est donc par manque de moyens et pour raisons de survie que cette fillette est devenue précocement vendeuse d'oranges. L'anthropomorphisme « elle n'avait plus que les oranges pour père et mère » est révélateur de l'importance des oranges pour elle. Elle trouve dans la vente de ces fruits, le minimum dont un enfant peut bénéficier de la part de ses géniteurs.

Malheureusement, elle est victime d'une double déchéance du fait de l'inconduite d'un adulte anonyme. Il y a d'une part, une déchéance physique qui se traduit par la perte de la virginité comme l'atteste la séquence : « cette main qui lui déchira sa petite flanelle blanche ». Celle-ci renferme la figure de rhétorique qu'est la métonymie, une figure qui consiste à désigner l'abstrait par

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, *Comme des flèches*, p. 22.

le concret, le contenu par le contenant, la partie pour le tout. Ainsi, la main dans le cas d'espèce renvoie au corps de l'être humain qui ici, est celui d'un homme qui a tendu un piège à cette âme innocente pour l'avoir. Elle ne savait peut-être pas que le décuple de la valeur totale de sa marchandise qu'on lui a tendu, est un appât auquel il ne fallait pas mordre. Elle a donc été victime de sa naïveté.

Le vocable « main » ne renvoie pas seulement au corps humain tout entier. Le contexte dans lequel l'auteur l'a utilisé autorise à penser que ce terme symbolise un organe c'est-à-dire celui dont l'être humain, l'homme en l'occurrence se sert en matière de coït.

On en déduit que l'auteur fait usage de termes et phrases très imagés pour exprimer une pratique peu orthodoxe. Il s'agit du recours au langage policé pour parler d'un acte attentatoire à la pudeur. C'est un procédé stylistique qui vise à se garder de l'usage des termes grossiers pour parler des choses vulgaires afin de ne pas choquer davantage le lecteur ou le spectateur.

Chez Kangni Alem, même si la thématique de la pédophilie ou du viol n'est pas développée dans ses deux pièces que nous avons retenues, cela n'est pas pour autant absent dans ses autres productions théâtrales. C'est le cas dans sa pièce *Nuit de Cristal*.

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

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

« AURELIA : Moi j'aime les cimetières. A l'école, je dessinais des tombes. Rouges, avec des croix jaunes. Le maître d'école m'a dit : "C'est affreux, quel sens de la couleur !" Alors, j'ai dessiné le maître d'école, tout nu, couché sur une tombe jaune, un squelette rouge lui arrosait le "garçon" ... enfin, c'est ainsi que ma copine Magali m'a appris à nommer... tu as compris, je sais... il a beaucoup aimé le dessin, il m'a offert des bonbons roses et m'a appris à devenir son squelette. »<sup>1</sup>

Cette réplique d'Aurélia est une séquence narrative allégorique. Son caractère euphémique rend moins choquante l'inconduite du maître. Il est en effet question d'un acte impudique et c'est par souci de ne point verser dans une vulgarité langagière que l'auteur recourt à une langue très imagée.

En effet, le squelette dans le cas d'espèce est une métonymie désignant l'écolière, la femme en miniature. Métonymie parce que le squelette est un élément constitutif du corps, lequel élément peut être utilisé pour désigner tout l'ensemble du corps. Mais cet élément revêt une image lugubre en raison du cadre spatial dans lequel il se situe : le cimetière. Cela peut suggérer l'idée selon laquelle les relations charnelles entre les adultes et les mineurs qui sont à leur charge, sont des actes dangereux pouvant entraîner la mort.

Le vocable « garçon » en ce qui le concerne n'est rien d'autre que l'organe génital masculin, le maître étant, d'ailleurs, tout nu. L'organe génital est ce qui permet de distinguer l'homme de la femme, le mâle de la femelle. On reconnaît l'homme et la femme, à leur naissance, d'abord par leur sexe, avant que n'apparaissent par la suite les autres caractères sexuels secondaires à savoir

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Nuit de cristal », in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009, p. 34.

la pilosité faciale (la barbe et la moustache), le timbre grave de la voix, etc. pour l'homme et le développement des seins et de la croupe chez la femme.

L'élément iconographique, c'est-à-dire le dessin qui a déclenché le dérapage libidineux de l'instituteur est semblable, si on se réfère aux récits bibliques, au fruit offert par le serpent à Eve et Adam dans le jardin d'Eden et dont la consommation constitue le péché originel. Ce péché selon les chrétiens est la cause des difficultés que rencontre l'être humain sur terre (Genèse.)

« La femme vit que les fruits de l'arbre étaient bien jolis à regarder, qu'ils devaient être bons et qu'ils donnaient envie d'en manger pour acquérir un savoir plus étendu. Elle en prit un et en mangea. Puis, elle en donna à son mari, qui était avec elle, et il en mangea lui aussi [...] Le Seigneur dit ensuite à la femme :

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

- Tu as écouté la suggestion de ta femme et tu as mangé le fruit que je t'avais défendu. Eh bien, par ta faute, le sol est maintenant maudit ».<sup>1</sup>

Le maître tout comme les deux personnages de la fable biblique, a succombé à la tentation.

La pédophilie perceptible dans cette pièce, l'est également dans *Le collectionneur de vierges* de Florent Couao-Zotti :

« BAKY : C'est son droit, ma fille, c'est son devoir, te préserver de tout et surtout des mauvaises fréquentations. Mais il a fallu qu'il baisse la garde pour qu'Agbon se précipite sur toi. A peine tes seins ont durci que ce vieux cochon t'a souillée. A

---

<sup>1</sup>Louis Second, « Génèse », in La Bible, verset 6-17

peine tu as su nouer ton pagne, qu'il s'est dépêché de le défaire. Enceinte à quinze ans. Enceinte. Une femme-fille. Quelle mère acclamerait pareil exploit ? Quel frère oserait t'en féliciter? »<sup>1</sup>

Le personnage Bintou enceinte par le vieux Agbon est une mineure de quinze ans, donc n'ayant par encore atteint la majorité civile (18 ans) et le verbe « souillée » utilisé pour désigner l'acte ayant conduit à la grossesse de Bintou est hyperbolique pour montrer sa gravité, car le coït dans les conditions normales entre l'homme et la femme mariés, est un acte sacré, indispensable pour la procréation, un acte unificateur qui participe de l'entente et de l'harmonie dans le couple. Les relations sexuelles sont semblables à des jus de fruits dont les délices résident dans leur maturité. Consommer ces fruits avant la maturité donne une saveur acide et crée des désagréments aux dents, à la langue et autres éléments de l'appareil digestif. On comprend donc toute la portée sémantique péjorative du verbe 'souillée' désignant ici le coït.

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

## **2. La prostitution**

Pratique consistant à livrer son corps pour la satisfaction des désirs sexuels d'autrui contre rémunération, la prostitution est un phénomène très récurrent dans nombre de pièces de théâtre produites en Afrique noire francophone des années 1990 à 2015.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, « *Le Collectionneur de vierges* » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2010, p.59.

Dans la pièce : *Il y en a trop dans les rues de Paris* de la Sénégalaise Khadi Hane, la prostitution est l'un des principaux thèmes développés. La plupart des personnages principaux sont des professionnels du sexe qui discutent de leur métier à cœur ouvert comme le montre le dialogue suivant:

« AMI

Charlemagne, le Congolais. C'est le con qui n'arrête pas de me déclarer sa flamme.

LUCIE

Il t'a eue à l'usure ? Ne me dis pas que tu t'es mise avec lui ?

AMI

Ah, non. Ça, jamais ! Cet imbécile se croit aussi illustre que l'autre. Il croit que c'est lui qui nous a foutu dans la grande merde en inventant l'école. Rien que pour ça, je ne sortirai jamais avec lui. Et puis, Charlemagne ou pas, c'est un client comme un autre et je l'emmerde.

LUCIE

Tu as quand même passé la nuit avec lui.

AMI

Une nuit gracieusement payée. »<sup>1</sup>

Cet échange de propos entre les deux personnages révèle l'existence du commerce du sexe et renseigne par conséquent sur leur statut social ou en d'autres termes leur profession. Le lexique commercial (client, gracieusement payée) qui caractérise les répliques du personnage Ami montre que les relations qui existent entre elle et Charlemagne n'ont rien de sérieux mais plutôt sont éphémères et reposent, pour la femme, sur le goût du gain facile, et pour l'homme, la recherche de satisfaction d'un besoin *a priori* libidineux. D'ailleurs,

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, *Il y en a trop dans les rues de Paris*, Bertoua, Ndzé, 2005, pp. 31-32.

Ami n'est pas allée du dos de la cuillère pour clarifier sa position : « je ne sortirai jamais avec lui ».

On a donc à faire à des femmes qui ont opté pour le commerce de leur charme. Leur service est d'ailleurs bien tarifé :

« L'HOMME (A Ami)

Bonsoir belle de nuit.

AMI

Bonsoir.

L'HOMME

Tu viens ?

AMI

C'est 50 euros

L'HOMME

Je sais

AMI

A prendre ou à laisser.

L'HOMME

Je prends. (Ils s'en vont) »<sup>1</sup>

Qu'est-ce qui peut amener les personnages féminins de la pièce à devenir des péripatéticiennes ?

Pour les fleurs des bitumes, il n'y a rien d'immoral dans leur comportement. Elles sont convaincues de leur utilité dans la société et se justifient allègrement. La prostitution pour elles est une profession :

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., pp. 58-59.

« LUCIE

Putain ! Tout ce qui t'intéresse, toi, c'est le fric.

AMI

Je me les gèle pour ça. Qu'est-ce que tu crois ?

MOUNA

Je ne prends jamais de plaisir avec les clients. Le boulot c'est le boulot.

(...)

LUCIE

Tant pis. Je n'ai jamais regretté d'avoir été avec un anaconda. Leurs femmes sont au bled, ils sont seuls ici pendant des années. Alors ils entassent. Et quand ils n'en peuvent plus, ils viennent nous voir. Il faut bien que ça se vide !

AMI

Et toi, sainte Lucie, tu aides à la vidange. »<sup>1</sup>

Les propos de Lucie renseignent bien sur les caractères et la psychologie des professionnels du sexe.

D'une part, leur première intention est la recherche de biens matériels et, l'obtention de ces biens passe par la commercialisation de leur partie intime. Le problème est qu'elles tentent d'ériger leur attitude au rang de profession : « le boulot, c'est le boulot » comme l'affirme Mouna.

D'autre part, elles sont persuadées de leur importance pour les hommes, notamment par les célibataires circonstanciels en mal de plaisir charnel.

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., pp. 55-56.

Mais, comme si l'érection de la profession au rang de profession sérieuse n'était pas suffisante, les péripatéticiennes affirment et soutiennent que toutes les femmes sont des putes :

« LUCIE

Et alors ! Toutes les femmes sont des putes. Nous tapinons toutes. Les mariées font ça chez elles. Dans leur belle maison. Et tous les jours, avec des époux pleins aux as. Elles écartent les cuisses exactement comme nous. Les émancipées, elles, sont contre le mariage. Au nom de l'égalité entre les sexes, elles refusent le droit de cuissage. Elles pratiquent « l'écartage » gratuit. Les belles jeunettes bronzées ? Elles sont à l'affût de vieux riches ratatinés. Contre quelques billets, elles écartent les cuisses aussi. Qu'est-ce que tu viens m'emmerder avec les femmes comme nous ? On est toutes pareilles. Toutes des putes ! Kif-kif, c'est comme 6 et 9. Il suffit de retourner l'un pour avoir l'autre.

AMI

Tu es sûre de toi.

LUCIE

Au moins, nous, on ne s'en cache pas. Et on va avec tous les mecs. Sans distinction de race, sans préjugés, et sans chichis. Qu'ils soient beaux, riches, jeunes ou vieux, on s'en tape. Et pas de migraine bidon. C'est ça la vertu. (*Rires de Ami.*) Elles sont frustrées, les autres. Elles ne changent jamais de mec. Nous, on s'éclate. On se marre. On batifole. On est les amantes de l'éternité. Au service de l'Humanité entière. »<sup>1</sup>

Cette double réplique de Lucie est une tentative d'apologie de la prostitution et de la mise sur un pied d'égalité de toutes les composantes de la gent féminine, y compris celles qui sont mariées. Mais sa thèse manque de pertinence parce qu'il y a une différence entre femme mariée et putain, et elle-même le dit sans peut-être s'en rendre compte.

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., pp. 67-68.

En effet, une prostituée est une femme qui n'a pas de partenaire fixe. Elle est à la portée de tout passant, ce qui n'est pas le cas de celle qui est sous le toit conjugal. Le raisonnement selon lequel « écarter les cuisses » équivaut à la prostitution est un raisonnement biaisé. La moralité de « l'écartement des cuisses » chez la femme mariée réside dans l'unicité du partenaire, à qui elle s'est liée pour toujours, dans l'intention le plus souvent de procréer. Or, la pute est comme un réceptacle public, une vespasienne ouverte à tout venant et son acte sexuel est sous-tendu par un objectif pécuniaire.

Le corps humain est sacré et rien ne peut, au plan moral, justifier la commercialisation de l'une quelconque de ses parties. Dire donc que la prostitution est une pratique vertueuse, est une affirmation simplement gratuite. C'est chercher des alibis pour justifier un comportement peu orthodoxe.

Mais est-ce volontairement que certaines femmes deviennent des prostituées ? Est-ce toujours par le goût de la facilité ? L'examen du passé des personnages de la pièce qui font carrière dans la prostitution, montre des indices probables de leur déviance comportementale.

Sur les trois péripatéticiennes, deux sont des immigrées africaines en situation irrégulière dans leur pays d'accueil. Ami est d'origine malienne ayant fui la sécheresse qui sévissait dans son pays, et Mouna, une beure d'origine algérienne, rescapée des H.L.M. lillois. Seule Lucie est Française. Ce sont donc des êtres en situation difficile traînant leur passé pesant et constamment traqués par les forces de l'ordre françaises pour défaut de papier. Le recours à la prostitution est pour elles un moyen de survie. Cela lève un coin de voile sur la vie que mènent nombre d'Africains qui ont coûté que coûté quitté l'Afrique pour l'Occident.

Ainsi, n'ayant aucune situation professionnelle sérieuse, les femmes immigrées clandestines doivent leur survie à la vente de leur corps, ce qui pose

un problème d'ordre moral. Se vendre pour survivre est-il la seule issue pour les personnes en difficulté dans un pays étranger?

Le problème est plus profond. *A priori*, on peut penser qu'elles recourent au commerce du sexe par goût de la facilité. En réalité la tâche ne leur est pas aussi facile comme on pourrait l'imaginer. Elles connaissent des déboires comme dans tout métier : la mévente, les aléas de la nature, les caprices des clients comme le justifie le passage suivant :

« MOUNA

La météo n'est pas une science exacte. Moi, je donnerais tout pour ne pas avoir à sortir par ce temps. Mais faut payer les factures.

LUCIE

Arrêtez de vous plaindre, les filles. Nous travaillons par tous les temps. Voyez le bon côté des choses. On n'est pas bien ici ? Toutes les trois ensemble ?

AMI

Là, ça frôle le suicide. En plus, aucun client à l'horizon. Qu'est-ce qu'on fout dehors ? »<sup>1</sup>

La situation des prostituées de la pièce *Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane n'est pas très différente de celle du personnage Aurelia dans la pièce *Nuit de cristal* de Kangni Alem. Si dans l'œuvre de Khadi Hane, les professionnelles du sexe battent le pavé et racolent les clients, dans *Nuit de cristal*, Aurelia tout en recevant ses clients à domicile connaît elle aussi ses déboires :

« AURELIA : Qui est là ?

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., p. 50.

UNE VOIX : Un client

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

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

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

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

AURELIA : Hooo, J'arrive ! Y a pas le feu, non ! La nudité de ta mère, tu vas la voir, t'inquiète. »<sup>1</sup>

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

De la prostitution, il en est également question dans la pièce *Certifié sincère* de Florent Couao-Zotti :

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

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

LOLA : Ça a donc gigoté toute la nuit ?

SOLY : ça a râlé, déliré, grogné. Tout le temps que chacun y est allé de ses gratouilles. Il n'y a eu vraiment vacance qu'à la pointe du petit jour.

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Nuit de cristal », in *Théâtre volume I*, pp. 43-44.

Elle - même, après chaque livraison, raccompagne le client jusqu'au dehors en lui tatouant au front le baiser du merci. J'ai dû fermer mes yeux devant tant d'affronts »<sup>1</sup>

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

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

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

YAMATOKÉ : Bordel de Macao. J'y ai bien connu des ombres qui parlaient de désirs. »<sup>2</sup>

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

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, « Certifie sincère », *Théâtre volume I*, p. 8.

<sup>2</sup> Kangni Alem, « Nuit de cristal », *Théâtre volume I*, p. 55.

délinquant sexuel. Son incapacité à dominer sa libido est préjudiciable pour la bonne marche de la république. Il ferait mieux d'être un polygame.

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

« YAMATOKE : J'étais parti tout nu. A travers...(silence.) Aaagh...  
Non ! Impossible. Aaagh... Aurélia ?  
AURELIA : Tu es parti tout nu ? Sans slip rouge, sans pantalons jaunes.  
Et les pierres sous tes pieds se sont découvert des vocations aériennes.  
Pour une soirée au moins, tu t'es senti si plein, tu t'es senti si vrai.  
Pourquoi tu n'es plus revenu ? »<sup>1</sup>

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

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

Oulima : C'est donc ce que vous voulez : vous allonger sur moi, m'étreindre les os, me peloter la chair. »<sup>2</sup>

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

On se demande dès lors comment ce même prêtre pour qui Oulima est une putain qui fait « œuvre de putaille publique » peut en arriver à être esclave des charmes de cette dernière.

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Nuit de cristal », in *Théâtre volume I*, p. 55.

<sup>2</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 72.

L'anadiplose contenue donc dans la réplique du prêtre, est une insistance illustrative du degré de sa passion amoureuse, une passion longtemps enfermée en lui et qui, ne pouvant plus être contenue a fini par exploser comme un volcan en éruption.

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

« La reine : C'est bête : les hommes croient que les esprits ont toujours raison. Or, j'avais semé le mensonge dans la tête de Boto. Quand j'ai vu le peuple en révolte, je suis allée voir le sorcier dans son trou. Je l'ai corrompu avec de l'or et avec la promesse que je le ferais monter dans mon lit une fois qu'il vous aurait fait croire que les dieux ont choisi une femme, et qui plus est : une étrangère, à la tête de ce foutu pays !... »<sup>1</sup>

## **2.1. La problématique de la reconversion des prostituées en femmes mariées**

La prostitution, même si celles qui en font un métier parviennent à en vivre, ne peut garantir tout ce qu'un métier digne peut offrir comme avantages : considération sociale, respect, dignité, honorabilité, sécurité sociale, etc.

Le problème d'ordre moral qui se pose est comment une professionnelle de sexe peut changer de statut, c'est-à-dire renoncer à la prostitution et intégrer un foyer conjugal. Il n'est pas rare de constater dans le rang des putes, que certaines d'entre elles, prenant conscience de la précarité et du manque de dignité qui caractérisent leur comportement, cherchent à y renoncer pour devenir des femmes respectées par la société, mais cela ne leur est pas du tout facile, comme en témoigne ce dialogue entre deux personnages prostituées de la pièce *Il y en a trop dans les rues de Paris* :

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La Saga des rois » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009, p. 96.

LUCIE

Et pourquoi ? S'il est accro, c'est tant mieux. T'as qu'à le mouliner au max. Comme ça, tu lui piques tout son fric.

AMI

C'est que ce con m'a demandée en mariage.

LUCIE

Quoi !?

AMI

Il veut se marier avec moi.

(Lucie se met à rire)

LUCIE

Là, ça change tout. Pourquoi veut-il se marier avec toi ? Il est con ou quoi ?

AMI

Tu vois ! Même toi, tu n'y crois pas. C'est sûr, on ne peut pas épouser une pute. »<sup>1</sup>

La vie de trottoir est incompatible avec celle du foyer. La première est caractérisée par le libertinage, le mensonge, la cupidité, le vol, les injures, toutes les formes de vices, la multiplicité des partenaires sexuels, le vagabondage, le manque de respect, les bassesses de tout genre, la précarité, alors que la seconde a des exigences comme l'unicité du partenaire sexuel, le souci de procréation, l'éducation des enfants, le devoir de respect mutuel, les comportements dignes, l'esprit de sacrifice, la sincérité. Ce sont donc deux mondes diamétralement opposés.

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., pp. 65-66.

Ainsi, il est un peu difficile pour une femme de mœurs légères de quitter son monde de vulgarité pour un foyer conjugal et s'y maintenir. Ici, il ne s'agit pas de rester sous le toit d'un homme le temps d'une grossesse mais de bâtir avec lui, une vie commune, ce qui requiert l'engagement, la détermination, l'amour véritable, le don de soi, le souci de construire, autant d'exigences auxquelles une femme qui a mené une vie de vulgarité ne peut se soumettre facilement.

Plusieurs éléments peuvent entraver cette métamorphose. On peut citer entre autres le regard de la société, le manque de confiance, les difficultés de renonciation effective aux vices, etc.

En effet, une prostituée ne peut pas se marier dans le milieu où elle menait sa vie de bassesse, car tous ceux qui la connaissaient comme telle formuleront régulièrement à son endroit des critiques malveillantes si bien que son passé sera un lourd fardeau à supporter, un véritable fantôme qui va la hanter en permanence. Bien que mariée, certains de ses anciens partenaires sexuels tenteront de la solliciter sans répit et son refus sera perçu comme une hypocrisie, ce qu'elle tente de cacher est déjà connu d'eux tous. Les mauvaises langues n'hésiteront pas à lui rappeler ceux du milieu qui l'ont fréquentée, pire, montreront à ses enfants tous ceux qui ont couché avec leur mère.

Le regard de la société fonctionne donc comme un handicap au changement de statut des prostituées, à leur mutation en sérieuses femmes mariées.

Le monde de la prostitution est un monde truffé des vices de tout genre parmi lesquels le vol comme en témoigne ce conseil de Lucie à Ami : « t'as qu'à le mouliner au max. Comme ça, tu lui piques tout son fric ». De pareils propos venant d'une prostituée, renseignent sur la moralité de cette catégorie de femmes et des plans sordides qu'elles font sur leurs clients. Ici, il ne s'agit pas du prix

élevé de la prestation qu'elles fournissent, mais du vol en bonne et due forme qui consiste, dans le cas d'espèce, à dépouiller le client imprudent de tout son argent.

## **2.2. Le projet de mariage et le principe de fidélité**

Une femme mariée qui, dans son passé, a mené une vie de prostituée peut-elle dans le foyer se conformer au principe de fidélité ? Ne va-t-elle pas tromper régulièrement son mari ?

Ces questions, les prostituées qui projettent de se marier, se les posent également. Cela les préoccupe et elles se demandent si elles peuvent parvenir à s'adapter à cette vie nouvelle dont les normes sont aux antipodes de celles des trottoirs :

« AMI

Je ne sais pas ce que je dois faire.

LUCIE

Si tu l'aimes, fonce, chérie. Ça vaut le coup de goûter aux convenances. Tu seras respectée par cette société hypocrite. Elle te rendra tes vertus. N'est-ce pas ce que nous recherchons toutes ?

AMI

Tu me vois tenir une maison en attendant le retour d'un mari ? Me contenter d'un seul homme avec tous ceux que je me suis tapée ? J'ai peur de ne pas pouvoir y arriver. Tu sais, l'habitude, ça se perd pas. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., p. 69.

Ce dialogue renseigne sur la situation d'hésitation dans laquelle se trouve Ami, la prostituée candidate au mariage. Elle est dans un véritable embarras. Elle est sous l'emprise de plusieurs états affectifs, notamment le doute et la peur.

Le doute du personnage Ami se justifie à plus d'un titre. Elle n'est pas convaincue de sa capacité à être fidèle à son époux quand elle sera dans le foyer conjugal. Les questions qu'elle se pose sont pertinentes et témoignent des difficultés qu'elle a à s'engager véritablement.

Le sentiment de peur qu'elle éprouve est dû au contraste du monde de débauche auquel elle est habituée et celui des règles de convenance auquel elle aspire.

En effet, une prostituée est une personne qui jouit d'une totale autonomie. Elle n'a de compte à rendre à personne. Elle peut sortir quand elle veut, rentrer quand elle veut, fréquenter les hommes de diverses catégories sociales bref, elle dispose de sa vie comme bon lui semble.

Mais la femme mariée ne jouit pas de cette indépendance sans limite. Tous ses actes sont régis par des normes. Dans un foyer sérieux, au nom du respect mutuel, aucun des deux partenaires n'est autorisé à sortir en vadrouille, à rentrer à des heures indues sans raison valable, à mener une vie de débauche. La multiplicité des partenaires sexuels ne garantit pas la stabilité du foyer, elle est en l'occurrence proscrite à la femme par souci d'assurance de la vraie paternité des enfants. La société humaine, pour cette raison, est très exigeante sur la fidélité de la femme au foyer, non pas que les hommes en sont exemptés. Il ne s'agit pas d'une discrimination. Mais beaucoup de femmes, féministes à outrance, partisans d'une parité homme-femme sans retenue, ont du mal à cerner cette réalité comme l'illustre l'extrait suivant :

« MOUNA

Qu'est-ce que j'ai dit ? Pourquoi seuls les hommes peuvent continuer leur carrière après le mariage ?

LUCIE

Parce que les hommes sont bêtes, tout simplement. Et nous, on est plus futées. On veut le beurre et l'argent du beurre. »<sup>1</sup>

Ici, c'est la prostitution que le personnage Mouna appelle carrière. Pour les fleurs des bitumes, entretenir des relations sexuelles contre de l'argent est un métier. Autrement dit, c'est une profession qu'elles exercent, d'où le recours aux termes : « boulot », « travailler », « carrière », « métier » pour désigner leur pratique. Mais, ce métier ne peut continuer une fois qu'on franchit le seuil du mariage, ce que les prostituées comme Mouna ne veulent pas admettre. Elles estiment que, vu que certains hommes continuent d'entretenir des relations sexuelles extraconjugales, elles aussi en ont le droit comme l'illustre le dialogue suivant :

« MOUNA

Moi, je décroche quand je veux. Et c'est pas parce que je vais me marier que je vais renoncer à mon boulot. J'ai le droit de...

LUCIE

Tu n'as aucun droit, chérie. A part celui de tapiner sur le bitume.

MOUNA

J'ai le droit de continuer à travailler si j'en ai envie.

AMI

Grands Dieux, le rêve est permis. Elle croit vraiment qu'elle va se marier un jour.

LUCIE

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., p. 53.

Elle est déjà mariée avec le trottoir. C'est le seul prince qui ne la vomit pas encore. »<sup>1</sup>

Eloïse Brézault se prononçant sur cette pièce de Khadi Hane affirme :

« Dans ce jeu continu des faux-semblants qui utilise le cliché comme une antiphrase salvatrice, on reste pourtant attaché aux personnages car cette stigmatisation outrancière de l'Autre permet de percevoir leurs fêlures, leur peur de la solitude et leur déracinement. Tous ces personnages ont cela d'humain qu'ils n'aspirent en fait qu'à trouver l'âme sœur pour se changer. Cette pièce de théâtre singulière est finalement un bel exutoire à la morosité ambiante »<sup>2</sup>.

### **2.3. Les risques liés à la prostitution**

Nombreux sont les risques auxquels s'exposent les acteurs du commerce du corps. Les caprices des clients, les agressions de tout genre, les maladies, les difficultés de se marier pour n'en citer que ceux-là.

Caya Makhele dans sa pièce : *Pictus ou la danse aux amulettes* lève un coin de voile sur l'un des multiples risques liés à la prostitution. Il s'agit ici, de l'agression physique.

La prostitution est en effet, l'une des principales thématiques abordées dans l'œuvre avec deux personnages pivots incarnant chacun une forme de déchéance. Sibylle incarne la déchéance morale du fait de l'activité qu'elle mène :

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., pp. 71-72.

<sup>2</sup> Eloïse Brézault, in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, p. 162.

« Sibylle – Je n’ai pas de jugement particulier je ne fais que gérer mon temps et mon corps. Je suis votre plate-forme pour l’évasion. »<sup>1</sup>

Quant au personnage Pictus, il incarne la décadence psychique, en raison de son statut de meurtrier et de malade mental fraîchement sorti d’un hôpital psychiatrique comme l’indique son dossier médical dont voici un extrait lu par Sibylle :

« Sibylle – (...) Interné douze ans pour homicide paranoïaque. Depuis plusieurs mois, disparition complète des troubles, sincère repentir du meurtre. Adore raconter son enfance. Utilisez cela comme prétexte pour le tester ou le calmer, bien que son état mental soit satisfaisant, permettant sa réinsertion sociale. »<sup>2</sup>

Si Caya Makhélé fait d’un psychopathe le client d’une prostituée, cela n’est pas sans intérêt. L’auteur, par ce fait, attire davantage l’attention sur les dangers liés à la prostitution. En effet, les conséquences de l’activité des péripatéticiennes ne se limitent pas à la contraction des maladies sexuellement transmissibles. Sur ce point précis, le recours au préservatif n’offre pas à cent pour cent une protection. Les relations sexuelles constituent une pratique au cours de laquelle tous les orifices du corps sont ouverts, donc perméables à tous les agents pathogènes. L’usage du préservatif ne met donc pas les deux partenaires à l’abri de tout risque. Si le préservatif protège un tant soit peu les voies génitales, il ne protège pas les autres ouvertures du corps tels que la bouche, le nez, les oreilles, les pores, les yeux. Or, il y a des maladies qui se transmettent par des voies autres que sexuelles. L’hépatite, la tuberculose, Ebola, etc., peuvent, rien que par la sueur, la salive, l’air ambiant se propager.

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, « Picpus ou la danse aux amulettes », in *La fable du cloître des cimetières suivi de Picpus ou la danse aux amulettes*, Paris, L’Harmattan, p. 95.

<sup>2</sup> Caya Makhélé, Op. cit., p. 97.

Ainsi, la prostituée qui reçoit une flopée de clients de toute nature à longueur de journée, ne sait pas les maladies dont chacun d'eux est porteur. Elle est donc exposée à toutes sortes de maladies et est par conséquent, un réceptacle d'agents pathogènes, un couloir de transmission ou une source potentielle de propagation de plusieurs pathologies mortelles ou dans le meilleur des cas nécessitant des dépenses énormes pour leur traitement.

En dehors des maladies et la perte de dignité, les agressions verbales ou physiques constituent l'autre danger auquel sont sujettes les prostituées. Sibylle en a été victime et en gardera les séquelles toute sa vie :

« SIBYLLE – Vous faites erreur, je ne suis qu'une prostituée, je vous ai pris pour un client. Mais vous, vous n'en êtes pas un. (...) »

Allez-vous en !

PICTUS – Ne m'abandonnez pas maintenant.

*Il la prend dans ses bras.*

Pas maintenant que je suis certain de retrouver le chemin de votre monde.

*Ses mains remontent le long du corps de Sibylle, hésitent un instant autour de son cou, continuent leurs tâtonnements, s'arrêtent sur les yeux*

Un malade doit succomber dans les bras de son proche, s'il succombe dans les bras d'autrui, on dira : « Que lui a-t-il fait, ce monstre ? »

*Il enfonce petit à petit ses doigts dans les yeux de Sibylle, on voit le sang couler.*

(...)

SIBYLLE – Tuez-moi, ne me laissez point vivre le supplice de la cécité. »<sup>1</sup>

Etudiante démunie faisant de la prostitution un moyen de survie, Sibylle n'aurait jamais imaginé qu'elle en sortirait un jour déçue et déchue, parce que dorénavant aveugle. Cette cécité précoce l'a mise dans un état inférieur à celui dans lequel elle vivait.

Ce sort tragique dont elle est victime résulte de sa difficulté à appréhender les intentions de Pictus. La nature humaine est insondable et il serait un peu difficile pour une prostituée de se rendre compte en quelques minutes des intentions malveillantes des personnes qu'elle reçoit dans le cadre de son commerce de charme. Elle même reconnaît s'être trompée sur la personne de Pictus qu'elle prenait pour un client ordinaire en quête d'évasion circonstancielle. Mais malheureusement elle se retrouve dans l'engrenage d'un psychopathe mal guéri qui, de surcroît est un meurtrier.

Ce procédé dramatique qui se solde par la soudaine cécité de la prostituée Sibylle est l'expression sans ambages d'une désapprobation du commerce charnel. Le sort effroyable qu'a connu Sibylle est assez choquant pour dissuader toute jeune fille candidate à la prostitution. Caya Makhélé, en traitant de la thématique de la prostitution s'est montré sensible aux maux qui minent la société. Il se range dans le camp de ceux qui condamnent la dépravation des mœurs comme en témoigne le sort tragique réservé à Sibylle.

### **3. La rhétorique de l'adultère**

La fidélité, tant du côté du mari que de celui de la femme est un principe cardinal dans le maintien de la stabilité du foyer et sa préservation contre tout danger externe. La violation de ce principe bascule nombre de couples dans le

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, Op. cit., p. 125.

décor. Non seulement elle disloque les relations, mais aussi conduit à des situations catastrophiques qui se soldent, pour certains, par la mort.

C'est ce qu'on constate dans la pièce *Comme des flèches* de Koulsy Lamko. Dans cette pièce, il est en effet question d'un acte compromettant pour le bien-être du foyer : l'adultère, comme le prouve le passage suivant :

« Elle : Nous nous aimions déjà depuis quelques temps ; nous volions nos corps à nos partenaires convenus. Mon mari, Jean, était encore parti : une de ses interminables missions, vraies ou fausses. Ta copine, elle, s'était également volatilisée. Sans doute agrippée à l'un de ces richissimes commerçants libanais qui s'ébattent à Las Palmas entre les jambes d'une livrée de filles mannequins. Elle était trop belle pour se contenter de toi, de ton humeur, de ta joie de vivre sans fortune...

Nous nous retrouvions sans rendez-vous. Comme par instinct : indicible jouissance de cachottiers. Guetter l'orage pour savourer ensemble, enlacés, le silence des nuits sans lune... ou les interminables clapotis des pluies diluviennes. Excitant. »<sup>1</sup>

Ces propos du personnage montrent qu'on a affaire à deux couples dont l'un, déjà marié, et l'autre, en voie de l'être. Tous les quatre partenaires ont un dénominateur commun : ils sont tous volages, un caractère qui sera préjudiciable à chacun d'eux. Mais avant d'aborder les conséquences néfastes de leur comportement, il serait intéressant de chercher à savoir ce qui peut être à la base de leur infidélité érigée en mode.

Des éléments de la pièce montrent implicitement que le couple formé par Jean et Elle résulte d'un mariage forcé. Cela signifie qu'il n'y a pas, entre eux, un véritable amour réciproque, gage d'une union solide et pérenne. Il s'agit donc, d'une union de circonstance, par souci de respect aveugle d'une exigence

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., pp. 12-13.

de la tradition. Une telle union ressemble à une prison, un carcan, une camisole de force pour les deux partenaires si bien que chacun d'eux cherche à s'en échapper à la moindre occasion ; d'où les querelles quotidiennes, les mésententes, les bagarres, les incompréhensions, qui se soldent parfois par les relations sexuelles extraconjugales, le divorce, la maladie, la mort.

Mais, qu'il s'agisse d'un mariage forcé ou fondé sur l'amour et le consentement réciproque des deux partenaires, l'idéal serait que l'homme et la femme fassent l'effort de se maîtriser, quel que soit le problème, pour résister aux tentations d'infidélité. En effet, Jean et Amina (Elle) ont déjà trois enfants et ne manquent pas du minimum vital :

« Elle : (...) Je ne me plains pas, moi. Un homme, un boulot, trois gosses, une villa à la Cité An 2000... Ce n'est sans doute pas le paradis ; mais pas non plus une situation à hurler contre le ciel ! »<sup>1</sup>

Ces propos ne convainquent guère, car la locutrice fait semblant de montrer à son soupirant qu'elle est à l'abri du besoin, qu'elle est à l'aise, or en réalité, elle a mal dans son foyer et ces propos contrastent avec l'acte d'infidélité qu'elle a fini par poser. Le bonheur de la femme, ce n'est pas seulement avoir un époux, des enfants, un emploi, une belle maison et de l'argent, mais c'est aussi et surtout se sentir aimée, considérée, respectée, bénéficier d'attention particulière, être assurée qu'elle compte toujours. Et, c'est parce que Amina ne jouit pas de ces derniers éléments qu'elle a commencé à tromper son mari :

« Lui : Ta solitude... Ton homme qui ne se cachait même plus pour sortir, sans retenue et sans distinction avec des lycéennes,

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., p. 18.

des secrétaires, des prostituées de luxe. Le besoin d'une revanche...

Elle : ... Plutôt le besoin d'une oreille attentive qui vous rassure et vous certifie que vous êtes encore une personne digne d'attention... Le besoin de renaître... Bref, j'étais une femme mal aimée, qui avait besoin de donner parce que gorgée d'amour.

Lui : Et puis, un jour, c'est arrivé.

Elle : Eh oui, c'est arrivé. C'était une belle nuit sans lune. Il y avait une coupure d'électricité en ville : coupure générale ! »<sup>1</sup>

La locutrice a fini par cracher le morceau. Elle avoue enfin la tragédie qu'elle vit dans son foyer. En plus de la violence physique :

« Elle : J'en avais oublié que mon mari revenait de voyage. Il m'a battue lorsque je suis rentrée à minuit. Mais j'ai senti les coups passer comme des tapes amicales »<sup>2</sup>

Elle a aussi des blessures morales. Aucune femme n'applaudit l'infidélité de son époux, pire si celui-ci la trompe à visage découvert.

Si une femme mariée, avec enfants, de surcroît une institutrice, donc une éducatrice, en arrive à cette extrémité, cela résulte d'une situation de plus en plus invivable. Il y a de quoi s'inquiéter pour l'avenir du foyer, surtout si on prend en compte le profil de la personne avec qui elle a commis l'adultère : un jeune homme de condition modeste : un « bachelier en rupture d'études : mécano le jour, griot la nuit »<sup>3</sup> mais qui lui donne la joie de vivre, et lui reconnaît sa valeur, si bien qu'elle n'a pas hésité à mettre en péril tout son foyer.

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., p. 23.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 12.

<sup>3</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., p. 20.

Drôle de couple caractérisé par l'infidélité flagrante de chacun des partenaires. Une telle situation n'est pas exempte de répercussion.

L'infidélité de la femme mariée est également manifeste dans la pièce *Une famille ordinaire* de José Pliya. Même si l'infidélité dans le cas d'espèce, n'est pas allée jusqu'au coït, il y a tout de même un début d'exécution. Mais la particularité ici est au niveau du statut de l'homme avec qui Dörri, la femme mariée, veut tromper son mari ; il s'agit d'Oskar, son beau-père :

« Dörri : N'ayez pas peur, Oskar. Je saurai ranimer votre virilité en berne. Croyez-moi : j'ai accumulé tellement d'années de pulsions refoulées que je pourrai assiéger un régiment. Je connais mes mains : elles ont gardé mémoire des manipulations savantes ; je connais ma bouche : elle n'a pas oublié la chaude volupté des membres turgescents. Je vais vous donner du bonheur, un bonheur infini. La geste de votre fils est déjà dans l'Histoire. Vous allez aimer ça ».<sup>1</sup>

Ce passage pose un problème : qu'est-ce qui peut amener une bru à proposer à son beau-père un tel marché qui moralement est un peu dérangeant ? Il est vrai que sa réplique comporte des indices qui renseignent sur le motif de son projet de fornication, mais comment se fait-il que c'est avec son beau-père qu'elle désire tromper son époux ? Surtout que sa belle-mère vit dans la même maison qu'eux. Si Dörri en arrive à jeter son dévolu sur cette personne, c'est en connaissance de cause. Son beau-père et elle ont tous deux des griefs contre Julius. En effet, Oskar en veut à son fils car dit-il : « il était faible, pusillanime, paresseux et peu intelligent. J'ai essayé de l'aider ; non par amour, mais par devoir. Par devoir paternel »<sup>2</sup>. Dörri, de son côté, déclare :

---

<sup>1</sup> José Pliya, *Une famille ordinaire*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2002, p. 46.

<sup>2</sup> José Pliya, Op. cit., p. 44.

Dörä : (...) Mais chaque retour est une déception et ce matin, vous vous retrouvez comme moi, en territoire de frustration. Julius ne vous raconte rien ; mon mari ne me touche plus. Nous voilà à égalité avec chacun une arme pour soulager l'autre. Vous êtes un homme avec les attributs d'un homme ; je suis une femme avec au bout de sa langue de quoi vous satisfaire. Nous pouvons marchander  . <sup>1</sup>

Ainsi, si D r  fait ouvertement des avances à son beau-père, c'est donc pour quatre raisons. D'abord, Oskar n'aime pas vraiment son fils et D r  en est convaincue, ensuite entre elle et son mari, les relations ne sont plus au beau fixe si bien que son époux ne fait plus son devoir conjugal, en outre, le mari pour raison de service est absent de la maison pour de très longue durée ; enfin, le beau-père n'h siste pas à faire des compliments tendancieux à sa bru « D r , vous êtes vraiment... splendide   » <sup>2</sup> en présence du fils qui semble-t-il reste insensible aux toilettes de son épouse. On en déduit que c'est fort de ces éléments qu'elle a mis à exécution ses manœuvres :

« Oskar : (...) il y a longtemps déjà que le matin n'a plus d'effet triomphant sur ma virilité. Vous aurez fort à faire. Je vous avais prévenue.

D r  : je prends le risque.

Oskar : Je vous fais confiance.

(Silence. Elle vient s'asseoir sur ses genoux, le chevauchant. Chuchotements. )   <sup>3</sup>

Ces propos, notamment ceux d'Oskar, à forte senteur érotique, ajoutés à la posture adoptée par les deux personnages à l'abri de tout regard, et à la naissance du jour, autorisent à conclure qu'il y a une double tromperie dont est victime le fils Julius ; même si le fruit défendu n'est pas encore consommé. Ici l'intention de tromper est évidente et quiconque verra ces deux personnages

---

<sup>1</sup> José Pliya, Op. cit., p. 45.

<sup>2</sup> José Pliya, Op. cit., p. 40.

<sup>3</sup> José Pliya, Op. cit., p. 50.

dans cette posture ne peut que déduire qu'il y a une attitude très peu recommandable de leur part à l'égard de Julius, fils de l'un et époux de l'autre.

Ce n'est pas seulement dans cette pièce que José Pliya attire l'attention sur l'infidélité qui prévaut dans les couples tant du côté de l'homme que de la femme. Un phénomène analogue se produit dans sa pièce intitulée *Quêtes* publiée en 2005. Se prononçant sur cette pièce dans laquelle un mari cocu réclame sa femme auprès de son amant, Frédéric Mambéga observe :

« Comme au théâtre, cette infidélité dans le couple est un jeu de rôles où le mensonge institué en croyance peut conduire à la transformation de l'être, voire à une « transsubstantiation ». C'est précisément dans la transformation radicale de la femme ou du mari infidèles, hors de la vie blême de leur espace conjugal, que se trouve le drame du couple. Lorsque l'égarement ou la dérobade sentimentale se meuvent en plénitude, le retour du conjoint devient impossible, obligeant soit à la rupture soit au statu quo. C'est la dernière possibilité que choisit José Pliya, confirmant ainsi son refus de dénouer la complexité des drames sentimentaux »<sup>1</sup>.

Evidemment dans *Une famille ordinaire*, cette remarque de Frédéric Mambéga se justifie, car là aussi la pièce est conçue de telle sorte qu'on ne note pas de façon explicite les indices d'une rupture des deux couples : Dörre et Julius, d'une part, et Oskar et Elga, d'autre part. L'affaire n'étant connue que des deux infidèles. Frédéric Mambéga poursuit :

« Comme si le conflit du couple ne trouvait son éléction dramatique que lorsque la crise atteint son acmé et qu'il demeure suspendu à cette dimension paroxystique, qui dépouille même le dénouement conventionnel du théâtre de son sens.

---

<sup>1</sup> Frédéric Mambéga, in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, p. 172.

L'infidélité rendrait-elle à la vie conjugale sa vraie signification ? »<sup>1</sup>

### 3.1. Les conséquences de l'adultère

L'adultère est un comportement préjudiciable au couple à maints égards. Dans la pièce *Comme des flèches* de Koulsy Lamko, la première conséquence de l'adultère notée est la contraction d'une maladie jusqu'à présent incurable. La première qui en est victime est l'amant d'Amina, le jeune mécanicien. Qui l'a contaminé ?

Lui : Je pense que c'est toi... c'est ta faute !

Elle : Ma faute ?

Lui : C'est sans doute toi qui m'as rendu malade.

Elle : Moi ? Tu ne crois pas que ça pourrait aussi venir de toi ?

De toi... ou de cette femme avec qui tu as fait l'amour avant moi ?

Lui : ... Je ne sais pas. Je ne sais plus rien de rien... Peut-on être responsable de sa propre maladie ? »<sup>2</sup>

Il est difficile de dire avec précision qui a contaminé qui. On ne peut donc qu'émettre des hypothèses.

Il se peut que ce soit Bouba, le jeune mécanicien qui ait contaminé Amina, car des éléments de la pièce mentionnent qu'il sort avec une fille de mœurs légères qui fréquente régulièrement les hôtels en compagnie des commerçants libanais. Cette vie de débauche à peine voilée peut l'amener à contracter la maladie et la transmettre à son tour au jeune homme, tout comme

---

<sup>1</sup> Frédéric Mambéga, Op. cit., p. 172.

<sup>2</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., p. 15.

ça peut-être ce dernier qui, comme on le sait, peut user de son talent de musicien pour séduire beaucoup d'autres femmes dont l'une serait porteuse du mal.

D'un autre côté, on peut aussi soutenir que c'est Amina qui l'a contaminé, car elle est l'épouse d'un mari volage qui multiplie ses partenaires sexuelles parmi lesquelles figurent des péripatéticiennes de luxe, potentielles porteuses de la maladie, quand on sait que le sexe est l'un des canaux de transmission du Sida et que les prostituées peuvent avoir des clients qui refusent de se protéger et payer en conséquence.

Donc l'accusation qui caractérise le dialogue entre les deux ne peut déboucher avec précision sur le vrai coupable.

Il est vrai qu'on peut se fonder sur une hypothèse qui culpabilise Bouba, vu que c'est chez lui que le mal s'est manifesté premièrement. Mais la légèreté de cette hypothèse est que tout dépend de la capacité de résistance de chaque personne porteuse du virus. Les études scientifiques sur le Sida ont montré que toutes les personnes atteintes de cette maladie ne se comportent pas de la même manière. Certaines ont un système défensif solide qui leur permet de résister beaucoup plus, alors que d'autres fléchissent facilement. Donc, Bouba peut être contaminé en dernière position et être le premier à y succomber.

## **Conclusion**

Les divers usages faits du sexe dans les différentes pièces sont mûs par des mobiles qui varient d'une pièce à une autre.

Dans *Brasserie* de Koffi Kwahulé, le viol est, d'une part, un moyen de lutte, une arme de règlement de compte politique en raison de sa perpétration sur la femme du président en présence de celui-ci. D'autre part, il est une pratique divertissante, vu le cas dont est victime Schwanchen, le gigolo de Magieblanche.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti et *Comme des flèches* de Koulsy Lamko, l'usage fait du sexe, notamment sur les mineurs, relève d'une pratique répréhensible.

Dans *Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khardi Hane et *Picpus ou la danse aux amulettes* de Caya Makhélé, la prostitution est présentée comme un moyen de survie, alors que dans *La disease de mal-espérance* de Florent Couao-Zotti, l'accent est mis sur les pratiques sexuelles qui ont cours dans les milieux religieux, notamment catholiques, pourtant régis par le principe de chasteté des prêtres et des religieuses.

## CHAPITRE DEUXIEME: LE LEXIQUE DE LA GROSSIERETE, DE L'INJURE ET DE LA VIOLENCE

### Introduction

Il est des types de propos que la décence n'autorise pas à adresser à son prochain ou à dire en public. Il s'agit par exemple des injures, de propos grossiers ou violents qui sont des caractéristiques de la déchéance morale. Pourquoi les auteurs y recourent-ils ? A quelle fin les utilisent-ils ? Ont-ils une fonction spécifique dans les pièces ? Ce chapitre est consacré à leur identification dans les pièces et à leur analyse.

### 1. Les injures

Le langage verbal dans nombre des pièces du corpus se singularise par les injures, la grossièreté, la violence. Les personnages versent dans des invectives sans porter de gant. Le discours est cru.

Les propos discourtois sont monnaie courante. Ils portent aussi bien sur les défauts physiques que moraux et sont manifestes dans les propos des personnages de toutes catégories sociales.

Dans le domaine politique, on n'a point d'égard pour l'autorité que l'on peut insulter vertement sans gêne, laquelle autorité se prête elle-même à ce jeu indécent. C'est le cas dans cet extrait de *La saga des rois*:

« Le Roi: (*Emporté.*) Imbécile ?

Le fou: (*Très calme.*) Toi aussi

Le Roi: Hein ?

Le fou: (*visiblement enjoué.*) Toqué

Le Roi: Hein ?

Le fou: Sadique ! ... (*même jeu*). Impuissant, au propre et au figuré»<sup>1</sup>

Cette séquence stichomythique témoigne de la prévalence d'un climat de tension qui débouche sur un manque d'égard mutuel. Il est vrai que le fou du roi est autorisé à dire ouvertement au roi ses défauts, à lui notifier ce que le peuple pense de sa gestion du pouvoir. Mais cela n'autorise pas une joute oratoire sur un fond irrévérencieux. Que le roi traite son sujet d'imbécile et que celui-ci lui réplique et intensifie, n'est pas bienséant.

Dans le rang des rebelles, le même phénomène s'observe comme l'attestent ces propos de Cap'taine-s'en-fout-la-mort à l'égard du Caporal Foufafou dans la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé:

« Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Ca suffit, triple imbécile

(...)

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Remballe-moi ça, triple idiot ! ...

J'espère que ta cervelle n'a pas avalé la raison pour laquelle nous sommes ici ? »<sup>2</sup>

La question qui se pose ici est de savoir si être sulbalterne signifie qu'il faut être traité comme un moins que rien par ses supérieurs hiérarchiques ? Le responsable qui s'adresse à une personne moins gradée que lui doit avoir à l'esprit que celle-ci a une dignité à préserver.

Les injures entre de simples citoyens n'ayant entre eux aucun lien de subordination prennent parfois des tournures inquiétantes. Elles sont la manifestation de la haine comme en témoigne cet extrait de *Il y en a trop dans les rues de Paris* :

---

<sup>1</sup>Kangni Alem, « La Saga des rois » in *Théâtre volume I*, Paris, Ndzé, 2009, p. 79.

<sup>2</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 14.

« Femme 1

(...) Tu ramasses mes poubelles. Et alors ? ça te donne peut-être le droit de partager ma table ? Je me demande d'ailleurs si tu sais tenir une fourchette, toi. Je me suis laissée dire que là-bas, dans ta brousse, vous mangez avec les doigts. Comme des sauvages !

L'homme

Madame, pourquoi tu dis que nous sommes sauvages ?

Femme 1

Ben, c'est évident, vous n'êtes pas comme nous et puis...

L'homme

Donc, nous aussi, on peut dire que vous êtes des sauvages ?

Parce que vous n'êtes pas comme nous hein ! »<sup>1</sup>

Ici, les injures prennent l'allure de la xénophobie et du racisme entre Noir et Blanc. La fourchette dont se targue le personnage Femme 1 est un indice qui autorise à penser qu'elle est une Blanche et l'homme qu'elle traite de sauvage, provenant de la « brousse » est un Noir. Cette stigmatisation des Noirs qui consiste à les assimiler à des animaux vivant dans la jungle comme l'illustrent les termes : « sauvages » et « brousse ». Elle est préjudiciable à la cohabitation pacifique des races. Le Noir est toujours couvert de termes dégradants comme on le remarque dans ces propos de Mouna : « ces gens-là sont des bêtes sauvages », « il faut les laisser entre eux », « Non seulement ils nous envahissent mais en plus, ils viennent avec leurs saletés ».

L'accumulation des frustrations débouche parfois sur la violence. La suite des échanges entre les deux personnages en donne la preuve :

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., p. 10.

« L'homme

(...). Si tu m'insultes encore, walay, je te tape.

Femme 1

Vous avez entendu ? Il me menace. Il ne manquait plus que ça.

L'homme

Attention, hein ! Sinon, ah...

Femme 1

Gare à vous, je vais porter plainte et c'est un charter direct dans votre arbre.

L'homme

En attendant ton charter-là, je vais tellement te taper que ton petit cul de petit-là, il va pas supporter. Après, quand tu vas faire ton affaire dans les toilettes, ton petit cul-là, il va crier nègre.

Attention, dé ! ».<sup>1</sup>

A propos de la thématique du racisme, Papa Samba Diop qui a mené une réflexion sur les œuvres de Khadi Hane souligne que :

« (...) la dénonciation du racisme ordinaire, alliée à la description sans fard des affres de l'immigration (*Il y en a trop dans les rues de Paris*), sont les thèmes les plus courants dans l'œuvre littéraire de Khadi Hane, née à Dakar en 1962. Il peut s'y ajouter la peinture, à des fins de stigmatisation, de la violence verbale pouvant affecter les relations entre « immigrés ». C'est dire que cette œuvre est à l'opposé

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., p. 11.

d'une écriture détachée des contingences politiques, économiques et culturelles ».<sup>1</sup>

L'utilisation des propos discourtois et injurieux se remarque aussi dans le rang des responsables religieux. C'est le cas dans *La disease de mal – espérance*, de Florent Couao-Zotti, pièce assimilable à un véritable catalogue de propos narquois, injurieux et irrévérencieux. Ici, c'est l'autorité religieuse qui répand de vastes injures.

« L'Abbé :

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

L'Abbé :

Animal sans queue, homo imbécilis, crottins de cheval constipé ... je ... je te parle de ce (*il montre la femme*) de cette sale invertébrée. Dégage-la ... culbute-la dans le décor, expédie – la dans les décharges du monde, fais-en tout ce que tu veux mais que le coin soit propre, sain et net.»<sup>2</sup>

De pareils propos sont indignes d'un serviteur de Dieu. Ces injures portent aussi bien sur le physique que les caractères. Or, aucun homme n'est responsable de sa déformation physique, de sa propre laideur.

De ce fait, le prêtre dont la mission est d'amener les hommes à vivre selon les prescriptions divines, s'éloigne de sa mission quand il se met à déceler en

---

<sup>1</sup> Papa Samba Diop, « Khadi Hane : une écriture montante », in *Culture Sud, Nouvelle génération 25 auteurs à découvrir*, n° 166 juillet-septembre 2007, p. 45.

<sup>2</sup>Florent Couao-Zotti, *La disease de mal – espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 8.

l'homme, créature divine, des défauts notamment physiques. En traitant Modo d'animal, c'est le descendre de son statut d'humain, lui ôter son humanité, ce que renforce l'accumulation « *homme animal, bossu, pansu, velu, tordu* » puisque certains de ces termes relèvent du lexique de la bestialité et ont d'ailleurs une supériorité numérique par rapport aux autres termes.

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

Si la décence déserte le rang des autorités politico-religieuses qui devraient être des modèles pour la société, il n'est point étonnant de constater l'enlisement des citoyens ordinaires dans la gadoue tant au niveau des actes que des paroles, autrement dit, des comportements qui contreviennent à la bienséance. La pièce *Certifié sincère* de Florent Couao-Zotti en donne une illustration patente : « L'homme : J'ai besoin, madame, de savoir pourquoi une femme qui a ouvert boutique-son-cul ... vous inspire ce terrible sentiment »<sup>1</sup>

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

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

---

<sup>1</sup>Florent Couao-Zotti, « Certifié sincère », in *Théâtre volume I*, p. 12.

Quelle sanction autre que la mort, proposez-vous à son  
encontre ? »<sup>1</sup>

Analysant la langue dans les pièces des auteurs togolais de cette période,  
le critique togolais Apedo-Amah Ayayi Togoata affirme :

« L'écriture est inventive, friande de jeux stylistiques,  
volontiers vulgaire. Cette irruption de la vulgarité est  
l'expression d'une volonté de choquer, de ne pas s'inscrire dans  
les convenances sociales perçues comme un carcan, voire  
comme une hypocrisie. Le contexte togolais explique cette  
tendance. Dans un pays qui vit sous le joug d'une dictature  
militaire depuis trente-neuf ans, toute parole non  
conventionnelle est par essence subversive dans un univers  
dominé par le parti unique, la pensée unique, la peur et la  
phraséologie. Cette façon d'utiliser la langue ne doit pas être  
comprise uniquement en regard du pouvoir politique mais par  
rapport aux pouvoirs en général : famille, religion, tradition,  
administration... qui structurent la société togolaise »<sup>2</sup>.

## **2. Le lexique pornographique**

Le traitement de la thématique du sexe dans le théâtre prend parfois une  
allure attentatoire à la pudeur. Il s'agit de la transposition sur l'espace scénique,  
des gestes, des cris et des paroles traduisant l'accomplissement de l'acte sexuel.  
En réalité, c'est à un théâtre pornographique qu'on assiste. Plusieurs séquences  
de la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé le prouvent. Tout commence d'abord,  
par le caractère contraignant de l'acte, pour le partenaire sexuel masculin. Ici,  
il s'agit de la femme qui, usant de son pouvoir, viole l'homme:

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p. 98.

<sup>2</sup> Ayayi Togoata Apedo-Amah, « Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité », in *Notre  
Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, p. 61.

« Schwanzchen.- Pas vraiment. Un matin elle a dit à tous les ouvriers : « Baissez vos pantalons ! » On a baissé nos pantalons. Elle les a regardés, les a tâtés, les a soupesés, les a sentis même, puis elle m'a choisi : « toi, tu vas me faire un enfant ! »<sup>1</sup>

Drôle de manière de choisir son partenaire sexuel, son mari. Le terme « les » utilisé dans cette réplique fonctionne comme un pronom personnel, remplaçant *a priori* le nom pantalon, mais en réalité, il ne désigne pas le pantalon, il traduit plutôt le sexe masculin quand on analyse bien le contexte et le sens des verbes : « regardés », « tâtés », « soupesés », « sentis ». C'est un artifice utilisé par l'auteur pour exprimer un fait impudique. C'est le sexe des ouvriers que la patronne, après leur avoir intimé l'ordre de baisser leurs pantalons, est en train de regarder, de tâter, de soupeser et de sentir. On en déduit que l'on peut recourir à un lexique déguisé pour dire un phénomène qui porte atteinte à la pudeur tout comme on peut faire usage d'un langage cru ou grossier pour le dire. Ici, mettre à poils en public des hommes, parmi lesquels il peut y avoir des pères de famille, est un fait déshonorant. Il en est de même pour la suite :

« Schwanchen : (...). Dès que ça la prenait, et des fois ça pouvait la prendre sept fois dans la journée, elle venait me chercher même en plein boulot, m'entraînait dans son bureau, me faisait me coucher sur le dos, me montait dessus, et... »<sup>2</sup>

La théâtralisation de l'acte sexuel dans la pièce va par gradation ascendante et débouche sur la prononciation sur la scène des paroles érotiques et l'expression des cris de jouissance caractéristiques des ébats amoureux :

« La voix de Magiblanche.-  
... Car me voici à nouveau  
empalée à la morsure savoureuse de

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 32

<sup>2</sup> Op. cit., p. 33.

son glaive de nuit...  
Me voici à nouveau  
hostie posée  
sur le pic de son sexe furieux...  
Caporal-Foufafou.- Quelle honte ! Dans son état en plus...  
Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Magnifique !... ça ne peut être que  
de la poésie...  
...Fouille  
fouille mon sexe,  
fouille mon corps,  
fouille au-delà de mon corps,  
fouille au-delà de mon sexe,  
et tue-moi de tes plaisirs secrets... »<sup>1</sup>

L'usage d'un tel lexique fait basculer la pièce dans la catégorie des pièces à tendance pornographique. Il est donc souhaitable que l'on prenne des garde-fous en y mettant des étiquettes du genre : « Interdit aux mineurs », tant pour la lecture que pour le spectacle.

### **3. Le lexique de la violence**

Edwige Gbouablé, s'intéressant à l'étude de la violence dans le théâtre africain d'expression française, depuis ses origines jusqu'aux années 2000, montre qu'elle revêt plusieurs aspects et varie d'une époque à une autre. Il s'agit entre autres de la violence à « vocation idéologique » perceptible dans le théâtre de la période coloniale et qui vise la libération des peuples dominés, les agressions morpho-syntaxiques faites délibérément à la langue française pendant la période postcoloniale et qui est une prise de distance vis-à-vis de cette langue afin de se libérer de ses carcans. Elle affirme à cet effet que :

« Cet écart formel initié par les dramaturges du désenchantement se creuse davantage avec l'éclatement de la

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. Cit., p. 57.

violence dans le théâtre contemporain. Il s'agit de conflits qui dépassent le cadre restreint de l'Afrique, repoussant ainsi les barrières culturelles et raciales. Venant d'ici et d'ailleurs, la violence se veut urbaine, familiale, médiatique, économique, sportive ; bref, toute violence qui convoque le monde moderne et expose ses scléroses (...) Du point de vue de l'écriture, une telle pluralité de violence se manifeste à travers des sensibilités différentes dont la particularité réside dans l'hybridité des formes qui s'insurgent contre les clichés culturels et refusent ainsi de se laisser définir»<sup>1</sup>

Selon Olivier Poivre d'Arvor :

« La parole dans ce monde théâtral reste une parole éminemment non conventionnelle, que l'on ne peut faire taire et qui se bat contre « les mochetés » de l'existence, pour un monde à visage humain. (...) Le théâtre est une parole effective, profondément tournée vers autrui, qui envisage bien de « changer la vie. »<sup>2</sup>

Le théâtre, c'est de la parole, de la belle parole, de la belle parole bien dite avec une gestuelle conséquente et épatante pour exprimer dans sa plénitude le message qu'elle comporte. Mais, cette parole peut aussi être violente, vulgaire, voire dégoûtante en fonction des catégories de personnages qui la prononcent. Un personnage révolté tiendra un discours virulent, une professionnelle du sexe utilisera un lexique propre à son monde. A chaque type de personnage correspond donc un parler déterminé même si parfois, certains personnages tiennent des discours qui sont en déphasage avec leur rang social. C'est le cas du prêtre *dans La disease de mal-espérance* qui verse dans les injures.

---

<sup>1</sup> Edwige Gbouabé, « Identité en crise et représentations de la violence », in *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, p. 109.

<sup>2</sup> O livier Poivre d'Arvor, « Théâtres contemporains du Sud : 15 ans de création », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, p. 3.

# CHAPITRE TROISIEME : LA FAILLITE DE L'HUMAIN OU L'ESTHETIQUE DE LA BOUCHERIE

## Introduction

Peut-on étudier la thématique de la déchéance dans l'art dramatique sans s'intéresser à certains comportements barbares qui caractérisent l'homme et dont nombre de pièces font échos ? A notre avis, il est indispensable de prendre en compte ce volet, autrement dit, l'étude de cette thématique sans la dimension cruelle de la nature humaine serait insuffisante. La cruauté est l'un des éléments caractéristiques de la déchéance humaine. C'est ce à quoi sera consacré ce chapitre.

### 1. L'esthétique de la barbarie

Le théâtre en tant qu'art de représentation sur scène des faits de société se nourrit de tous les phénomènes auxquels l'être humain est confronté, que ces phénomènes lui soient bénéfiques ou maléfiques. L'art dramatique, qui se veut le reflet du monde, ne peut donc plus se passer des différents aspects de la vie et notamment des monstruosité qui portent la signature de l'homme. Antonin Artaud affirme à cet effet que :

« Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans les esprits. »<sup>1</sup>

C'est dire donc qu'on ne saurait parler de l'homme au théâtre sans aborder sa dimension cruelle qui se traduit par les actes de violence de toutes sortes, les guerres, les attentats terroristes, les viols, les exécutions sommaires, les assassinats gratuits, l'anthropophagie, qui sont à n'en point douter, la source de sa décrépitude.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, Op. cit., p. 565.

Le théâtre, pour s'accomplir doit mettre en évidence ce côté bestial de la nature humaine. Selon Antonin Artaud :

« Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. (...) »

Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués, c'est pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels. »<sup>1</sup>

Si on s'en tient aux termes et expressions : « goût du crime », « obsessions érotiques », « sauvagerie », « cannibalisme », « sanguinaire », « inhumain », « conflit perpétuel », « la vie est tranchée à chaque minute », « atrocité » qui jonchent cet extrait d'Antonin Artaud, il est donc loisible de croire que le théâtre de la cruauté peut être compris comme la représentation sur scène de tous les actes qui relèvent de la faillite de l'humain.

Mais Antonin Artaud, suite aux attaques de ses contemporains, a beau tenter de donner une autre portée sémantique au vocable « cruauté », afin de les convaincre de ce qu'il entend, lui, par « cruauté », pour, semble-t-il se dédouaner, il n'y est pourtant pas parvenu.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, Op. cit., p. 560.

En effet, dans sa lettre adressée à Jean Paulhan, il déclare :

« Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. (...) On peut très bien imaginer une cruauté pure sans déchirement charnel. Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté ? Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. (...)

C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressée du mal physique. (...) Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question. »<sup>1</sup>

Quel que soit le sens que Artaud veut qu'on ait du terme cruauté, les aspects souffrance, difficulté, malaise, barbarie ne peuvent pas être occultés de sa définition. La dernière phrase de l'extrait nous y ramène d'ailleurs. Il n'y a point de petite cruauté, de petite quantité de sang versé, de petite chair martyre. Ce qui est cruel, est et demeure cruel et, toute tentative d'euphémisation est vaine. L'auteur a beau essayer de mettre un bémol au terme cruauté en atténuant vaille que vaille sa dimension cannibale, cela ne convainc point.

Afin d'éviter de nous enliser dans les débats logomachiques que peut entraîner l'expression « le théâtre de la cruauté », nous optons, en ce qui nous concerne pour l'expression « le théâtre de la décadence » ou encore « la dramaturgie de la déchéance » pour signifier toute représentation théâtrale qui exprime la faillite de l'humain. Cette expression renferme toutes les productions dramatiques où il est question de souffrance extrême causée à l'homme par l'homme, les exécutions sommaires, les homicides gratuits, les guerres, les

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, Op. cit., p. 566.

tortures physiques et psychologiques, le sadisme, les actes terroristes, la barbarie débordante, l'anthropophagie, le trafic d'organes humains, l'esclavage, l'enrôlement des enfants dans la guerre, les catastrophes, la dépravation des mœurs, la fonte des valeurs, les vices de tout genre, l'avortement, la prostitution, l'adultère, la banalisation de la vie humaine, l'homosexualité, la nécrophilie, la zoophilie, bref, tout acte remettant en cause la valeur de l'humanité.

Il sera étudié dans cette partie les actes qui relèvent de la barbarie et qui sont abordés dans les pièces de théâtre constitutives de notre corpus.

Nous ne reviendrons plus sur les viols de mineur, les viols collectifs et les viols de cadavre qui sont des pratiques caractéristiques de la faillite de l'humain, mais que nous avons déjà abordés dans la partie intitulée déchéance morale (volet moral de la dramaturgie de la déchéance), vu qu'il y était question de la désacralisation ou de la banalisation du sexe.

La vie, en l'occurrence celle humaine, est sacrée. Sa sacralité résulte de l'irréversibilité de sa perte. Un être vivant qui perd la vie la perd pour toujours, d'où la nécessité de la préserver à tout prix. Dans le contrat social qui lie les êtres humains, Il est interdit d'ôter la vie à son prochain. Le meurtre n'est pas un jeu.

La gravité de l'homicide est telle qu'il constitue au plan pénal une infraction relevant non pas des contraventions, encore moins des délits mais plutôt des crimes. Au plan religieux, il fait partie des péchés capitaux.

Mais dans les productions théâtrales de l'Afrique noire francophone de l'ère démocratique, on constate une banalisation de ce précieux don que le génie humain n'a pas encore réussi à inventer. Tuer son prochain devient un geste banal. On assassine par plaisir ou par désir de vengeance. Il y a une sorte

d'invention de l'art de torturer, de tuer, de massacrer, à des fins qui paraissent ludiques.

En effet, il ne s'agit pas ici des homicides involontaires, homicides par accident par exemple, mais plutôt de meurtre prémédité et commis consciemment avec méthode et même avec plaisir. L'intention de nuire est patente.

## **2. Les mutilations physiques**

Nous entendons par mutilation physique, toutes sortes de violences physiques, les actes de torture qui consistent à battre sauvagement un être humain, à chauffer ou à brûler certaines parties du corps de la victime toujours en vie, à amputer à son semblable vivant des éléments constitutifs de son corps. Il ne s'agit pas ici, d'une amputation à des fins thérapeutiques car, en médecine il y a de ces opérations chirurgicales auxquelles on recourt pour sauver le patient. On peut amputer un pied gangréné pour mettre hors de danger les autres parties du corps. Dans le cas des exécutions sommaires, l'intention est maléfique voire sadique.

En Afrique, notamment au Liberia et en Sierra-Leone des années quatre vingt-dix, en raison des atrocités qui y sont commises durant les conflits, il y a même des expressions pour désigner certaines formes de mutilation ou encore les personnes qui en sont victimes : les « manches longues » pour les personnes dont les deux mains sont amputées, ne laissant que le bras et l'avant-bras ; les « manches courtes » pour celles qui sont privées de leurs avant-bras, les « hommes troncs » pour les personnes dont les membres supérieurs et inférieurs sont coupés.

Les périodes de guerre ne sont pas les seules occasions de commission de ces actes macabres. Certains dictateurs, pour martyriser leurs concitoyens ou pour clouer le bec à leurs opposants et s'éterniser au pouvoir y ont souvent

recouru. C'est le cas dans la pièce *Et le soleil sourira à la mer* où certains militaires sont spécialement formés à cette fin. Le passage suivant donne un aperçu de la manière dont cela se passe :

« LE FAISEUR

Hé oui ! Très efficace pour faire avouer quelqu'un. Si l'opération s'en tient aux ongles, la victime n'en meurt pas. Cet appareil à deux bouts est une perceuse automatique. Assez recommandée pour crever les yeux. Un bout pour chaque et le tour est joué ! Tchiiiiiii... très rapide en plus ! Ce truc-là est un sécateur, appelé aussi ciseaux. Outil à usage multiple, il sert à tailler, plus précisément à couper les doigts, les orteils, les ongles, les oreilles...tout ce qui peut être taillé quoi ! même les couilles ! Il y a aussi le briquet pour faire du feu...

TIKO

Du feu ?

LE FAISEUR

Oui, pour chauffer la plaque ou du moins, la personne à cuisiner... »<sup>1</sup>

Les répliques du personnage Le Faiseur relèvent d'une séquence de texte explicatif. L'intention dominante du locuteur est d'expliquer la manière dont s'opèrent les exécutions sommaires et surtout d'indiquer les différentes parties du corps de la victime qu'on ampute. Le personnage bourreau expose les différentes pièces constitutives de son arsenal de torture et indique avec passion et force détails le rôle spécifique de chaque instrument.

On en retient que si la victime ne succombe pas, des suites de la torture, elle en ressort avec un statut de handicapé physique, (handicapé moteur, handicapé visuel etc), donc diminuée de certains éléments constitutifs de son corps, c'est-à-dire qu'elle subit une déchéance physique qui la rend

---

<sup>1</sup> Sophie Heidi Kam, Op. cit., pp. 56-57.

méconnaissable ou invalide. Elle peut devenir soit, aveugle en raison de la perforation de ses yeux, soit semblable à un lépreux avec les ongles, les doigts et les orteils coupés, ou encore semblable à un être émasculé, à cause de l'amputation de ses couilles selon le locuteur.

L'autre forme d'exécution sommaire est le recours au feu pour faire souffrir la victime ou cuir sa chair.

Ces différents détails qui renseignent sur la cruauté dont est capable l'être humain montrent que cette séquence relève d'un registre à la fois didactique et tragique.

Les mêmes pratiques barbares sont également perceptibles dans la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé comme l'indique le passage suivant :

« Caporal-Foufou- (...) Et puis je lui ai tiré les cheveux, tiré les paupières, tiré les oreilles... Même que je lui ai tordu le nez... D'habitude, Commandante, à ce stade-là déjà, la plupart craquent. Mais lui, non, il souriait... Même qu'il continue de sourire... Regardez-le chef, il sourit. Alors je lui ai flanqué des tartes comme ça... Et question tartes, vous m'en êtes témoin, chef, je sais mon affaire... Eh bien, il souriait toujours. Ça m'a énervé, du coup je lui ai balancé des coups de poing dans la gueule jusqu'à en avoir mal aux mains... jusqu'à ce que son sang me pisse dessus... Regardez-le, il est en sang... Il est en sang et il sourit

Cap'taine-s-en-fout-la-mort- Et l'acide sulfurique ?

Caporal-Foufou- Mais je vous dis que je lui ai tout fait, chef !...Regardez, c'est démoralisant, il a les deux pieds qui baignent dans l'acide et il sourit... »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., pp. 24-25.

Ici, il est question d'une victime dure à cuire qui défie toutes les manœuvres de son tortionnaire. Les exécutions sommaires revêtent d'autres formes un peu particulières. Il ne s'agit plus de couper certaines parties du corps de la victime bien qu'elle soit vivante, mais plutôt de lui assener de violents coups de poing à la bouche jusqu'à la faire saigner abondamment « son sang me pisse dessus », lui administrer des gifles, lui tirer de façon atroce certaines parties du corps y compris celles fragiles comme les paupières. Et comme si ces formes de torture ne suffisaient pas, l'autre trouvaille des tortionnaires est de tremper les membres inférieurs de la victime dans de l'acide sulfurique. Le personnage qui subit ces sévices corporels est solidement attaché, ce qui limite toute tentative de fuite ou d'affrontement.

Mais le paradoxe est le comportement qu'adopte la victime. On remarque dans son comportement une attitude de défi et de résistance qui vise à signifier au bourreau l'inutilité de ses actes. Sinon comment comprendre qu'en dépit de ces traitements inhumains et dégradants, Schwanzchen se montre insensible et, chose bizarre, répond à ces coups par un sourire narquois ? Cette manière de se comporter est une forme de résistance qui vise à affronter l'ennemi même sans armes. Ce personnage pourrait être comparé à Martial dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi s'il avait résisté jusqu'au bout, mais il a fini par capituler quand la torture a pris une tournure plus macabre :

« Cap'taine-s'en fout-la-mort- (...) Bon, fini de rigoler. Baisse-lui son froc et mets-le à quatre pattes... Tu vas sentir entre les fesses le feu du diable ! Froc baissé et à quatre pattes !...

Schwanzchen- Non, non pas ça... pas ça, par pitié... Je vous en supplie, pas ça... Je vais tout vous dire...

Cap'taine-s'en-fout-la-mort- J'avais prévenu que tu avouerais, mais tu as préféré faire le malin... Trop tard ! A quatre pattes !

Schwanzchen- Non, pas ça, ça fait trop mal... Je vous en supplie... Je ne ferai plus le malin... Je dirai tout ce que voulez... Je vous dis tout : ce n'est pas moi qui détiens le secret de la brasserie, c'est une femme ! C'est elle qui sait comment fonctionne l'usine... »<sup>1</sup>

Ce dialogue montre que le recours aux violences physiques par les rebelles victorieux vise un objectif bien spécifique. Il ne s'agit pas de tuer la victime mais plutôt de lui administrer une douleur atroce pour tirer certains secrets dont la non obtention équivaldrait à l'échec de toute leur lutte.

La plupart des rebelles sont mus par la volonté d'accéder au pouvoir et le pouvoir n'a de valeur que lorsqu'il est assis sur des bases économiques solides, d'où la nécessité du contrôle des infrastructures ou entreprises commerciales pourvoyeuses de richesse. Ainsi, contrôlant dorénavant tout le territoire, les usines parmi lesquelles figure la brasserie, une structure névralgique du secteur économique de leur pays, les rebelles veulent maîtriser la personne qui sait comment fonctionne cette unité de production afin qu'elle relance ses activités. Il est donc important pour eux que celui qui détient le secret de fonctionnement de cette brasserie soit en vie. Mais avant d'en arriver aux tortures, d'autres barbaries ont été commises.

### **3. Les massacres massifs**

Nous étudierons les massacres suivant deux volets. Il s'agit, d'une part, du massacre des adultes qui peuvent être des combattants ou des civiles et, d'autre part, du massacre des enfants.

#### **3.1. Les infanticides**

Les rebelles dans leurs « exploits » guerriers se sont illustrés par des actes qui sont d'une barbarie extrême. Ils ont utilisé des formes d'homicides dont ils

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., pp. 31-32.

sont les seuls à savoir le bien-fondé. Le passage suivant, extrait de *Brasserie*, en donne une illustration :

« Schwanzchen.- Les plus salopards des plus salopards. Tout le monde a peur de vous parce que vous êtes féroces et sans pitié. Vous avez tué, violé et incendié ; on dit même qu'un jour vous avez pilé des nouveau-nés dans un mortier.

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- On a fait mieux que ça. »<sup>1</sup>

La réplique de Schwanzchen révèle les actes abominables posés par les rebelles. On se rend compte qu'ils sont à la fois des assassins, des violeurs et des pyromanes. Mais le comble de la situation est la manière dont ils ont disposé des nouveau-nés. Piler des enfants à peine nés dans un mortier comme des tubercules d'ignames, glace le sang et suscite diverses interprétations.

D'abord, le recours au mortier (il ne s'agit pas ici de l'arme de guerre), ustensile de cuisine, pour mettre fin à la vie des bébés laisse penser que c'est à des fins gastronomiques. Cela peut être possible car l'anthropophagie est une pratique propre à certains groupes humains, certains y recourent en période de famine ou de guerre. Ainsi, il ne serait pas étonnant, vu la cruauté dont les rebelles font montre, de savoir qu'ils se nourrissent de la chair humaine.

Ensuite, piler les bébés peut être l'expérimentation d'autres techniques de massacre. De ce fait, le mortier, instrument de cuisine, devient une arme de guerre au même titre que les fusils, les bombes, les flèches...

Enfin, on peut aussi penser que c'est à des fins ludiques qu'ils ont choisi d'ôter la vie à ces êtres innocents de cette manière tout comme cela peut être à des fins mystiques.

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 31.

On pourrait, vu qu'il s'agit d'un discours rapporté (« on dit même qu'un jour vous avez pilé des nouveau-nés dans un mortier »), penser à une accusation sans fondement par Schwanzchen ; mais l'aveu de Cap'taine-s'en-fout-la-mort atteste de l'effectivité de ce comportement ignoble dont on n'a que le volet moins choquant si on s'en tient à la réplique du capitaine : « on a fait mieux que ça ». L'adverbe « mieux » utilisé pose problème, parce que, vu qu'il s'agit d'atrocité, de cruauté, le locuteur aurait mieux fait d'utiliser le mot « pire ». Mais, s'il a préféré faire usage du terme « mieux » en lieu et place de « pire », cela montre que ce qui est perçu comme mal par le commun des mortels, est pour lui bien.

En ce qui concerne l'usage que font les rebelles de la chair et du sang de leurs victimes, le dramaturge Emile Elomon dans sa pièce *Le sang sucré* tient un discours sans équivoque. Ses personnages disent sans ambages ce à quoi servent les « pièces détachées » de leurs victimes. Il s'agit d'une part, du sang humain de certaines catégories de personnes :

« Aziz Lavipère : J'ai ouvert le ventre d'une femme enceinte, j'ai sorti l'enfant et j'ai bu le sang du bébé pour avoir force puissance comme m'a conseillé mon marabout... Le sang du bébé est sucré comme miel. J'ai aussi tué quatre jeunes filles vierges et je vous ai apporté leur sang à boire, c'est du sang frais, plein de pouvoir mystique... »<sup>1</sup>

Et d'autre part, du cœur :

« Sidiki Leméchant : Chef, j'ai enlevé le cœur de cinq gendarmes Bété que voici ! ( Il sort cinq grosses boules de chair d'un sac et les montre à son chef). C'est avec ça, nous allons

---

<sup>1</sup> Emile Elomon, *Le sang sucré*, Cotonou, Plumes Soleil, 2013, pp. 21-22.

prendre le thé du soir. Nous allons briser les cœurs des ennemis et les manger avec du sel et du piment. »<sup>1</sup>

C'est donc clair, les bourreaux utilisent les organes et le sang de leurs victimes à des fins gastronomiques et mystiques et dans certains cas à des fins de curiosité, d'expérience, de divertissement et de vengeance selon les personnages de Elomon :

« Fofana Ledocteur : ... J'ai le plaisir d'ouvrir le ventre de toutes mes victimes pour voir comment fonctionnent leurs organes. Vous voyez les organes bouger comme des machines ; c'est très bon à voir chef. »<sup>2</sup>

Avec José Pliya dans sa pièce *Une famille ordinaire*, on remarque un autre type de massacre massif des enfants qui dépasse l'entendement. Les âmes fragiles qui ignorent tout des raisons de la guerre que se livrent les adultes sont exécutés froidement :

« DORRA : (...) à huit heures du matin, il en restait encore. La troisième compagnie, celle de notre Julius, est alors désignée pour conduire sous bonne escorte trois cents enfants, fillettes et garçonnets entre six et douze ans dans une forêt juste à côté. Au bout de deux cents mètres dans le sous-bois, il les sépare, il leur demande de se déshabiller et de jouer à la brouette, à colin-maillard ou bien encore à saute-mouton »<sup>3</sup>

La stratégie utilisée par Julius ne présage pas a priori du sort qu'il veut faire subir aux enfants. Il est vrai que le lieu où il les conduit est un cadre fermé d'où toute tentative de fuite ou tout projet de sauvetage est limitée. Les arbres, les hautes herbes, les lianes, éléments caractéristiques de la jungle, sont des obstacles et qui rendent cet espace hostile donc inspirant la terreur. Mais le

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 23.

<sup>3</sup> José Pliya, Op. cit., p. 52.

meneur, en demandant aux enfants de jouer veut faire croire à ces âmes innocentes qu'elles sont soit, dans un environnement ludique, soit, elles ont affaire à des pratiques sportives bénéfiques pour leur bien-être. Une chose est sûre, qu'il s'agisse d'épreuves sportives ou de simples jeux, l'objectif que vise Julius est de se divertir un peu avant de se mettre à les abattre comme de vulgaires animaux. Et c'est ce que justifie la suite des propos de Dorra :

« Les camarades de Julius, armés de crosse et de bâtons, les frappent à mort sans vraiment les tuer en leur demandant de chanter. Et les enfants chantent (...) Puis on les met en rang et chaque homme choisit sa file pour une tuerie à la chaîne, dans le cou et à vingt centimètres pour ne pas se tromper. C'est à dix heures du matin que votre Julius va s'illustrer. Les hommes sont épuisés. Certains n'en peuvent plus et recouverts d'éclaboussures, ils s'étendent dans l'herbe du bois et s'assoupissent. Un seul homme reste debout, le fusil à la main, abattant les gamins, achevant les gamines, volontaire jusqu'au bout. Julius Abraham. A lui seul, au terme de la matinée, sur les trois mille cinq cents tués du ghetto de Majdanek, il en exécute près de cinq cents, un bataillon entier, dont cent cinquante enfants. »<sup>1</sup>

Le sadisme ici est à son paroxysme. Cela se justifie d'abord par l'injonction faite aux enfants de chanter quand on leur assène des coups de bâton ou de crosse au lieu de les laisser exprimer simplement leur douleur par des pleurs ou des cris de détresse. Ensuite, ce procédé utilisé par Julius et ses hommes fait durer la peine des enfants. Si l'objectif visé est de les tuer, autant le faire d'un seul coup plutôt que de commettre certains pour les frapper et d'autres notamment Julius pour les achever. Enfin, le nombre d'enfants tués en un temps record et l'énergie déployée par les meurtriers jusqu'à épuisement sont des éléments révélateurs du côté sombre de la nature humaine.

---

<sup>1</sup> José Pliya, Op. cit., pp. 52-53.

### 3.2. Les actes génocidaires

Les massacres dont il est question dans les pièces en étude sont l'expression de la détermination farouche de certains hommes à exterminer d'autres. Aucune catégorie de personnes, dans le camp adverse n'est épargnée. Nouveau-nés, femmes en état de grossesse, personnes âgées, malades, hommes et femmes sont systématiquement exécutés sans pitié comme en témoigne le passage suivant :

DORRA :...A deux heures du matin, le carnage commence. Les cinq cent quatre-vingt-six hommes du cent douzième bataillon de réserve envahissent le ghetto et tuent tout. Absolument : les femmes enceintes, les tout petits enfants, les nourrissons, les vieillards, les malades de l'hôpital ; à quatre heures du matin, il en restait encore. Les hommes du bataillon entrent dans chaque maison, dans chaque cachette, dans chaque placard et tuent, tuent, tuent ; à six heures du matin, il en restait encore. Les hommes des compagnies ratissent les caves, les greniers, les sous-sols, les lits, les couffins et tuent, tuent, tuent ; à huit heures du matin, il en restait encore. »<sup>1</sup>

Ce mode opératoire vise non seulement à éliminer les adversaires mais aussi et surtout à détruire toute leur souche pour empêcher leur régénérescence. Cela ressemble un peu à la technique d'épuration raciale prônée par Hitler ou encore au procédé utilisé par les génocidaires.

Parlant de génocide, même si le cadre d'action et les personnages renvoient à un autre continent, on peut toutefois faire un rapprochement avec celui rwandais, vu que la pièce est publiée moins d'une décennie après cet événement macabre qui a inspiré nombre d'écrivains.

---

<sup>1</sup> José Pliya, Op. cit., p. 52.

Dans son article : « Les couleurs du théâtre africain », Sylvie Chalaye se prononçant sur une autre pièce de José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, fait le même rapprochement avec le génocide rwandais car affirme t-elle :

« Les personnages du *Complexe de Thénardier* peuvent être hutu et tutsi, mais on peut aussi projeter la situation dans le monde nazi, c'est l'émanation tragique de toutes les situations génocidaires qui ravagent le monde. »<sup>1</sup>

Sylvie Chalaye serait plus convaincante si elle faisait son rapprochement avec le génocide en se fondant sur la pièce *Une famille ordinaire* dans laquelle le cadre spatio-temporel renvoie à l'Allemagne pendant la deuxième guerre mondiale où la bestialité est plus manifeste.

Les mêmes pratiques génocidaires se remarquent chez Koffi Kwahulé à travers sa pièce *Brasserie* dont voici un extrait :

« Caporal Foufafou- (...) nous avons combattu tout le monde, parce que ces bandes de rats syphilitiques voulaient nous empêcher d'arriver jusqu'à la brasserie, et nous avons gagné ; nous leur avons coupé les oreilles à la machette, coupé le nez à la machette, coupé la langue à la machette ; nous leur avons écrasé les yeux dans leurs orbites à coups de crosse, nous avons arraché leur sexe pour l'enfoncer dans leur bouche... Et à chaque fois, ils se sont jetés à nos pieds et nous ont suppliés de les achever (...) Regardez ces arbres drapés de pourpre... Regardez ces caillots de sang... Regardez ces lambeaux de chair éparpillés, accrochés aux branches... Une vraie boucherie. Et la puanteur des cadavres en putréfaction... »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sylvie Chalaye, « Les couleurs du théâtre africain », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, p. 80.

<sup>2</sup> Koffi Kwahulé, *Op. cit.*, p. 25.

Cette tirade replonge dans la même atmosphère de barbarie insensée qui déshonore l'humanité. Le mode d'exécution des adversaires est caractéristique d'un monde en pleine dégénérescence. Le registre littéraire utilisé par le locuteur est fortement tragique et renseigne sur le carnage dont l'homme est capable pour atteindre ses sordides objectifs.

La théâtralisation des faits cruels qui meublent notre quotidien est la preuve que les auteurs sont sensibles à tout ce qui secoue notre existence et la bascule dans le décor. En les transposant sur la scène, l'intention de ces auteurs est soit, de renvoyer à l'humanité son image décadente pour l'amener à prendre conscience de son auto-destruction, soit de choquer pour prévenir d'autres formes de barbarie.

## CONCLUSION PARTIELLE

Il se dégage de l'étude de ces pièces que la question du sexe est abordée sous presque tous ses aspects. Le traitement qui en est fait débouche parfois sur la pornographie sous la plume de certains auteurs. Certes, nous convenons avec Nathalie Carré que : « la littérature, on le sait, n'a pas à être morale, elle est en droit de tout explorer, mais elle doit réfléchir de façon éthique à la question du dire. (...). La pudeur de l'écrivain, c'est peut-être son style. »<sup>1</sup>.

Mais si nous sommes d'accord que le théâtre, c'est la représentation sur scène des faits de société et qu'elle reflète par conséquent l'image de la société qui le produit, il se pose alors la question de savoir si dans les pays de l'Afrique noire francophone de 1990 à 2015, le viol, la prostitution, l'inceste, la pédophilie, l'adultère sont les pratiques majeures auxquelles s'adonnent les populations. Le sexe est-il ce qui préoccupe le plus ces populations ?

En ce qui concerne la faillite de l'humain qui se caractérise dans les pièces par des actes relevant de la cruauté extrême, on peut affirmer sans risque de se tromper que les guerres civiles, le génocide rwandais, les exactions que commettent les rebelles armés sont des faits qui influencent les auteurs. L'intention des auteurs dans le traitement de ces phénomènes est de les condamner et de sensibiliser les lecteurs ou spectateurs à ne pas tomber dans ces dérapages.

---

<sup>1</sup> Nathalie Carré, « Entre désir et raison, le choix des comportements », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, N° 151 juillet-septembre 2003, p. 25.

**TROISIEME PARTIE**  
**DECHEANCE SOCIOPOLITIQUE ET**  
**RELIGIEUSE**

## INTRODUCTION PARTIELLE DE LA TROISIEME PARTIE

De 1990 à 2015, quelle image les pièces de théâtre de l'Afrique noire francophone en général et celles constitutives de notre corpus en particulier, donnent-elles de la société, de la politique et de la religion? Est-ce une société où tout va pour le mieux ou une société en proie à des difficultés de tout genre où la misère, le chômage, la maladie, la guerre sont le lot quotidien des populations ? Les régimes politiques en vigueur répondent-ils aux aspirations des peuples ? Le pouvoir politique est-il au service du peuple ? La religion joue-t-elle convenablement son rôle ?

Si nous admettons qu'à travers les pièces ciblées, il est question de la décadence sociale, de déchéance politique et de dégénérescence religieuse, quels sont les faits développés dans les œuvres et qui l'attestent ? Quels sont les procédés auxquels ont recouru les dramaturges pour l'exprimer ? C'est la préoccupation à laquelle tentera de répondre cette partie de notre étude. Il s'agira de déceler à travers les pièces, les éléments constitutifs du langage dramatique tant verbal que non verbal qui l'expriment.

Pour y parvenir, nous allons nous appesantir sur les ouvrages dans lesquels la déchéance est exprimée sans ambiguïté, même si on peut identifier à travers eux d'autres types de déchéance. Les pièces retenues prioritairement pour l'étude de la déchéance socio-politique et religieuse sont : *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *Un appel de nuit* de Moussa Konaté, *Apprentissage de la mémoire* de Kangni Alem, *Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane, *Comme des flèches* de Koulsy Lamko.

## CHAPITRE PREMIER : LA DECHEANCE SOCIALE

### Introduction

La déchéance sociale s'apprécie sur la base de la prévalence d'un certain nombre de phénomènes. Ainsi, une société regresse lorsqu'elle est confrontée à un taux inquiétant du désœuvrement juvénile, à la paupérisation de la population, à la maladie, à l'immigration, à l'insécurité, à des soulèvements ou à des troubles de tout genre. Le contenu des pièces de théâtre publiées en Afrique noire francophone de 1990 à 2015 laisse apparaître nombre de ces indicateurs qui renseignent sur la manifestation de la déchéance sociale.

Dans ce chapitre, il s'agira pour nous de recenser, dans les pièces du corpus, les faits caractéristiques de la déchéance sociale que nous essayerons d'analyser. C'est donc une lecture du social à travers les œuvres théâtrales, vu que le théâtre entretient une grande relation avec la société comme le souligne ici, Jean Duvignaud :

« Le théâtre est ce lieu où l'on jette sous le regard de tous, le pâle visage d'un être arraché à l'anarchie du clair obscur de la vie triviale, cet instrument qui invente l'homme en le représentant et faire de l'existence une création continuée.[...] C'est un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée, sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. Le théâtre est une manifestation sociale »<sup>1</sup>

Le théâtre suit et s'accommode du rythme de la dynamique sociale. Il se nourrit des bouleversements ou des mutations qui ont cours dans la société. A

---

<sup>1</sup> Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/PUF, 1999 (Première édition 1965), p. 11.

cet effet, Mineke Schipper se prononçant sur les relations existant entre le théâtre africain et la société affirme :

« Le développement et le changement d'une société conduisent à d'autres formes d'expression dramatique. Dans une société globale (non-codifiée), tout le groupe participe au jeu rituel. La différenciation se remarque dans le théâtre comme dans beaucoup d'autres domaines – dès que le religieux est séparé du temporel et le tragique du comique. A toutes les époques, le théâtre reste le miroir de l'existence humaine. Si le théâtre africain d'aujourd'hui « reflète » plusieurs époques en même temps, c'est que plusieurs formes communautaires s'y retrouvent à la fois. »<sup>1</sup>

L'analyse des œuvres *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *Apprentissage de la mémoire* de Kangni Alem, *Comme des flèches* de Koulsy Lamko, *Un appel de nuit* de Moussa Konaté, *Il y a en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane permet d'identifier plusieurs facettes de la déchéance sociale. On peut citer, entre autres : la peinture d'une jeunesse désœuvrée, le licenciement, la misère, la maladie, la guerre, l'immigration...

## **1. La dramaturgie du désœuvrement**

*La bataille du trône*, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, *Apprentissage de la mémoire*, *Un appel de la nuit*, sont les pièces théâtrales dans lesquelles l'on note la manifestation de la crise de l'emploi qui est un aspect de la déchéance sociale. Dans certaines pièces, sont mis en scène des personnages ayant des qualifications professionnelles mais confrontés aux affres du chômage. Dans d'autres, le chômage intervient du fait du licenciement de l'employé.

---

<sup>1</sup> Mineke Schipper, *Théâtre et société en Afrique*, (traduit du néerlandais par Janine Van Luyn avec la collaboration de Soulé M. Issiaka Adissa), Dakar – Abidjan – Lomé, Les Nouvelles Editions Africaines, 1984, pp. 16-17.

L'objectif que poursuit tout être humain qui décide de suivre une formation académique ou professionnelle est de pouvoir en tirer profit, de pouvoir en vivre, c'est-à-dire mettre en application les connaissances acquises pour satisfaire ses besoins fondamentaux et contribuer au développement de son milieu, de sa patrie, de son continent, bref se rendre utile à l'humanité. L'intention qui soutient toute formation est donc *a priori* noble. L'apprenant est en permanence motivé par les retombées positives dont il pourra bénéficier au terme de sa formation, le rêve d'avoir tel ou tel statut dans la société, la volonté de s'accomplir, de relever tel ou tel défi, de contribuer au progrès de l'humanité. Aucune formation noble n'a pour but de désavantager l'apprenant et de le conduire dans une situation préjudiciable, l'oisiveté.

Mais si malheureusement tel est le cas, la pilule est difficile à avaler. Ayant consenti plusieurs années d'effort dans l'espoir d'atteindre ses objectifs, l'homme doté de qualification professionnelle, qui ne parvient pas à exercer un métier chute dans le désespoir s'il n'a pas le mental du résistant. Les plus faibles d'esprit, confrontés aux affres du chômage, tombent facilement dans les vices : l'alcoolisme, le tabagisme, la prostitution, le vol, les violences de toutes sortes. D'autres psychologiquement affectés, tombent dans la dépression mentale. Les plus résistants, pour survivre, s'adonnent à toutes sortes d'activités, même celles qui n'ont aucune relation avec leur qualification.

Le manque d'emploi peut facilement basculer l'homme dans le décor, ternissant du coup son image dans la société. Si plusieurs personnes sont concernées par cette situation, cela peut déboucher sur un bouleversement social. Ainsi, peut-on assister à des soulèvements populaires, à des rébellions susceptibles de conduire au renversement du régime politique en place.

Les causes du chômage sont nombreuses et peuvent varier d'un pays à un autre. On peut citer entre autres : la disproportion entre la croissance

démographique et la croissance économique, le manque de ressources du sous-sol et surtout leur inexploitation, le manque d'esprit entrepreneurial, l'inadéquation du système éducatif avec les exigences du marché de l'emploi, la corruption, les crises économiques, la mauvaise gestion des responsables politiques, le maintien en fonction de certains agents admis à la retraite, la guerre, les catastrophes naturelles, les licenciements, la non appartenance au pays d'accueil, etc.

Dans le cadre de notre étude nous allons nous en tenir aux causes du chômage identifiables à travers les œuvres.

### **1.1. La mauvaise gouvernance**

Ainsi, dans *La bataille du trône*, le chômage des jeunes est dû à la gérontocratie et à la mauvaise gouvernance des dirigeants :

« Ziguïdi (furieux) : De quelles conséquences parles-tu, pauvre fou ? Ce que je sais, c'est que ma génération est damnée. Nos parents n'ont pas trimé autant avant de se faire une place au soleil dans cet empire. Par contre, nous, nous avons accumulé beaucoup de connaissances, acquis des compétences dans maints domaines. Nous avons même quitté cet empire pour aller conquérir la science loin de ses frontières, avec le grand espoir de nous mettre au service de notre peuple. Mais les anciens, conscients que notre ascendance ternira la leur, ont tout mis en œuvre pour décréter notre inutilité afin de mieux accumuler des fortunes illicites. Le drame, c'est qu'au lieu de créer des emplois, ils investissent tous dans le béton. Les villas poussent comme des champignons. L'insolence du luxe qu'étaient les anciens est une injure à notre condition. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, « La bataille du trône » in *Le gong a bégayé précédé de La bataille du trône*, Cotonou, Plumes Soleil / Laha éditions, 2013, p. 14.

Cette tirade détaille avec éloquence le mal que constitue le chômage des jeunes et surtout ce qui en est la cause. A l'analyse, cette réplique se révèle une véritable diatribe. C'est une séquence argumentative qui fait le diagnostic du désœuvrement auquel est confrontée la couche juvénile en dépit des qualifications dont elle dispose. Le lexique de la culpabilisation de la classe dirigeante sénile y est patent. Le recours au procédé de persuasion se justifie par la présence de nombre de caractéristiques du texte argumentatif.

Il y a d'abord l'expression de l'idée « ma génération est damnée », une thèse que le locuteur défend ensuite avec des arguments : « nos parents n'ont pas trimé autant avant de se faire une place au soleil dans cet empire », « les anciens, conscients que notre ascendance ternira la leur, ont tout mis en œuvre pour décréter notre inutilité ». Il illustre son affirmation avec un exemple de ce à quoi servent les fortunes illicites amassées par les aînés : « les villas poussent comme des champignons ». Il y a en outre, l'usage des connecteurs logiques notamment ceux d'opposition (par contre, mais) pour montrer le paradoxe entre leur profil et le sort qui leur est réservé. Enfin, la présence des modalisateurs tels que : anciens, illicites, insolence, injure... est la manifestation des jugements que le locuteur porte sur ceux qu'il estime responsables du sort pitoyable de la génération à laquelle il appartient. La stratégie argumentative utilisée dans cette séquence est la réfutation. Il est question ici de la condamnation du comportement égoïste des anciens qui ne se soucient guère de la situation des jeunes.

Le locuteur commence son propos par une comparaison entre sa génération et celle de son ascendance et en arrive à la conclusion selon laquelle la génération à laquelle il appartient est victime d'une damnation : « ma génération est damnée. Nos parents n'ont pas trimé autant avant de se faire une place au soleil dans cet empire ». L'utilisation de l'adverbe de quantité « autant » montre que les parents n'étaient certes pas exemptés de souffrance

avant d'avoir une situation convenable mais que celle à laquelle la progéniture est confrontée est d'un degré élevé. Cela amène à déduire que la situation actuelle de la couche juvénile de l'empire est pire que celle d'avant. Ainsi peut-on conclure que l'empire est en train d'arpenter les marches de son propre déclin. Une société dans laquelle les jeunes sont sans emploi est une société décadente.

Le problème qui se pose dans le cas d'espèce est que l'empire ne manque pas de moyens, mais c'est la mauvaise gestion qu'en font les hommes au pouvoir, qui fait que les jeunes sont au chômage : la corruption, l'enrichissement illicite, l'investissement dans le luxe personnel au détriment des projets créateurs d'emplois. L'autre problème que pose le locuteur est la prévalence de la gérontocratie. Les anciens s'accrochent au pouvoir et affichent une volonté manifeste d'empêcher les jeunes d'accéder aux affaires, afin de s'éterniser au pouvoir. Le non renouvellement du personnel politique entraîne le ralentissement de l'empire sur tous les plans, parce que la sénilité de la classe dirigeante fait qu'elle a de la peine à s'adapter aux nouvelles réalités notamment le manque d'emploi des jeunes dont le nombre devient de plus en plus important.

Les jeunes diplômés sans emploi ne sont pas les seuls à croupir dans la misère. Cette situation délétère frappe le bas peuple dans son ensemble, ce qui montre que le malaise est général comme l'indique le passage que voici : « une chanson de deuil s'élève des coulisses, suivie d'une procession d'éclopés, d'infirmités, de misérables, symbolisant la misère populaire. »<sup>1</sup> On en déduit que la déchéance sociale est évidente dans l'empire de Nimbé.

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 9.

Il y a donc à craindre le pire, car l'accroissement du taux de chômage est une bombe à retardement et son explosion n'épargnera guère ceux qui en sont responsables.

Dans *Apprentissage de la mémoire*, la cause du chômage auquel est confronté le personnage Ingnak est d'un autre ordre : il s'agit surtout de son statut d'immigré :

« Chicago où je suis, là, après Bordeaux, à attendre ce bus qui ne vient pas, qui ne viendra peut-être pas, parce que quoi qu'est-ce que je crois qu'il n'a rien à fiche d'autre, le chauffeur, que de venir me chercher, moi l'exilé volontaire paumé dans la ville des vents, vers le Hilton Hôtel où je devais être en ce moment, dans la queue des demandeurs d'emploi !? »<sup>1</sup>

Evidemment, les autochtones du pays d'accueil doivent d'abord être satisfaits en matière d'emploi avant qu'on ne pense aux étrangers. La charité bien ordonnée commence par soi, autrement dit, l'octroi d'emploi aux jeunes doit privilégier les nationaux. Les critères de recrutement dans la fonction publique dans plusieurs pays commencent souvent par celui de nationalité.

L'homme ne prend le chemin de l'exil que lorsqu'il se sent en difficulté ou en insécurité dans son pays. L'immigration s'offre à lui comme le seul canal de retrouver un climat favorable. C'est d'ailleurs le cas du personnage Ingnak qui indique les raisons de son départ pour l'étranger:

« Ce pays m'étouffait, tarentelle morte livrée à la dévoration silencieuse des fourmis magnans. Ce pays semblait rongé de l'intérieur et, de temps en temps, une odeur de vieux cimetière s'exhalait de ses entrailles, laissant les habitants pantois et surpris de leur capacité morbide à digérer l'impensable. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Apprentissage de la mémoire », in *Théâtre Volume 1*, Bertoua, Ndzé, p. 13.

<sup>2</sup> Kangni Alem, *Op.cit.*, p. 15.

L'atmosphère ici n'est pas favorable à une vie paisible. La prévalence des dissensions internes en est l'une des raisons. Celles-ci peuvent se traduire par des querelles interethniques, des contradictions idéologiques entre formations politiques, ou plutôt l'instauration d'un régime dictatorial caractérisé par l'oppression du peuple, le manque de liberté d'expression, les assassinats, les exécutions sommaires, les arrestations arbitraires, la mainmise de l'exécutif sur les pouvoirs judiciaire et législatif, avec une armée aux ordres prête à terroriser. Un tel climat ne peut qu'asphyxier comme l'exprime d'ailleurs le locuteur : « ce pays m'étouffait ». A continuer d'y vivre, c'est s'attendre à mourir, car le prolongement de l'étouffement se soldera par l'extinction de la vie.

L'auteur recourt à l'anthropomorphisme pour exprimer le degré de déchéance qui frappe le pays en question et qu'il compare à un cadavre humain en putréfaction, pris d'assaut par les bestioles carnivores. Cet anthropomorphisme se justifie entre autres par l'usage des termes « étouffait », « rongé », « entrailles », « cimetière », « habitants » », « pantois », « surpris », « impensable »

Dire que « ce pays semblait rongé de l'intérieur », c'est d'abord le comparer à une matière organique qui peut être végétale ou animale, ce qui ferait penser à un zoomorphisme ou à un phytomorphisme, mais la preuve qu'il s'agit de son assimilation à un être humain se trouve dans les lexiques : « entrailles », « habitants », « cimetière », « impensable ».

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, le chômage des jeunes ou la précarité des emplois qu'ils exercent est également imputable aux responsables politiques. C'est encore là un problème de mauvaise gouvernance dont l'une des caractéristiques est l'incapacité à penser une politique conséquente d'employabilité de la couche juvénile qui, n'en pouvant

plus, réclame la démission des dirigeants : « nous voulons une autre vie. Gouvernement pourri : démission ! »

L'épithète « pourri » traduit ici une matière en décomposition, autrement dit, il s'agit d'un régime politique mort, dont on ne peut plus rien tirer de bon, un cadavre n'ayant bénéficié d'aucun soin de conservation et qui entre dans la phase de putréfaction.

Il ressort de l'analyse des pièces *La bataille du trône*, *Apprentissage de la mémoire* et de *Ce soleil où j'ai toujours soif*, la mise à l'index des régimes politiques dans le chômage des jeunes.

## 1.2. Le licenciement

Si dans les trois pièces précédentes, ce sont des jeunes qui sont victimes du chômage et disposés à exercer n'importe quelle activité pour survivre, tel n'est pas le cas dans *Un appel de nuit* de Moussa Konaté. La situation ici est à la limite une tragédie. Il s'agit d'un licenciement abusif, pas d'un jeune sans responsabilité conjugale ou parentale, mais d'un homme, père de famille, de surcroît un polygame, pire, vivant dans un pays étranger, et dont toute la vie dépend du métier qu'il exerce. L'extrait suivant renseigne sur les causes de cette perte soudaine d'emploi :

« La mère (*pleurant de nouveau*) : Mais qu'as-tu donc fait ?

Le père : On m'a renvoyé parce que je suis vieux et noir. Quand ça ne va pas à l'usine, ce sont les vieux qu'on renvoie d'abord. Et quand les vieux sont noirs, ils sont les premiers renvoyés. Ce n'est pas plus difficile que ça.

La mère : Si eux ne veulent plus de toi, cherche ailleurs. Tous les patrons ne sont pas pareils. Il y en a qui sont plus humains, non ?

Le père : Ils sont tous pareils quand il s'agit des vieux. Personne ne voudra encore de moi, ils croient tous que je suis fini.»<sup>1</sup>

La sénilité et le racisme sont donc les causes de ce licenciement inattendu. Il ne s'agit pas d'une faute professionnelle.

## **2. Les conséquences du chômage**

### **2.1. Les difficultés de survie**

Le chômeur qui ne bénéficie d'aucune couverture sociale ni d'aucune autre forme d'assistance sociale est exposé à toutes sortes de danger. Il y a d'abord, l'impossibilité de satisfaire les cinq besoins fondamentaux, ce qui est préjudiciable à sa vie, car ne pas pouvoir se nourrir, se soigner, se loger, se vêtir et se divertir équivaut à une extinction progressive de la vie. L'être humain qui se retrouve dans une telle situation est un être déchu.

Dans *La bataille du trône*, les personnages victimes du chômage n'arrivent pas à assurer leur pitance quotidienne comme l'illustre le passage suivant :

« Homessin : (...). Ton ventre continue à clamer famine »<sup>2</sup>

Il y a manifestement la prévalence de la faim, une situation malheureuse qui a commencé depuis, (certainement la fin de la formation sanctionnée par l'obtention des diplômes), qui se poursuit dans le présent, (le temps du verbe utilisé dans la phrase est le présent de l'indicatif), et qui se prolonge dans le futur et dont on ignore la fin, ce que suggère implicitement le verbe « continue » qui montre l'idée de prolongement.

Le verbe « clamer » qui traduit la manifestation de cris, révèle dans le cas d'espèce, non pas de bruits audibles, mais plutôt les traits visibles de la

---

<sup>1</sup> Moussa Konaté, *Un appel de nuit*, p. 16.

<sup>2</sup> Apollinaire Agbazahou, *Op. cit.*, p. 16.

prévalence de la faim sur le physique du personnage en question. Les êtres faméliques se remarquent souvent par leur physique décharné, désarticulé.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, les impacts du chômage sont également perceptibles.

Même si le travail au sens biblique est un châtement divin (« *Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front* »)<sup>1</sup>; l'homme qui n'exerce aucune profession est un être socialement diminué. Sans moyen et sans emploi l'homme est comme un vulgaire objet à la merci du vent. Les cas des personnages Sèna dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* et de Ingnak dans *Apprentissage de la mémoire* sont assez illustratifs.

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

« Par quel genre de parchemin définissez-vous le niveau de vos études, jeunes hommes ? Licence, Monsieur, répondit Simon-Léon, tout en le regardant d'un air soupçonneux « Licence ! Et ça traîne ici avec des guenilles ? Avec une licence, vous êtes tout désignés pour être de bons et loyaux techniciens du (sic) surface. »<sup>2</sup>

L'on a coutume de dire qu'il n'y a pas de sot métier, cependant il est des métiers qui n'exigent pas qu'on s'instruise pendant 18 ans avant de les exercer.. S'il faut être titulaire d'une licence en droit et devenir balayeur de rue, il y a là une anomalie qui résulte de l'inadéquation entre la formation reçue et le métier

---

<sup>1</sup>Second Louis, Genèse III, verset 19

<sup>2</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, pp. 8-9.

exercé. On comprend dès lors les raisons qui poussent certains jeunes africains à s'exiler à la recherche d'un mieux être, prenant tous les risques même les plus inimaginables. Mais la réalité dans les pays d'accueil n'est pas toujours compatible avec le rêve qui sous-tendait l'aventure. Le personnage Sèna et son ami Simon-Léon sont certes dévalués mais, ils le sont dans leur pays, ce qui n'est pas le cas du personnage Ingnak, écrivain qui, en France, n'aura pas le moindre travail, même pas celui qu'il pense convenable à la couleur de sa peau.

« Pas comme à Bordeaux, putain de ville, putain de France où tout est réglementé. L'étranger n'a droit à rien, à pas grand-chose. Tiens, une fois, j'ai lu dans le journal qu'on cherchait un croque-mort, enfin, les croque-morts n'existent plus, on parle d'agent des pompes funèbres. Génial, me suis-je dis, avec ma peau noire, ne suis-je pas tout indiqué pour gérer les choses de l'ombre, les mystères de la mort ! ? Tu parles ! La loi dit que, m'a-t-on laissé entendre, les étrangers, ils n'ont pas le droit de toucher les cadavres de la nation française ! »<sup>1</sup>

Ce passage est assez illustratif d'une profonde amertume et d'une grande déception du locuteur à cause du sort réservé aux étrangers dont il fait partie. La répétition du terme à valeur qualificative « putain » utilisé pour désigner la ville et le pays d'accueil laisse apparaître un sentiment de dégoût. Les expressions « putain de ville et putain de France » sont des personnifications à connotation péjorative, dévalorisante. La prostitution est un phénomène de la société humaine qui prive ceux ou celles qui la pratiquent de toute considération ; leur personnalité en prend un coup en raison de leur valeur humaine devenue marchande, créant de ce fait un bradage de leur honorabilité. Bordeaux et la France ne valent donc plus rien aux yeux du locuteur à cause des difficultés qu'il y a vécues. Ce manque de considération à l'égard de l'Hexagone et de sa ville

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, p. 24.

résulte du climat de xénophobie qui y prévaut, et qui prive l'homme venu d'ailleurs de tout. « *L'étranger n'a droit à rien, à pas grand – chose* » Le privatif « rien » illustre bien le degré élevé de déchéance même si l'expression « à pas grand-chose » apporte une certaine atténuation, une correction qui n'en est pas vraiment une, car elle perdra tout son effet par la suite : « *Les étrangers n'ont pas le droit de toucher les cadavres de la nation française !* »

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

« A la sortie du car, j'ai pris mon sac et ma serviette, descendu le trottoir qui contournait la gare, et patatras, les flics me sont tombés dessus, teigneux comme les poux sous les aisselles d'un sans domicile fixe [...]. Ils m'ont carrément fait le big band me plaquant au sol comme une contre basse trop grande pour être manipulée, et me palpant les pistons du saxo entre mes jambes, m'enfonçant un doigt ganté dans le trombone à coulisse, puis me repoussant du pied comme un vibrato de guitare mal accordé »<sup>1</sup>

C'est à force de faire des va-et-vient à la recherche d'emploi que le personnage Ingnak a été pris pour trafiquant de drogue par la police. Cet extrait riche en images illustre bien le caractère dégradant de la brimade subie. Dans la première séquence comparative « *les flics me sont tombés dessus, teigneux comme les poux sous les aisselles d'un sans domicile fixe* », le comparant “sans domicile fixe” représentant le pronom personnel “me” est péjoratif, puisqu'il désigne, au-delà du pronom, le personnage écrivain sous la matraque policière. Même si le comparé et le comparant dans le cas d'espèce appartiennent tous deux au même règne, le statut social du sans domicile fixe est inférieur à celui

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Apprentissage de la mémoire », in *Théâtre volume I*, p. 18.

de l'écrivain. La seconde séquence comparative renforce davantage la décadence : « *me plaquant au sol comme une contre basse trop grande pour être manipulée* ». Il y a une chosification puisque le comparé humain "me" est assimilé à un comparant objet, la guitare, un instrument de musique.

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

Mais dans *Apprentissage de la mémoire*, le physique peut aussi tromper sur la situation que vit un être humain en proie à la faim :

« Financièrement, je suis à plat, copie conforme de ces artistes affamés dont Bill n'arrête pas de me parler ; le seul détail susceptible d'induire en erreur un observateur sceptique devant ladite affirmation étant cet embonpoint au niveau du ventre, petite fierté pondérale que je trimbale depuis les années de vache maigre. Que dit donc le proverbe ? Le cochon qui se nourrit du dépotoir ne maigrit jamais ! »<sup>1</sup>

Le personnage est, à n'en point douter, tiraillé par la faim et n'a pas les moyens pour survenir à la satisfaction de ce besoin, comme en témoignent d'ailleurs l'expression métaphorique : « copie conforme de ces artistes affamés » et l'adverbe « financièrement ».

Mais, comme on peut le constater, l'embonpoint au niveau de son ventre contraste en réalité avec la misère qu'il vit. Cela le fait passer pour quelqu'un qui est à l'abri du besoin. N'eût été un adulte, on le prendrait pour un enfant malnutri souffrant de kwashiorkor, maladie dont l'un des symptômes est le caractère ballonné du ventre. Ce signe d'obésité traduit-il l'aisance ou la misère du personnage ?

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, *Apprentissage de la mémoire*, Op. cit., p. 14.

L'expression « depuis les années de vache maigre » autorise à opter pour la seconde hypothèse, car la morphologie de sa protubérance ventrale amène à déduire que cela est dû à une malnutrition, comme l'atteste le proverbe auquel il recourt lui-même pour justifier sa situation : « le cochon qui se nourrit du dépotoir ne maigrit jamais ». L'éloquence de cette expression zoomorphique renseigne davantage sur la manière dont ce personnage se nourrit et la qualité de ce qu'il consomme. Il se régale en effet de mets de qualité douteuse, de bourratif, de tout ce qui peut lui permettre de calmer sa faim, de mets impropres à la consommation, si on se réfère au dépotoir qui lui sert de réfectoire.

C'est curieux qu'il soit toujours sur les deux pieds, et s'il en est ainsi, on comprend alors pourquoi il se compare au cochon dont l'organisme est, semble-t-il, fait pour résister aux microbes. Que l'homme soit contraint de se nourrir comme les animaux notamment le cochon, cela relève de la déchéance dont la cause ici est le chômage. Cette situation a des répercussions sur la satisfaction de deux autres besoins fondamentaux à savoir : se loger et se vêtir :

« La veille déjà j'y étais pour régler les derniers détails de la location d'un appart. Et ce soir-là, donc, j'y revenais, pour installer ma mélancolie et poser les deux ou trois pantalons que je traîne avec moi depuis mon départ de TiBrava »<sup>1</sup>

Le comble de la situation est que, non seulement le personnage court désespérément après l'emploi qu'il ne trouve pas, mais aussi et surtout sans le moindre sou pour survivre, pire il traîne des dettes. Cela devient davantage plus compliqué. Une véritable descente aux enfers :

« Trois mois, jour pour jour que j'ai quitté Bordeaux, Gironde, pour Chicago, Illinois. Et toujours sans le moindre job minable. Financièrement, je suis à plat. Je fais des dettes comme d'autres font des rêves. Je suis un artiste affamé, un de ces spécimens qui

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, Op.cit., p. 17.

font profession de mourir de faim, de soif et font croire aux autres qu'ils sont des génies incompris. Je suis un artiste affamé, un génie de la dette »<sup>1</sup>

Le registre dominant dans ces différents extraits de la pièce *Apprentissage de la mémoire* est le pathétique, en témoignent les termes et expressions : « affamé », « mourir de faim et de soif », « financièrement... à plat » qui sont en réalité les éléments constitutifs du champ lexical du dénuement, une situation qui met le personnage dans l'état affectif qu'est la tristesse, et aucun être humain sensible ne peut s'empêcher de s'apitoyer sur ce sort que vit son semblable.

Les difficultés que rencontre le personnage, vivant loin de sa terre natale, sont telles qu'il n'a pu se rendre au chevet de son géniteur grabataire, pire, n'a pu assister à son enterrement :

« J'en étais là de l'exil  
Quand la nouvelle de la mort du père est tombée.  
Père dans le coma stop attendons un miracle stop. »<sup>2</sup>

On peut se rendre compte de l'impact de cette nouvelle foudroyante du télégramme sur le personnage, il est accablé par une succession de malheurs auxquels il pouvait quand même faire face s'il avait une situation professionnelle convenable.

Les mêmes déboires que subissent les personnages victimes de la déchéance sociale se remarquent sous la plume de Florent Couao-Zotti dans sa pièce *Ce soleil où j'ai toujours soif* :

« C'est vrai qu'il y a six mois j'étais incapable de calmer les aigreurs de ma panse, incapable de regarder le ciel et lui demander de me faire rêver. Mon ami Simon-Léon m'a même

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, Op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 18.

confessé qu'il avait perdu, lui, jusqu'au souvenir de l'odeur d'une femme nue.

Quand en sa compagnie je me rendais à la direction de la Main-d'œuvre, à peine avais-je la force de tenir debout, de respirer les odeurs pourries des chauves-souris qui ont badigeonné de leurs chiures, les murs du ministère. Hé, oui : pour mendier un morceau de travail, il fallait se lever à la première caresse du jour...Marcher, renifler cinq kilomètres de poussière. Et même subir les pets effrontés du planton de la Main-d'œuvre (*il se pince le nez*).»<sup>1</sup>

Ici, le chômage a plongé le personnage dans un dénuement total, si bien qu'il n'arrive même plus à se nourrir comme en témoignent les expressions : « incapable de calmer les aigreurs de ma panse », « à peine avais-je la force de tenir debout ». Le recours au zoomorphisme pour traduire la déchéance du personnage se remarque à travers l'usage du vocable « panse », un terme propre aux animaux, et s'il en arrive à l'utiliser pour l'être humain qu'il est, cela revêt un caractère péjoratif.

Et, comme on pouvait s'y attendre, la carence de pitance a eu des répercussions sur son physique, à la différence que lui, il a du mal à se tenir debout, contrairement à Ingnak, personnage chômeur dans *Apprentissage de la mémoire*, qui, en dépit du calvaire qu'il vit, affiche un ventre bedonnant.

La déchéance de Sèna ne se limite pas à son incapacité à s'assurer le pain quotidien. Elle s'étend à la difficulté à satisfaire d'autres besoins vitaux. Il n'arrive pas à se loger convenablement parce que, traînant des loyers impayés si bien qu'il a constamment peur de subir un déguerpissement. Et que dire du confort de sa chambre ? Absolument rien de confortable. Ainsi, du point de vue de logement, tout est décadent :

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 13.

« L'ampoule de ta chambre est grillée et irremplacée depuis des mois. Les ressorts de ton lit ont lâché. Et le propriétaire de la maison viendra, à la pointe du jour, chahuter devant ta porte... Pour réclamer les quatre mois d'arriérés de loyer impayés. »<sup>1</sup>

En ce qui concerne l'habillement, il n'y a non plus rien de commode : « nos haillons serrés sur le corps », « malgré nos estomacs qui aboyaient de désespoir, nous tenions à arborer nos plus belles guenilles »<sup>2</sup>

Il se dégage de la lecture de ces trois pièces des points de ressemblance et de dissemblance par rapport au traitement de la thématique du chômage avec une tonalité qui varie du pathétique au tragique.

## **2.2. Le célibat à vie ou la procréation à retardement**

Les espèces animales, végétales et humaines naissent, grandissent, vieillissent et meurent. Leur pérennité sur la terre réside dans leur capacité à se reproduire. Mais il ne suffit pas de remplir les conditions biologiques et physiologiques pour se lancer dans la reproduction. A la différence des animaux et des végétaux, la procréation chez les êtres humains est un acte de grande responsabilité pour ceux qui en sont conscients. Elle requiert un certain nombre de préalables parmi lesquels la nécessité de garantir à l'enfant à mettre au monde le minimum pour sa survie. Pour ce faire, les deux partenaires, l'homme et la femme doivent se mettre à l'abri du besoin par l'exercice d'une activité génératrice de revenus, à moins qu'ils soient des héritiers capables de se passer d'emploi pour mener une existence paisible.

Ainsi, l'être humain dépourvu d'activité et de moyens, s'il est conscient et a le sens de responsabilité, ferait mieux de s'abstenir de procréer pour épargner à sa progéniture toute forme de souffrance liée au manque de moyens. Le

---

<sup>1</sup> Florent Couoa-Zotti, Op. cit., p. 37.

<sup>2</sup> Idem, pp. 9-10.

chômage des jeunes est donc un frein à leur projet de maternité ou de paternité et le prolongement de leur célibat, comme le démontre le dialogue suivant entre deux victimes de la crise de l'emploi dans *La bataille du trône* :

« Homessin : (...) et ton célibat perdurera jusqu'à ta vieillesse. Pauvre de toi.

Ziguidi (*en pleurs*) : Voilà une autre situation. Sommes-nous vraiment des hommes ? Il y a bien des lunes que je ne sens plus mon entrejambe mouvoir. Tout est mort en moi. Ma queue a perdu sa remuance et je suis froid comme un poisson dans l'eau.

Homessin (*l'apaise et un peu moqueur*) : Je n'ai pas encore atteint ce stade, moi. Je réponds cinq sur cinq dès qu'on me provoque. Je suis vite allumé devant les allumeuses. Mais je n'ai pas le courage d'aller jusqu'au terme. Je me suis spécialisé dans le coït interrompu. Juste pour éviter la surcharge.

Ziguidi : Où se trouve alors le plaisir ? Pourquoi t'arrêtes-tu à mi-chemin ? La jouissance n'est-elle pas dans la décharge ? Une décharge annulée, pourquoi t'en réjouis-tu ?

Homessin : Parce que j'ai peur de féconder un ventre, j'ai peur de procréer d'autres victimes à mon image. Je veux assurer seul mon malheureux destin. Seul, sans y impliquer personne. Je veux être seul à assumer. »<sup>1</sup>

Le lexique ici est fortement libidineux parce qu'il est question de relation sexuelle. Mais il s'agit d'un lexique libidineux bien soigné pour éviter de verser dans la vulgarité, d'où le recours à des termes analogiques ou des mots pleins d'images : « entrejambe mouvoir » pour parler d'érection, « répondre cinq sur cinq » pour dire se montrer véritablement homme devant la femme en « chaleur », « vite allumé devant les allumeuses » pour signifier l'excitation,

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 17.

tout ceci pour parler des relations intimes de façon très voilée, un peu comme le fait G.G. Vickey qui, se prononce sur le coït, une étape du processus de la procréation à travers l'expression :

« Le monde est bien étrange  
Ta tendre mère et moi  
Nous nous sommes regardé  
Et tu es arrivé mystérieusement »<sup>1</sup>

On peut distinguer deux types de coït : le coït ludique et le coït à visée procréative.

Le coït ludique est celui qui est pratiqué à des fins de divertissement, sans aucun souci de reproduction.

Mais en ce qui concerne le second, il est l'une des étapes naturelles du processus de reproduction. Etape naturelle, parce que, prouesses technologiques aidant, les êtres humains peuvent dorénavant se passer de relations sexuelles et concevoir en recourant aux techniques de la Procréation Médicalement Assistée (P.M.A.).

Le manque d'emploi fait que le personnage Homessin se garde de toutes relations sexuelles, autrement dit, il a renoncé à l'exercice de ses facultés sexuelles comme l'indiquent d'ailleurs ses propres propos dans lesquels figurent les expressions : « tout est mort en moi », « ma queue a perdu sa remuance », « je suis froid comme le poisson dans l'eau ». La teneur sémantique de chacune de ces phrases donne lieu à une gradation descendante, allant de l'hyperbole traduisant le degré le plus élevé de déchéance physique (plus précisément génitale équivalant à l'impuissance sexuelle), au zoomorphisme exprimant un état cadavérique (le corps sans vie étant froid), ou une sorte d'hibernation.

---

<sup>1</sup> G.G. Vikey,

L'analyse stylistique de la phrase hyperbolique « tout est mort en moi » révèle également son aspect oxymorique, car l'adjectif indéfini « tout » dont il a fait usage montre que rien en lui n'a échappé à la mort y compris la faculté langagière lui permettant de communiquer avec autrui, et si tel est réellement le cas, de quel pouvoir dispose t-il pour s'exprimer quand on sait déjà que plus rien en lui ne vit. Il y a donc une contradiction entre les propos et les actes. Mais ce qu'on peut en déduire est que c'est un procédé stylistique qui vise à traduire la perte de sensibilité, donc une forme de déchéance psycho-affective entraînée par le manque d'emploi dont il est victime.

Il ne s'agit pas, dans ce cas-ci, d'une simple volonté de se priver des pratiques sexuelles, c'est le corps du personnage ou pour être plus précis, son organe copulateur, son appareil génital qui connaît un dysfonctionnement, parce que l'individu en question est certainement tiraillé par la faim et psychologiquement troublé par des soucis liés à son désœuvrement.

En ce qui concerne Ziguidi qui se vante de ses exploits en matière de sexe, il s'y essaie en prenant des précautions pour éviter les conséquences qui peuvent en découler, puisqu'il dit s'être « spécialisé dans le coït interrompu ». Ses relations sexuelles sont donc pour des fins purement divertissantes. Il est conscient que le statut de géniteur implique une grande responsabilité, c'est-à-dire, être capable de survenir à ses propres besoins et à ceux de son foyer, ce qu'il exprime par « surcharge », ses besoins étant une charge pour lui-même, et ceux de son foyer, une charge supplémentaire.

L'impact du chômage des jeunes sur leur mariage et surtout sur leur procréation est sans ambages, puisqu'au bout du rouleau, le mariage n'est pas la préoccupation actuelle de Homessin encore moins celle de Ziguidi.

La situation semble analogue dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, avec le personnage Sèna qui, avec la trentaine révolue, peine à avoir une situation matrimoniale :

« 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.

LA VOIX DE LA CONSCIENCE (*Grands rires, presque effroyables*) Te marier ? Tu as à peine de quoi calmer les angoisses de ton estomac. C'est bien ça : tes rêves ne te laissent que le seul choix de sublimer la réalité. »<sup>1</sup>

Le personnage est en train de planer dans un univers onirique et rien ne présage de la concrétisation de son projet nuptial. La raison de cet état de chose est son incapacité à se suffire. En dépit de sa qualification universitaire, le métier de technicien de surface qu'il exerce pour pouvoir survivre ne lui permet pas de s'engager de façon responsable dans une aventure conjugale. Son ambition contraste donc avec la réalité qu'il vit. La précarité de sa situation fait qu'il n'a même pas encore réussi à convaincre Arlette de sa volonté de l'épouser.

Dans *Apprentissage de la mémoire*, le souci de procréation n'est pas à l'ordre du jour. Cela ne fait pas du tout partie des préoccupations du personnage principal. En effet, dans toute la pièce, aucun indice relatif au projet nuptial ou à la situation matrimoniale de Ingnak n'apparaît. Cela traduit que pour lui, il y a plus urgent que la fondation d'un foyer, plus pressant que la procréation.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, Op. cit., p.

On en déduit que le manque d'emploi des jeunes a des répercussions sur leur situation matrimoniale, c'est-à-dire, retarde leur procréation (certains jeunes ont leur premier enfant après quarante ans), ou les contraint quasiment au célibat à vie, involontairement. Cela entraîne le vieillissement de la population, une situation dont les effets peuvent se faire ressentir sur la croissance économique. La procréation tardive a de nombreuses conséquences que l'on semble ne pas percevoir. L'espérance de vie dans les pays sous-développés étant de plus en plus réduite, l'être humain qui fait son premier enfant après quarante ans n'aura pas la chance, avant de mourir, de s'occuper de l'éducation de cet enfant jusqu'à son insertion dans la vie active. L'enfant, devenu orphelin précoce, peut entreprendre le chemin des vices si les parents (membres de la famille) ne l'encadrent pas comme cela se doit.

### **2.3. La dislocation de la cellule familiale**

Dans les pièces *La bataille du trône*, *Ce soleil où j'ai toujours soif* et *Apprentissage de la mémoire*, il a été constaté qu'à cause du chômage ou de la précarité de l'emploi, les jeunes ont, selon le cas, peur de procréer, ou ne parviennent pas à fonder un foyer ou encore n'y pensent pas du tout. Or la famille représente la société en miniature. Les cellules familiales constituent des piliers, des supports sur lesquels repose la superstructure sociale. De ce fait, les difficultés liées à la fondation des foyers conjugaux ou à leur consolidation ont des répercussions immédiates sur la société en général. Le retard dans la réalisation des projets nuptiaux, la dislocation des foyers conjugaux à cause du manque d'emploi perturbent, d'une part, l'éducation des enfants et leur suivi jusqu'à leur insertion socioprofessionnelle et, d'autre part, impactent négativement la stabilité et le développement de la société.

C'est ce qu'on remarque dans la pièce *Un appel de nuit*. Le foyer du personnage Le père s'est disloqué suite à son licenciement abusif. L'information est reçue avec consternation :

« Le père : Tes pleurs n'y changeront rien.

La mère (*entre deux pleurs*) : Ce n'est pas une raison pour que tu n'aies pas pitié de nous. Tu le sais : sans toi, notre vie sera un enfer.

Le père : Hé là ! Je ne t'ai jamais dit que j'allais mourir.

La mère (*interloquée*) : Mais ...explique-moi alors.

Le père : Je n'ai plus de travail. On m'a renvoyé.

La mère : Seigneur, qu'allons-nous devenir ?

Le père : Tu comprends maintenant ? C'est une autre mort contre laquelle aucun médecin au monde ne peut rien ».<sup>1</sup>

Perdre son emploi de façon brusque alors qu'on a des personnes à charge, est une situation difficile à vivre. C'est un véritable coup de massue assené sur une partie sensible qui ébranle toute la structure familiale.

La prise de conscience des conséquences néfastes de cet état de chose est perceptible dans la toute première réaction de la mère suite à la nouvelle : « Seigneur, qu'allons-nous devenir ? » C'est la prévision d'une descente aux enfers, d'un lendemain incertain, quand on sait qu'il s'agit d'une famille d'immigrés, donc vivant très loin de la mère patrie.

Les mesures envisagées pour pallier la situation ne sont pas des plus digestes. Chaque membre de la famille en sortira avec des séquelles.

La première solution préconisée par le père est le retour de toute la famille au pays natal :

« La mère (*après un long silence*) : Comment allons-nous donc vivre ? Moi, je ne travaille pas. Et les enfants non plus.

---

<sup>1</sup> Moussa Konaté, Op.cit., p. 16.

Le père : Dans l'immédiat, nous ne mourrons pas de faim ni de froid. Plus tard peut-être... Mais cela n'arrivera pas, parce que je n'attendrai pas de mourir ici. Nous nous en irons ; nous retournerons chez nous. Parce que nous ne sommes pas tombés du ciel... »<sup>1</sup>

Cette décision apparemment bonne en théorie rencontrera des écueils dans sa mise en application. Elle va dégrader les relations entre parents et enfants. Elle ne reçoit pas l'assentiment des enfants pour des raisons qui ne sont pas des moindres.

Le retour en Afrique est pour la progéniture une véritable catastrophe qu'il vaut mieux ne pas subir. Le continent noir est pour eux, notamment la fille Alima, une jungle. Un univers peuplé d'animaux sauvages tels que les serpents et les lions. Cette perception faunesque qu'elle a du pays d'où sont originaires ses parents est à la base de la phobie qui la tourmente. Pas donc question pour eux de venir y vivre. Les images que les chaînes internationales en donnent au quotidien sont des plus effroyables :

« Alima : Ah ça non ! Tu n'y penses pas ! Tu ne vas quand même pas me demander d'aller vivre là-bas !

La mère : Ce n'est pas là-bas, ma fille... c'est chez toi.

Alima : En pleine brousse ?! Au milieu des serpents et des lions ?

La mère : Qu'est-ce que tu racontes ? Je ne te parle pas de la brousse... Je te parle de mon village.

Alima : Tous les villages sont dans la brousse. Je le sais. Je le vois tout le temps à la télé. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Moussa Konaté, Op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Moussa Konaté, Op. cit., p. 19.

Ce projet de retour au bercail est devenu une pomme de discorde entre enfants et parents et se soldera par le départ d'Alima du toit parental, même si au bout du rouleau, ses géniteurs ne sont plus retournés en Afrique.

Un climat de désolation va donc naître avec son cortège d'états affectifs négatifs :

« Doulaye : (...) chaque fois que je voyais notre père assis, toujours dans le même fauteuil usé, les jambes croisées de la même manière, les yeux fixés sur la télé éteinte : c'était de la pitié ! ... Maman aussi répétait les mêmes gestes et les mêmes mots. Souvent, ils restaient assis des heures entières sans ouvrir la bouche. Comme s'ils étaient pris au piège. »<sup>1</sup>

Véritable peinture de la posture et de la psychologie des êtres déchus au milieu d'une atmosphère complètement décadente caractérisée par le dénuement total et la souffrance.

En effet, les expressions : « le même fauteuil usé » et « les yeux fixés sur la télé éteinte » sont des indices révélateurs de la prévalence évidente de la misère dans laquelle le père et les siens croupissent. Cela renseigne sur la carence de meubles convenables dans l'appartement, car l'emploi de l'article « le » et de l'adjectif « même » implique l'inexistence d'autres fauteuils et, bien que le personnage ne se serve que de l'unique fauteuil disponible, qui est d'ailleurs complètement amorti, hors d'usage, comme le précise l'adjectif qualificatif « usé ».

Cet unique meuble obsolète aurait dû être remplacé par d'autres plus confortables si le père avait une situation financière convenable. Mais malheureusement, c'est parce que tel n'est pas le cas que l'on assiste à

---

<sup>1</sup> Moussa Konaté, Op. cit., p. 18.

l'extinction du poste téléviseur, une extinction qui peut être due à une panne ou à l'incapacité de payer les factures d'électricité.

On peut en déduire qu'à cause de la pauvreté engendrée par le licenciement inattendu du père, toute la famille est privée d'actualité et des divertissements, le poste téléviseur étant désormais non fonctionnel. Ce cadre de vie est semblable à une cellule de prison.

Cet environnement dépourvu de confort agit négativement sur la psychologie et le comportement des personnages qui adoptent une attitude de résignation, s'abandonnent au destin, prêts à subir tout ce que la nature leur fera vivre.

Les termes et expressions : « assis », « les jambes croisées de la même manière », « toujours », et « les yeux fixés » traduisent l'immobilisme. Il y a manifestement absence de vie, ou en d'autres termes l'expression du dégoût de la vie :

« Doulaye : (...) Papa devenait de plus en plus sombre, comme frappé de léthargie. Il quittait à peine l'appartement. On aurait dit que le monde ne l'intéressait plus. Je l'ai surpris plus d'une fois assis dans son fauteuil, le regard perdu devant la télé éteinte. Il demeurait des nuits sans fermer les yeux. Maman souffrait de voir son mari dans cet état. »<sup>1</sup>

La perte soudaine de l'emploi, le manque de moyens financiers, le séjour dans une société individualiste caractérisé par le manque d'assistance à autrui, la non insertion des enfants dans la vie socioprofessionnelle avant la survenue du licenciement, le manque d'entente entre enfants et parents, le départ brusque de la fille aînée du domicile pour une destination inconnue, constituent une série d'éléments qui ont plongé tout le foyer dans une décadence irréversible qui se

---

<sup>1</sup> Moussa Konaté, Op. cit., p. 38.

soldera par la mort des parents et l'échec des enfants Alima et Doulaye, à l'âge adulte, dans leur entreprise conjugale :

« Alima : Non, il en a eu simplement marre de vivre avec moi, moi qui l'aime tant, qui ai tout abandonné pour lui... Une autre femme dans sa vie, une toute jeune femme. Moi, je suis vieille, je ne sers plus à rien.

(...)

Doulaye : (...) Il y a tes enfants, Karim et Safi. Eux, ils ne t'abandonneront pas, ils t'aiment.

Alima : Safi est partie.

Doulaye : Où ?

Alima : Je ne sais pas. Elle en a certainement eu marre de vivre avec moi, elle est partie. Elle n'est même pas encore majeure.

Doulaye : Il te reste Karim. Et Safi finira bien par revenir.

Alima : Ne tente pas de me rassurer, Doulaye, je suis lucide. Je sais que Safi est partie pour toujours et Karim ne pense qu'à lui-même. Pour lui, c'est comme si je n'existais pas. Tu vois, je suis maudite. »<sup>1</sup>

## Conclusion

Il se dégage de ce chapitre que les pièces de théâtre retenues accordent une part importante à l'expression du malaise social. Les préoccupations majeures qui y sont abordées tournent autour des difficultés de la vie occasionnées surtout par le manque de travail. Ce constat est extensible à plusieurs autres pièces publiées en Afrique noire francophone pendant la période 1990-2015.

---

<sup>1</sup> Moussa Konaté, Op. cit., p. 40.

## CHAPITRE DEUXIEME : LA DESINTEGRATION POLITIQUE

« Le texte de théâtre est un texte exposé à la politique, *forcément*. (...) Car ce à quoi le texte de théâtre ordonne son incomplétude est toujours la béance du *conflit*. Un texte de théâtre commence quand deux « personnages » *ne sont pas d'accord*. Le théâtre inscrit la discordance.

Or, il n'y a que deux discords (sic) majeurs : celui des politiques, et celui des sexes, dont la scène est l'amour.

Deux uniques sujets, donc, pour le texte de théâtre : l'amour et la politique. »<sup>1</sup>

### Introduction

La déchéance sociale est un indice du dysfonctionnement de l'appareil étatique qui n'a pas su prendre des mesures idoines pour l'éviter. Elle est un mauvais présage pour les responsables politiques. Quelle que soit sa puissance militaire ou économique, tout régime politique qui ne parvient pas à trouver des solutions adéquates pour juguler le malaise social est éphémère. Il est semblable à un géant au pied d'argile qui peut s'effondrer à tout moment. Les dirigeants politiques qui, une fois opulents, ne se soucient point du sort de leur peuple préparent leur propre descente aux enfers.

C'est ce que nous essayerons de montrer dans le présent chapitre. Il s'agit pour nous de nous fonder sur les œuvres du corpus pour analyser comment la déchéance politique peut résulter de l'incapacité de la classe dirigeante à répondre convenablement aux aspirations du peuple.

Il s'agira aussi d'étudier les différents procédés auxquels recourent les auteurs dramatiques pour faire chuter les dirigeants dans le ridicule, autrement

---

<sup>1</sup> Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, cité par Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 33.

dit, pour faire de la satire politique, parce que, en réalité c'est de cela qu'il est question.

Pour y parvenir, nous allons nous fonder sur les pièces : *Brasserie* de Koffi Kwahulé, *La saga des rois* de Kangni Alem, *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti.

## **1. Les causes de la déchéance politique**

Il ne s'agit pas ici d'étudier toutes les causes pouvant conduire à la déchéance politique mais plutôt de déceler et d'analyser celles qui sont présentes dans les pièces qui font l'objet de notre étude.

Le malaise social, la révolte populaire, la rébellion, les régimes hostiles au peuple, les coups bas entre acteurs politiques, la corruption, la mauvaise gouvernance, l'oppression du peuple, le chômage des jeunes, la guerre civile sont quelques causes de débâcle politique identifiées dans les pièces.

### **1.1. Le malaise social**

Nous entendons par malaise social toutes les situations difficiles auxquelles la société peut être confrontée et auxquelles les dirigeants ne parviennent pas à remédier, volontairement ou involontairement. Ces difficultés peuvent être naturelles ou conjoncturelles, structurelles (le chômage des jeunes, les pertes d'emploi, les épidémies, les arrestations arbitraires, les injustices flagrantes, les assassinats, la pauvreté, les inondations et autres catastrophes naturelles, etc.) Lorsque les populations, confrontées à l'une ou l'autre de ces situations sont excédées, elles expriment leur colère de telle sorte qu'elle peut emporter le système politique en place.

La manifestation de la tension sociale peut prendre la forme de la grève, de la désobéissance civique, de la marche de protestation, du soulèvement populaire, de l'insurrection, de l'affrontement entre civiles et forces de l'ordre :

« C'était excitant. Les clochards, les éclopés, même les fous, tout vibrait, remuait avec un cruel fanatisme (*bruit de foule en fond sonore*). J'étais de la chorale furieuse. Avec tous mes amis licenciés en droit, décrétés<sup>1</sup> chômeurs gradés du système. Nous n'avons pas mangé depuis deux jours, pourtant il fallait nous entendre crier : **nous voulons une autre vie. Gouvernement pourri : démission !** »<sup>1</sup>

Ce passage révèle un malaise sociopolitique extrême. D'abord, la nature des différents personnages en action traduit bien la prévalence d'une déchéance sociale préjudiciable au régime en place. Ces personnages sont en effet des êtres déchus, des marginaux que le critique littéraire Mahougnon Kakpo désigne par l'expression « débris humains ». La gradation ascendante, ( du plus faible degré de déchéance au plus fort), contenue dans la séquence « les clochards, les éclopés, même les fous » atteste bien que ce sont des êtres déchus quand on examine la portée sémantique de chacun des vocables utilisés pour des êtres appartenant à la plèbe, au bas peuple auxquels il faut adjoindre les diplômés sans emploi qui font aussi partie des êtres déchus. Et, c'est en ayant eu ras-le-bol qu'ils sont descendus dans les rues pour exprimer leur colère, ce que justifie le recours au lexique atrabilaire (coléreux) « excitant, vibrait, remuait, cruel fanatisme, bruit de foule, chorale furieuse, crier » pour montrer l'intensité de la tension sociale.

L'appareil politique en déconfiture (Gouvernement pourri) affiche son incapacité à répondre convenablement aux attentes du peuple. Un peuple dont la couche juvénile désœuvrée est aux abois. On peut noter à ce niveau une

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Paris, p. 13.

inadéquation entre la formation donnée et les exigences du marché de l'emploi ou les besoins de la population. Autrement dit, il y a des lacunes dans la politique éducative. La conséquence est la livraison sur le marché de l'emploi, des diplômés incapables de s'auto-employer, attendant tous leur insertion dans la fonction publique dont les mailles sont de plus en plus serrées. La gradation ascendante "*les clochards, les éclopés, même les fous*" renvoie à une même catégorie de personnes : les marginaux qui, dans la hiérarchie sociale occupent le bas, la masse confuse, diffuse et touffue que la mauvaise gouvernance contraint les diplômés sans emploi à rejoindre. Cela justifie la métaphore péjorative qui résulte de l'assimilation du pouvoir exécutif à une matière organique en décomposition : « Gouvernement pourri ».

Dans *La bataille du trône*, on constate l'existence d'une situation analogue à celle observée dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*. Les marginaux exaspérés donnent de la voix pour exprimer leur déboire :

« Une chanson de deuil s'élève des coulisses, suivie d'une procession d'éclopés, d'infirmités, de misérables, symbolisant la misère populaire. Un fou vient s'installer au milieu de la scène. »<sup>1</sup>

On remarque qu'il s'agit là également, de l'expression d'un malaise social qui se justifie par la mise en scène des types de personnages identiques, notamment les handicapés physiques et les démunis. Il s'agit d'un signe patent de la défaillance de l'appareil étatique en place.

Comme on peut s'en douter, cette situation ne sera pas sans conséquence négative sur le pouvoir qui, souvent dans de pareilles circonstances utilise des moyens de coercition pour réprimer les manifestants.

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 11.

## 1.2. Le mépris du peuple

Dans le mental de nombre de politiciens africains, le peuple importe peu, sauf quand ils ont besoin de son apport pour l'atteinte de certains de leurs objectifs égoïstes. Pour s'en convaincre, en Afrique, dans les pays démocratiques, les dirigeants ne connaissent la valeur des citoyens qu'à l'heure des consultations électorales. L'importance du peuple pour les acteurs politiques se limite à la période des campagnes où il est adulé, courtisé, considéré juste pour solliciter son suffrage à coup de promesses utopiques.

Dans certaines pièces de notre corpus, les acteurs politiques révèlent la vraie conception qu'ils ont du peuple. C'est ce qu'on remarque dans *La bataille du trône* :

« Evêdo (s'adressant au prince) : Si vous défendez une telle thèse, Seigneur, vous n'aurez pas le soutien du peuple. Or sans lui, un souverain n'est rien. Attention à la réaction du peuple.

« Le Prince (ironique) : Le peuple ! Où est-il ? Qu'est-il ? Son avis importe très peu. Il n'a jamais existé aux yeux de personne. C'est nous autres, princes de ce monde, qui faisons et qui défaisons le pouvoir politique. A notre gré. Le peuple n'est qu'une marionnette qui subit. Le théâtre politique est celui du Grand Guignol. Et puis, ton fameux peuple a l'instinct de conservation. Il est très respectueux de la tradition. Quelques rares fous l'écartent parfois du droit chemin. »<sup>1</sup>

Cette réplique du prince montre bien la manière dont les détenteurs du pouvoir politique banalisent et chosifient les populations. Les hommes politiques qui ont une telle conception du peuple préparent sans le savoir leur propre déchéance.

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 51.

Cette basse considération du peuple par les souverains est également perceptible dans *La saga des rois* de Kangni Alem :

« Le Roi :(Paternaliste) Lapisco, un conseil : si jamais tu deviens roi, il faut détester le peuple, mais faire semblant de l'aimer. Le peuple, c'est une vermine inculte qui vous applaudit lorsque vous la foulez aux pieds. Donc, si la vermine se révolte, écrase-le de ton auguste poids, enivre-le de ton royal pet, comme ça : boum. Hi hi ! »<sup>1</sup>

On note à travers cette réplique du roi un discours narquois au sujet du peuple, une entité sans importance aucune, dont on peut disposer comme on veut. On peut le malmener à loisir, le brimer, l'exploiter telle une bête de somme. Le terme « vermine » auquel on le compare l'atteste bien. Il ne s'agit pas d'une simple animalisation, car dans le règne animal, la place qu'occupe la vermine est dérisoire, elle n'est pas un dinosaure, un mastodonte difficilement domptable, mais plutôt une bestiole, un insecte qu'on peut anéantir facilement avec un orteil.

Une telle conception du peuple qu'on a pour mission de servir déroge au vrai sens du mot politique. Servir le peuple et non se servir. Gérer convenablement la cité, œuvrer pour le bien-être du peuple et non l'asservir.

De pareils propos venant des responsables politiques au plus haut niveau révèlent l'image que revêt le peuple aux yeux de certains dirigeants. Cela montre que son sort ne les préoccupe nullement.

### **1.3. Le pouvoir dictatorial**

L'utilisation du pouvoir politique à des fins préjudiciables au peuple inspire les artistes engagés qui en font cas dans leurs œuvres. Cette situation,

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La saga des rois », p. 78.

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

« Je suis un artiste affamé, un génie de la dette... du tiers-monde, un exilé poursuivi par sa mémoire [...]. Il y a longtemps que j'ai pris la décision, ferme et définitive, de tourner le dos à ce pays raturé, couturé de toutes parts, disputé par les fauves, les fils des fauves et les amis des fauves, un pays dépecé aux moignons toujours ensanglantés qui me poursuivent dans mes souvenirs. »<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, pp. 13-14.

## **2. La manifestation de la déchéance politique : la déposition des dirigeants politiques**

Dans les pièces en étude, on remarque deux formes de destitution des souverains. Il y a, d'une part, la déposition sans assassinat du souverain et, d'autre part, la déposition avec assassinat du souverain.

### **2.1. La déposition sans assassinat du souverain**

L'accession au pouvoir d'Etat se fait de trois manières différentes : la voie électorale si on est dans les régimes démocratiques, l'héritage, dans les royaumes et empires, et les coups de force avec ou sans l'appui du peuple. Mais, les personnes qui convoitent le trône royal ou impérial ou encore le fauteuil présidentiel utilisent toutes les stratégies pouvant leur permettre d'atteindre leur objectif qui est la conquête et l'exercice du pouvoir. Les embûches, les hautes trahisons et autres coups bas sont monnaie courante.

La déposition sans assassinat du souverain intervient des suites d'une situation pénible qui peut être : une mauvaise gestion du pouvoir, des trahisons, des abandons par les proches, des entêtements. Mais le souverain qui perd le pouvoir a parfois la chance d'avoir la vie sauve. Cela se manifeste dans *La bataille du trône* :

« L'Empereur : Gardes !

Les deux gardes : Majesté !

L'Empereur : C'est juste pour m'assurer d'une présence humaine à mes côtés. Votre fonction vous contraint au silence. Un silence qui devient pour moi, lourd et pesant. Tels des chiens de garde, vous veillez sur moi avec vos instincts d'animal. Vous meublez mes moments de crise qui sont aussi pour moi des moments de grande solitude. C'est mon lot de chef et celui de tout responsable. Proches, parents, amis vous quittent, vous abandonnant à votre triste sort. Vous vous retrouvez seul. Vous

devenez le grand solitaire. (*Fort*). Mais même seul contre tous, je me battraï jusqu'au dernier souffle. Je suis comme le roseau, je plie, mais ne romps pas. Je nagerai dans un fleuve de sang s'il le faut. Le bain de sang est parfois souhaité pour le rétablissement de l'ordre, Gardes ! »<sup>1</sup>.

Cet extrait montre le bouillonnement interne auquel est confronté tout l'être de l'empereur. Il est secoué par une panoplie d'états affectifs négatifs. Il y a d'abord la peur, un sentiment qui, prenant d'assaut l'être humain, l'ébranle dans toute sa superstructure, tant dans son physique que dans son esprit. Ce terrible sentiment peut se manifester par l'accélération du rythme cardiaque, la transpiration, l'accélération du rythme respiratoire, l'hésitation, le cri, le silence, le bégaiement, la fuite, la paralysie, la perte du contrôle de soi, le manque d'assurance, etc. Ici, la frayeur de l'empereur se traduit par l'interpellation de ses gardes dont la présence physique seule ne le rassure pas, si bien qu'il cherche à vérifier s'ils sont également présents d'esprit et pas seulement de corps.

Cet effroi amène l'empereur à penser qu'il est seul, ce qui signifie une mauvaise perception de la réalité de son propre environnement, car on ne peut pas être entouré de sa garde rapprochée et se dire solitaire.

Mais la solitude dont parle le souverain peut être comprise autrement. Pour lui, être entouré de personnes avec qui on n'a pas l'habitude de discuter, est une forme de solitude. Même s'il côtoie au quotidien les gardes, il n'a pas l'habitude d'échanger avec eux. Le silence est d'ailleurs l'une des règles des hommes de rang, ce que justifie la périphrase « la grande muette » dont on fait souvent usage pour désigner l'armée.

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., pp. 37-38.

L'empereur se dit donc solitaire parce qu'il n'a plus à ses côtés ses collaborateurs immédiats, habituels, pire, les personnes avec qui il partage son intimité. Cela se remarque à travers la séquence : « proches, parents, amis vous quittent et vous abandonnent à votre triste sort ». L'énumération contenue dans cet extrait renseigne sur la qualité des personnes désormais absentes aux côtés du souverain. Cette figure de rhétorique éclaire davantage sur l'état d'âme de l'empereur, un être affecté à un tel point qu'il lui est impossible de citer ces personnes dans un ordre croissant ou décroissant en fonction du degré d'affinité qui le lie à elles.

Les expressions « grande solitude », « grand solitaire », les verbes « quittent » « abandonnent » et l'adjectif « seul » utilisé deux fois, constituent le champ lexical de la solitude que subit difficilement le souverain.

Cette situation qui, pour lui, constitue une trahison, n'est pas un fait nouveau en politique et, ne devrait pas en principe le surprendre, même si c'est difficile à supporter. En effet, Gbèhanzin, le personnage roi, dans la pièce *Kondo, le Requin* de Jean Pliya, voyant la tournure que prennent les événements lors de son combat contre l'invasion coloniale française, a su très tôt déceler, ce dont seront capables ses frères :

« GBEHANZIN Eh bien ! Je connais l'ambition de mes frères. Après la décision du général, la peur ne saurait plus les retenir. Des audacieux voudront attenter à ma vie, m'empoisonner, m'assassiner, que sais-je, afin de briguer la succession au trône de Houégbadja ».<sup>1</sup>

Et il poursuit, mettant l'accent sur le comportement de ceux qui sont ses collaborateurs immédiats, ses proches qui, en principe, dans les situations difficiles, devraient être pour lui une source de réarmement moral :

---

<sup>1</sup> Jean Pliya, *Kondo, le Requin*, p. 96.

« GBEHANZIN (*Médite loguement*). Houm ! N'en parlons plus. Ainsi, mes loyaux sujets m'abandonnent. (*Reste songeur*). Et dire qu'au début de mon règne, j'avais rêvé de faire pleuvoir sur eux une averse de cauris, de perles fines et de donner à mes hommes des femmes plantureuses pour engendrer un peuple nombreux et fort ».<sup>1</sup>

Il ressort de ces propos que c'est la nature humaine qui est ainsi faite. L'homme en difficulté a souvent moins de supporters, d'amis, de parents pour le soutenir.

Mais dans la pièce *La bataille du trône*, qu'est-ce qui justifie la trahison dont est victime l'empereur ? Comment en est-il arrivé là ? Son règne profite-t-il au peuple ? Pourquoi tous ses collaborateurs immédiats et même les personnes avec qui il a des liens de parenté et de filiation l'ont abandonné ? A bien analyser, il y a trahison certes, mais lui-même doit en être pour quelque chose car, n'avait-il pas affirmé que :

« ... le pouvoir politique, à une certaine étape, exige une gestion solitaire. Il devient une valeur précieuse qu'on doit sauvegarder contre vents et marées. Quand il atteint ce niveau, on ne doit plus faire du sentimentalisme. A pareil moment, ma décision est capitale. Je ne dois me laisser influencer ni par un frère, ni par un ami, ni par une femme, encore moins par un enfant. »<sup>2</sup>

On peut en déduire que la solitude dont il parle ne fait pas pitié et que ses menaces d'extermination du peuple que traduisent les hyperboles « fleuve de sang » et « bain de sang » ne sont que les derniers soubresauts d'un tyran dont la débâcle est imminente.

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 97.

<sup>2</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 29.

D'ordinaire, les coups d'Etat qui se soldent par le renversement du système en place sont l'œuvre des hommes et il est rare de voir une femme dans ce cas précis donner l'assaut final. Mais ici, c'est l'être qu'on désigne à tort ou à raison par l'expression péjorative « sexe faible » qui commande les opérations.

« Evêdo (*déterminée*) : Inutile, Majesté ! Ton règne s'achève aujourd'hui. Ton armée est neutralisée. Ceux qui jouaient aux zélés ont été exterminés sans pitié. Si tu joues toi-même au difficile, nous t'expédierons au pays des ténèbres plus tôt que programmé. Sois discipliné si tu tiens à une vie sauve.

(...)

Tu es désormais un général sans troupes. Tes sujets t'ont lâché. La preuve (*les deux conseillers entrent armés*), tes propres conseillers te désavouent et le comble, (*le Prince apparaît*), ton propre fils te renie. Tu es désormais face à ton destin. »<sup>1</sup>

Plusieurs éléments de cet extrait montrent que l'empereur est déposé et son autorité est complètement à terre. Il s'agit du tutoiement dont il fait l'objet, des injonctions qu'on lui donne, de la neutralisation de son armée et des armes braquées contre lui.

La locutrice qui dirige les opérations de destitution de l'empereur s'adresse à lui en le tutoyant. Or, en temps normal, il n'est pas admis qu'on s'adresse à un souverain en le tutoyant mais plutôt en le vouvoyant. L'emploi des pronoms personnels et adjectifs possessifs : « tu, te, t' », « tes, ton » sont des indices qui attestent que le souverain est traité comme s'il était l'égal de celle qui le tutoie. C'est donc un manque de respect à l'égard de l'autorité, une insubordination passible de peine si le pouvoir n'était pas en train de changer de main. Ce tutoiement pourrait être toléré si Evêdo était la fille de l'empereur et

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 39.

qui discutait avec lui en privé. Mais tel n'est pas le cas, il n'y a aucun lien de parenté entre les deux protagonistes.

L'autre indice qui prouve que l'empereur a perdu toute son autorité est qu'il reçoit dorénavant des ordres comme un subalterne. En effet, l'analyse des propos de la locutrice montre que son discours relève du texte injonctif. En témoignent : la dominance de la deuxième personne du singulier, du mode indicatif, l'utilisation aussi du mode impératif, sans oublier l'intention de la locutrice qui est de donner des ordres.

Il y a donc retournement de situation si bien que le gouvernant d'il y a peu, est devenu brusquement, par la force des choses, un gouverné, et reçoit des instructions qu'il est contraint d'exécuter au risque de perdre sa vie ; car non seulement le système défensif de l'empereur est atteint, mais aussi, il se voit encerclé par ses adversaires tous armés si bien que le mieux pour lui est de se rendre.

C'est ce qu'il a donc fait et est devenu un vulgaire objet aux mains de ses nouveaux maîtres comme en témoigne le passage suivant :

« Le Prince : Voilà les fruits de la cruauté humaine, père. Tout mon apport en cet instant de ta déchéance politique, c'est de t'épargner la vie.

(...)

Allez le mettre quelque part en attendant qu'on étudie son cas. Mettez-le sous haute surveillance. »<sup>1</sup>

L'humiliation ici est à son paroxysme. Se voir détrôné par une bande de jeunes conduite par une fille et pire, voir son propre fils dans le lot est, un peu difficile à supporter. Cela ressemble à un violent coup de massue reçu à la

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazhou, Op. cit., p. 40.

nuque. Quand on sait avec Anatole Coyssi<sup>1</sup> que la honte est plus meurtrière que le couteau, certains souverains dans de pareilles circonstances auraient préféré la mort à une vie synonyme d'humiliation. Khadafi a préféré mourir les armes à la main plutôt que de continuer à vivre en exil avec le statut de président déchu. Nombre de chefs d'Etat, voyant venir le pire, lui avaient proposé de l'accueillir dans leurs pays, proposition qu'il a refusée, parce que, humiliante pour lui.

Dans la pièce *La saga des rois*, deux souverains ont connu des situations similaires. Il s'agit de la reine Afsa et de L'enfant roi.

La reine Afsa est venue au pouvoir dans des circonstances pas très orthodoxes. Mettant à profit la grande crise sociopolitique que traverse le royaume de Sorgolo, elle a corrompu le sorcier Roto pour lui faire dire des mensonges au nom des esprits quand celui-ci a été sollicité par le palais pour consultation :

« La Reine : C'est bête : les hommes croient que les esprits ont toujours raison. Or, j'avais semé le mensonge dans la tête de Roto. Quand j'ai vu le peuple en révolte, je suis allée voir le sorcier dans son trou. Je l'ai corrompu avec de l'or et avec la promesse que je le ferai monter dans mon lit une fois qu'il vous aurait fait croire que les dieux ont choisi une femme, et qui plus est : une étrangère, à la tête de ce foutu pays ! »<sup>2</sup>.

Cette réplique de la Reine est une révélation de la stratégie qu'elle a utilisée pour accéder au trône. Celle-ci a consisté à profiter de la croyance que les responsables politiques du royaume ont en la volonté des esprits et l'interprétation qu'en donnent les devins. Mais c'est sans compter que les sorciers et autres prêtres de l'oracle peuvent avoir des brebis galeuses dans leur

---

<sup>1</sup> Anatole Coyssi est l'auteur de la pièce de théâtre « La honte plus meurtrière que le couteau », publiée par la revue *Présence Africaine*, n° 3 en 1947.

<sup>2</sup> Kangni Alem, « La saga des rois », Op. cit., p. 96.

rang. Ils sont après tout des êtres humains qui, appâtés par les biens matériels et le charme de la gent féminine, peuvent bleuir ceux qui, à la recherche de la vérité viennent les consulter.

Il ressort de cet aveu de la Reine que croire aveuglément à la volonté des esprits est une faiblesse et même une erreur préjudiciable, surtout quand ceux qui sont investis du pouvoir de consulter et d'interpréter leur avis sur telle ou telle chose sont corrompus. C'est cette faiblesse des hommes qui a servi de tremplin pour l'accession de la Reine au trône et, après avoir réussi son coup, elle se permet d'en parler sur un ton narquois : « c'est bête : les hommes croient que les esprits ont toujours raison ».

Mais il est à souligner qu'elle est convaincue qu'il y a une part de vérité dans ce que disent les esprits, comme le justifie l'adverbe de temps « toujours » dont elle a fait usage pour signifier qu'en réalité, ils ont raison, mais pas tout le temps, car les devins peuvent faillir volontairement ou involontairement à leur mission, parce que corrompus. Parlant de l'importance des esprits dans la vie des êtres humains, notamment dans les sociétés négro-africaines, Birago Diop, à travers son personnage Sarzan nous enseigne :

« Ecoute plus souvent les choses que les êtres  
La voix du feu s'entend  
Entends la voix de l'eau  
Ecoute dans le vent  
Le buisson en sanglots  
C'est le souffle des ancêtres. »<sup>1</sup>

Qui tue par l'épée périt par l'épée. La manière dont on accède au pouvoir et la gestion qu'on en fait, peuvent conduire au chaos. Le royaume du Sorgolo sous la Reine Afsa connaîtra une dictature sans pareille :

---

<sup>1</sup> Birago Diop, « Sarzan », in *Les contes d'Amadou Koumba*, Op. cit., p. 173.

« Le Fou : (...) les dignitaires ont donc confié aux femmes la direction du Sorgolo, pour deux ans, à titre d'expérience. Les deux ans ont passé, et ces femmes refusent de céder le trône aux hommes. La reine a fait assassiner tous ceux qui utilisent encore le mot « Roi » dans leur parler quotidien. Elle veut contraindre tout le monde à la soumission »<sup>1</sup>.

Il y a là, une confiscation de l'un des droits humains fondamentaux : la liberté d'expression. Si le pouvoir en est arrivé à administrer la peine capitale aux citoyens juste à cause de l'usage du masculin du vocable reine, il y a manifestement la prévalence d'un régime hostile au peuple.

Il se pose ici la problématique des relations entre le pouvoir politique et la femme. En d'autres termes, la conception que cette gent féminine a de la gestion du pouvoir politique.

On remarque dans cette réplique du fou, une situation analogue à celle qui a prévalu en Katamalanasia dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, où les guides interdisaient des choses inimaginables comme l'utilisation du mot « fesse » ou encore telle ou telle couleur :

« On interdit la douleur sur toute l'étendue du pays – on cessa de pleurer les morts, le dentiste interdisait à ses clients de gémir – on brûla les douloureux. Là le choix était parfois difficile, mais les FS savaient se débrouiller. On les appelait maintenant les fesses (fesses était une trouvaille des Gens de Martial). Quand les FS apprirent qu'on les appelait « fesses », la campagne de censure physique s'élargit au mot « fesse », parce que l'envoyé est parfois plus maître que le maître. On supprima le mot « fesse » de toutes les langues katamala, étrangères ou locales. On les remplaça par celui de « la chose-là », ou simplement «

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, Op. cit., p. 94.

la chose ». Ceux qui prononçaient le mot « enfer » ou « douleur » étaient pendus »<sup>1</sup>

Drôle de lois que celles interdisant de pareilles choses. Comme le dit un adage fon : « Le pouvoir législatif qui interdit de se nourrir, n'est pas lui non plus à l'abri ; il va lui-même violer sa propre loi ».

La comparaison de cet extrait de *La vie et demie* à celui précédent de *La saga des rois*, montre la manifestation du phénomène littéraire qu'est l'intertextualité.

Au regard de la gestion que la Reine a faite du pouvoir, il y a lieu de se demander si le pouvoir politique aux mains de la gent féminine n'est pas plus inquiétant que celui des hommes. Dans la plupart des civilisations, les femmes ont souvent été écartées de l'appareil étatique. Cette phallocratie qui perdure jusqu'à nos jours, est critiquée par les féministes. Mais la cruauté dont la Reine a fait montre dans la gestion du pouvoir politique, en tuant ses concitoyens pour un oui ou un non, est un indice de ce que rien ne garantit que la femme au pouvoir ferait mieux que les hommes. Quel regard les auteurs dramatiques de notre corpus porte sur la question ? Nombre d'éléments dans les pièces révèlent leur point de vue sur le sujet. Chez Kangni Alem à travers les propos suivants du personnage Le Fou, dans *La saga des rois*, la position est exprimée sans ambages :

« Le Fou : (...) Qui donc a raconté que les femmes étaient meilleures qu'aux hommes ? (...) En vérité, je vous le dis : (...) En matière de politique, la cruauté des femmes égale celle des hommes, ou peut-être même la surpasse »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> Kangni Alem, Op. cit., p. 93.

Position analogue dans *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou qui, à travers un personnage identique à celui de Kangni Alem, affirme :

« Le Fou (*railleur*) : La femme aux commandes est plus autoritaire que l'homme. Ambitieuses, elles le sont aussi. Qui a dit qu'elles ne sont utiles qu'à la cuisine et au lit ? »<sup>1</sup>

Le statut de fou, dénominateur commun à ces deux personnages n'enlève rien au sérieux qui caractérise leur propos. Ils sont bien lucides et leur point de vue ne manque pas de pertinence tant dans l'intrigue des œuvres d'où ils sont extraits que dans l'univers réel. En effet, le statut de fou dans le cas d'espèce n'est pas un état de défaillance psychologique, mais plutôt une fonction. Les fous du roi sont des personnes commises pour dire la vérité au roi sans crainte d'être châtiés.

Tout pouvoir qui maltraite le peuple prépare sa propre chute. Le pouvoir sanglant instauré par La Reine finit par l'emporter. Les circonstances de sa déposition paraissent mystérieuses. Elle avait ordonné l'exécution d'un enfant qui dit avoir rencontré un esprit qui lui a révélé ce qui suit : « mon enfant, bientôt ce n'est pas des moutons que tu conduiras, mais des hommes ». Mais l'enfant ne sera pas tué car au moment où lui et sa mère subissaient au palais des sévices corporels, se produisit un grand bruit qui ébranla tout le palais et la Reine perdit le pouvoir et fut remplacée par l'enfant.

Malheureusement L'enfant Roi n'a pas, lui non plus, comblé les attentes. Son règne est caractérisé par une cruauté sans précédent si bien que le peuple, excédé, a pris d'assaut le palais et a l'arrêté.

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 39.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, le pouvoir a changé de main d'une façon un peu particulière. Ici, c'est un militaire qui dirige le régime en place, comme l'atteste cette boutade de Sèna :

« 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. Enfin... un militaire, ça ne connaît que le treillis »<sup>1</sup>.

L'incapacité des militaires au pouvoir à conduire convenablement les affaires publiques a entraîné un soulèvement populaire agrémenté par des cris hostiles aux dirigeants : « nous voulons une autre vie. Gouvernement pourri : démission ! »<sup>2</sup> Cette émeute a d'abord été réprimée dans le sang avant le recours à la Conférence nationale :

« Une seconde. Rien qu'une fraction de seconde pour que la messe, la belle messe se transformât en cris et sang. Tout le monde décala. Même les handicapés n'avaient d'autres moyens que de recourir au zèle de leurs pieds ».<sup>3</sup>

Au terme de la Conférence nationale, les militaires au pouvoir acceptent de retourner dans leur caserne et de confier la gestion du pays aux civiles, donnant du coup, l'espoir de mieux-être avec l'avènement du régime démocratique. Mais très tôt ce nouveau régime montre des signes d'inquiétude suite à un coup de force dont voici la teneur :

« Chers compatriotes, chers citoyens, c'est votre Président qui vous parle. Nous vous demandons de rester calmes après ce qui s'est passé cette nuit.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>2</sup> Florent Couao-Zotti, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 14.

Alors que le bal battait le rappel de tant d'années de bonheur accumulé, des forces rétrogrades et réactionnaires commandées sans doute par la Banque Mondiale et le F.M.I. ont donné l'assaut contre la Maison du Peuple. Nous déplorons plusieurs morts. Le Premier Ministre est porté disparu ainsi que de nombreuses personnalités. »<sup>1</sup>

Il ressort de ce qui précède que L'Empereur dans *La bataille du trône*, la Reine Afsa et Yane l'enfant Roi dans *La saga des rois* ont tous perdu le pouvoir mais ils ont eu la chance de n'être pas tués.

## **2.2. La déposition avec assassinat du souverain**

Il s'agit ici d'étudier les cas de déchéance politique dans lesquels le souverain perd non seulement le pouvoir mais aussi la vie. Les pièces sur lesquelles nous allons nous appesantir sont *Brasserie* et *La saga des rois*.

Dans *Brasserie*, le président de la république a capitulé suite à une longue guerre civile durant laquelle plusieurs groupes rebelles provenant de diverses régions du pays se sont affrontés. Le groupe rebelle victorieux, conduit par Cap'taine-sans-fout-la-mort alias Commandante, en assiégeant le domicile du président ne voulait que deux choses dont la plus importante est la clé du coffre-fort et, en second plan, le pouvoir.

Mais l'obstination du président à résister aux exigences des assaillants va lui faire vivre des expériences douloureuses à savoir le viol à mort de sa femme en sa présence et la torture qu'il a subie lui-même avant d'être assassiné comme le montre l'extrait suivant :

« On le met à poil, nickel. Et à quatre pattes, devant le Commandante. Là, le président ne rigole plus, il chiale comme une femmelette, parce que l'animal a compris ce qui l'attendait,

---

<sup>1</sup> Ibidem.

il supplie : « Pitié, pitié, ne faites pas ça, ne me faites pas ça, on ne fait pas ça à son président... à la plus haute autorité de l'Etat... au garant des institutions... au Grand Libérateur... Tenez, voici la clé, prenez tout mon argent...Je vous laisse même mon trône, mais laissez-moi partir sans me faire ça... » Mais déjà la torpille du Commandante s'est plantée dans son derrière... Et il chiale encore plus fort... Il pleurniche : « J'ai mal et je suis à jamais déshonoré... Je ne suis plus qu'un insecte... qu'une bave de crapaud... »<sup>1</sup>

Cette séquence est révélatrice de la torture physique administrée au président suite à son refus de remettre la clé de son coffre-fort aux rebelles. Il a subi un traitement dégradant comme s'il était un criminel de renom qu'on supplicie pour lui faire payer les crimes commis. Cela se justifie d'abord, par sa mise à poil. En effet, (exception faite aux partisans du nudisme dont nous nous gardons d'opiner sur leur conception de la nudité), il y a des parties du corps humain qu'il n'est pas bienséant de montrer en public ou à de tierces personnes, si on n'a pas des affinités intimes avec elles, ou si un traitement thérapeutique ne l'exige. Par exemple, la femme qui veut accoucher est tenue de se déshabiller. De même, pour l'administration de certains soins, il peut être demandé au patient de se mettre en tenue d'Adam pour faciliter l'opération.

L'honneur de l'être humain commence d'abord par la protection de sa nudité contre les tiers regards. Cela est d'autant plus vrai qu'il est rare de voir un être humain qui a l'âge de raison, se promener en laissant à découvert ses parties intimes, si ce n'est la manifestation d'un état démentiel avancé. Il est vrai que certaines disciplines sportives, notamment celles relevant de l'athlétisme ( la natation, le saut en hauteur, le tennis, l'endurance etc) exigent un certain type d'habillement qui obligent à nuancer l'affirmation. La même remarque se fait

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 60.

au niveau des concours de beauté qui se soldent par le défilé des candidates en tenue de vérité, laquelle tenue laisse voir...

C'est dire donc l'importance de la protection des parties intimes du corps humain dans la sauvegarde de l'honneur et de la dignité. C'est une affaire de décence, de bonnes manières. Mais ici, pour faire souffrir le Président, les rebelles le mettent à nu, une manière de l'humilier avant de lui administrer le châtiment corporel. Non seulement il n'a plus d'autorité, mais aussi on le prive encore de toute dignité car on peut perdre le pouvoir et continuer à bénéficier d'un traitement respectable. Un homme nu devant des inconnus est un homme faible, dépourvu de toute arme de défense.

Le Président pouvait s'estimer heureux et bénir le ciel de toutes ses forces si sa déchéance se limitait à sa destitution et à cette forme d'humiliation qu'est sa mise à poil. Mais sa descente aux enfers va *crescendo* et la phase suivante de la maltraitance est la posture qu'on lui fait adopter, c'est-à-dire, rester à quatre pattes. C'est également là, un traitement dégradant. Obliger un adulte nu à rester à quatre pattes fait penser à un enfant qui fournit les premiers efforts vers la locomotion, autrement dit, c'est rétrograder l'adulte. C'est aussi une forme d'animalisation. C'est la posture des quadrupèdes. La portée sémantique de cette posture est que le Président est ramené au rang des animaux. L'expression : « l'animal a compris ce qui l'attendait » utilisée par le locuteur, en est une illustration. C'est donc une forme de déshumanisation qui, aux yeux des assaillants, n'est qu'une étape préliminaire de la torture physique proprement dite.

Les cris de détresse que pousse sans répit le président sont l'expression de l'intensité de la douleur qu'il ressent, sous l'effet de la torpille « plantée dans son derrière » par les bourreaux, en témoignent les termes et expressions « supplie », « chiale », « pleurniche », « pitié », « j'ai mal », « ne me faites pas

ça » « laissez-moi partir », etc qui sont des éléments constitutifs du champ lexical de la douleur.

Toutes ses tentatives de convaincre ses tortionnaires à lui faire un traitement digne d'une personnalité, la première de la république, se sont révélées vaines. Le rappel de ses titres désormais sans valeur à savoir : « président », « la plus haute autorité de l'Etat », « garant des institutions », « Grand Libérateur », n'a pas eu d'échos favorables. Comme quoi, les titres, telles des parures, perdent leur brillance quand le pouvoir est à terre.

L'intention des rebelles n'est donc pas seulement de prendre le pouvoir, ils veulent aussi châtier le président qu'ils accusent d'avoir volé les richesses du pays, avant de le tuer, surtout qu'à leur arrivée, ce dernier, qui n'a pas encore pris la mesure de la situation, s'entêtait à leur remettre la clé du coffre-fort qu'ils lui réclamaient.

On comprend donc pourquoi cette scène de torture s'est soldée par la mort du président qui, excédé par l'atrocité des sévices, demande qu'on le tue :

« Tuez-moi, rendez ce dernier service à la nation, abrégez ma souffrance et mon déshonneur... » Alors le Commandante sort son pistolet, et bang ! En pleine tête. Comme un chien... »<sup>1</sup>

Heureusement ou malheureusement, les rebelles ont accepté sa doléance en l'abattant comme un vulgaire animal. C'est une fin de règne non souhaitable, car elle contraste avec tous les privilèges du pouvoir dont on jouissait. Honneur, autorité, argent, considération, respect, puissance, gloire, dignité, tout disparaît

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., pp. 60-61.

brusquement et on se rend compte, peut-être tardivement, que vanité des vanités, tout est vanité.

On peut établir une analogie entre ce sort malheureux connu par le personnage Président dans la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé et la fin tragique de plusieurs chefs d'Etat africains entre 1990 et 2015. C'est le cas par exemple du président libérien Samuel Kanyon Doe dont l'hebdomadaire *Jeune Afrique* donne un détail de sa fin tragique :

« Les hommes de Johnson ont capturé Samiuel Doe dans le bureau du commandant en chef de l'Ecomog qui n'a rien pu faire. Ils le déshabillent, lui arrachent les gris-gris qu'il porte en travers de la poitrine, l'humilient de toutes les manières. Un rebelle lui brise les deux jambes avec deux rafales de sa kalachnikov. Le « docteur » Samuel Kanyon Doe n'est plus président. Seulement un grand blessé emporté comme un baluchon par les rebelles qui le jettent dans une voiture. »<sup>1</sup>

Et ce n'est pas fini. En plus des douleurs atroces qu'il sent à cause de ses blessures, il est exhibé à travers la ville comme un trophée de guerre par les rebelles avant de subir d'autres traitements plus cruels:

« Au camp militaire de Bushrod Island, près du village de Caldwell à moins de 10 km de Monrovia, c'est la joie sadique. En cette fin d'après-midi de ce 9 septembre, les rebelles ont traversé la capitale en criant : « nous avons capturé Doe. » Le président captif a les mains liées derrière le dos. Il n'a plus ni protecteurs ni protections : ses gardes ont été tués ; ses gris-gris arrachés. Un rebelle, à la machette, lui coupe les deux oreilles. Un autre lui balaie le visage. Et on va le soumettre à l'interrogatoire.

---

<sup>1</sup> Sennen Andriamirado, « Liberia :l'horrible fin de Samuel Doe », in *Jeune Afrique*, n° 1553, du 3 au 9 octobre 1990, mis en ligne le 26 septembre 2013 à 10h09, on [www.jeuneafrique.com](http://www.jeuneafrique.com), consulté le 17/06/16 à 14h54.

Ses doigts ont été brisés, ses parties génitales broyées. Il avoue tout : sa fortune, l'adresse de ses banques, la cachette de certains de ses proches. Samuel Doe est à bout. Ses larmes se mélangent au sang qui dégouline de sa bouche. Il crie, il essaie de calmer ses douleurs. Par reflexe, sa tête se renverse sur son torse. Il pousse un gros soupir. Un rebelle, croyant qu'il essaie ainsi de faire appel à un dernier gri-gri pour devenir invisible, lui tire une dernière rafale en pleine tête.

Samuel Kanyon Doe meurt comme il a vécu. Horriblement. »<sup>1</sup>

La similitude se note à plusieurs niveaux. Aussi bien dans la fiction dramatique que dans la réalité, les deux personnages victimes de la déchéance politique sont des chefs d'Etat. Leurs opposants sont des rebelles. Tous les deux ont été torturés, à la différence que dans le fait réel, Samuel Doe a subi une exécution sommaire horrible caractérisée par l'amputation de ses oreilles, la brisure de ses jambes et de ses doigts, la mutilation de ses parties génitales. Tous les deux ont été tués par balle.

Vu que la pièce *Brasserie* a été publiée en 2006, donc seize ans après le sort tragique de Samuel Doe, on se rend donc compte que la fable de la pièce est postérieure à l'histoire réelle de la crise politique libérienne. On peut, sur cette base, déduire que le dramaturge Koffi Kwahulé peut s'être inspiré de ce fait réel. La différence est que le contenu de la pièce est moins cruel que la réalité elle-même parce que dans la pièce, le personnage président n'a pas tant souffert que Samuel Doe.

Dans *La saga des rois*, l'assassinat des hommes au pouvoir n'est pas l'œuvre des rebelles. Il est plutôt orchestré par les courtisans qui, au lieu de penser aux solutions adéquates pour pallier les difficultés du peuple, complotent pour tuer le souverain.

---

<sup>1</sup> Op.cit.

En effet, le royaume de Sorgolo est confronté à une catastrophe naturelle qui se traduit par une grande sécheresse, causant du coup, l'assèchement des cours d'eau, la famine, la destruction du cheptel, les décès en cascade dans le rang des populations.

« Le second dignitaire : (...) Des centaines de morts, victimes de la faim. Aucune journée sans enterrement, et cela depuis des... Déraciner la Malédiction, Lapisco, voilà ce qu'il nous reste à faire. Plus de vaches, de moutons, plus de sang animal à verser en sacrifice. Du sang humain, de la chair royale (...) pour que la vie renaisse, reverdisse l'espoir dans ce désert où nous vivotons !»<sup>1</sup>.

Cette séquence fait la peinture d'un peuple en décadence. La crise est manifeste. Face à cette situation, les courtisans ont inventé une solution saugrenue à tout point de vue. Il s'agit de l'immolation du roi par le feu, condition, selon eux, *sine qua non*, pour conjurer le mauvais sort :

« Le grand prêtre : (...) Les dieux m'ont parlé à travers l'oracle. Dans trois jours, ce sera la Fête de la Flamme de Vie, cette fête qui revient tous les cent ans. A cette période, le roi qui est en fonction doit se vêtir de ses plus beaux vêtements, faire allumer un grand bûcher devant le palais et, de lui-même, s'immoler par le feu. Tous les rois qui ont la chance de surprendre la Fête de la Flamme de Vie doivent aller au bûcher en chantant les louanges de nos dieux. »<sup>2</sup>

Les actes et les paroles des acteurs politiques assoiffés du pouvoir doivent être pris avec pincette. Ils sont capables de tout, même des choses les plus inimaginables pour atteindre leurs sordides objectifs. Rien ne prouve que les courtisans du roi ne sont pas responsables de la situation qui prévaut dans le

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La saga des rois », Op. 70.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 69.

royaume, une situation qu'ils veulent mettre à profit pour se débarrasser du souverain.

La sécheresse qui prévaut dans le royaume peut être un phénomène purement naturel, donc n'ayant aucun rapport avec le règne en cours. Mais les courtisans peuvent aussi avoir usé de pouvoir mystique pour créer cette situation afin de s'en servir comme prétexte pour renverser le roi. Si c'est vrai que ce rituel séculaire est indispensable pour le salut du peuple du Sorgolo, pourquoi depuis le déclenchement des calamités, les oracles n'ont pas pu le révéler à temps et ont attendu trois jours avant son accomplissement pour en parler? Cela ressemble à un piège monté de toutes pièces. Attendre la veille, autrement dit, soixante-douze heures d'une cérémonie aussi importante avant d'en informer le roi cache une intention malveillante, c'est-à-dire, précipiter les choses, ne laisser aucune marge de manœuvre au roi pour contourner leur guet-apens.

Mais si ce rituel est effectivement fondé, cela laisse croire que les personnes commises pour consulter et révéler la volonté des dieux manquent de professionnalisme, et du coup ne sont plus efficaces.

La seule hypothèse qui peut militer en leur faveur est qu'il est un peu difficile d'annoncer à un être humain la date de sa mort certaine. Mais pour quelqu'un qui assume une si importante fonction dans le royaume et avec la panoplie des maîtres spirituels dont il dispose, des formules euphémiques seraient déjà trouvées pour le prévenir. Mais la moralité douteuse des courtisans du roi est un phénomène sérendipitaire, c'est-à-dire une embûche pour la vérification de cette hypothèse.

L'une des missions cardinales des spécialistes de l'oracle est de prédire l'avenir, de révéler ce qui va advenir de bien ou de mauvais. Et, si c'est un mauvais sort, dire les dispositions idoines à prendre pour le conjurer et, c'est lorsque les mesures préventives préconisées ne seraient pas prises, que le mal

peut survenir. Dans le cas d'espèce, cette révélation tardive du Grand-Prêtre est très peu convaincante. Il veut simplement user de la confiance placée en lui pour tuer le roi et le mettre sur le compte des dieux.

Quel roi, quel empereur, quel président de la république mordrait bêtement à cet appât, en faisant foi à cette saugrenue révélation selon laquelle il lui faut se suicider dans trois jours pour sauver son peuple ? Quelle que soit sa magnanimité, il aurait des raisons de douter de la véracité d'une telle volonté des dieux.

Comme on pouvait s'y attendre, le roi n'a pas accepté cette forme de sacrifice, il en doute :

« Le Roi : Ma mort... décadence ? J'ai l'impression que je rêve. »<sup>1</sup>

Mais il a beau refuser de se soumettre, il sera assassiné par le Grand-Prêtre qui a pris sa place et son cadavre fut brûlé.

C'est donc par un coup d'Etat sanglant que le nouveau roi est monté sur le trône et comme le dit le proverbe : « Qui tue par l'épée, périt par l'épée ». Le pouvoir étant en permanence un objet de convoitise, les mêmes personnes qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à renverser son prédécesseur, ont fini par lui faire subir le même sort. Tout est parti de la recherche de la vérité relative à ceux qui en veulent au souverain. Le prétexte trouvé pour l'accuser est semblable à celui ayant conduit à l'assassinat de l'ex-roi :

« Les Dignitaires : Majesté, le royaume est en danger. Plus d'argent, plus de vivres. Selon les rapports des gouverneurs de nos dix provinces, c'est effroyable, partout la désolation. Il paraît que les riverains de Sizoulou ont émigré sur les terres des Zanagra, nos farouches ennemis. On signale une possibilité de

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, Op. cit., p. 77.

révolte. Le peuple vous accuse d'indifférence. Il faut trouver une solution, il y va de l'avenir et de l'honneur du Sorgolo. »<sup>1</sup>

Mais, en bon stratège, Le Roi, pressentant la conspiration en cours contre sa personne, anticipe et informe la cour d'avoir fait un rêve dont la teneur montre qu'il n'est pas en sécurité. Et, comme qui se sent morveux se mouche, sa déclaration donne lieu au déballage que voici :

« Le Grand-Prêtre : (...) Majesté, je répète que vos ennemis sont ici, ce rêve signifie que les dignitaires en veulent à votre personne. Laissez-moi parler ! Majesté, permettez-moi de vous rappeler les atrocités dont sont capables vos dignitaires : c'est eux qui ont inventé cette histoire du bûcher en vue de renverser l'ex-roi : c'est eux qui l'ont empoisonné dans ses appartements, alors qu'il se remettait d'une crise cardiaque... enfin, c'est vous, (*Réaction du roi*). Mais ils vous ont forcé à le faire. Après, ces messieurs ont fait courir le bruit qu'il s'est suicidé pour ne pas aller au bûcher ; c'est encore eux qui ont suggéré de brûler le cadavre pour faire plus vrai, disaient-ils. Majesté, de tels serpents n'hésiteront pas à vous mordre en plein jour. Je vous l'ai toujours dit, leurs têtes ne me reviennent pas ; ils ont tous des visages assassins constipés, et qui sait s'ils n'ont pas déjà séduit vos femmes. »<sup>2</sup>

Mais à vrai dire, le contenu de cette tirade est à la fois un secret de polichinelle et un délit d'initié. Elle n'apporte aucune information nouvelle. Tout ce qu'a dit Le Grand-Prêtre est connu des personnes qu'il dénonce, y compris l'actuel roi lui-même, à l'époque, Grand-Prêtre, car ils ont tous participé, au meurtre de l'ex-roi. Le seul élément nouveau qui apparaît ici et qui renseigne sur la versatilité et la ruse des hommes politiques, est la tentative de l'actuel grand-prêtre de se disculper de l'assassinat de l'ex-roi alors qu'il était

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, Op. cit., p. 84.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 85.

bel et bien dans le coup, parce qu'il était informé du complot et y avait participé de fort belle manière avec son statut de fou du roi au moment des faits.

Ce sont donc des loups qui veulent se manger entre eux. Le bien mal acquis ne profite jamais et la mésentente entre les actuels tenants du pouvoir peut être perçue comme la vengeance de l'esprit du roi assassiné ou la colère des dieux sur le compte de qui les aspirants au pouvoir avaient menti pour réussir leur coup.

La solution trouvée pour la manifestation de cette vérité, c'est-à-dire identifier les ennemis du roi, est le recours à l'ordalie qui, en la matière consiste en la consommation d'une potion magique, sensée terrasser les coupables et épargner les innocents. Chaque courtisan est contraint de la subir y compris le roi lui-même qui affirme avoir vu dans un rêve, le complot que les membres de la cour sont en train d'ourdir contre sa personne :

« Le Grand-Prêtre : *Subitement inspiré*. Pour que les générations futures ne nous traitent pas d'assassins, nous allons nous en remettre au jugement divin.

Le Roi : C'est-à-dire ?

Le Grand-Prêtre : L'ordalie, Majesté ! Le Poison de Vérité. Tous ceux qui ont des pensées criminelles mourront, une fois qu'ils auront absorbé le poison.

Le Roi : *Cachant mal sa peur*. Oui, mais... est-ce que je prendrai aussi du poison ? »<sup>1</sup>

L'analyse des propos du roi montre qu'apparemment la solution de l'ordalie préconisée par Le Grand-Prêtre ne reçoit pas son assentiment. D'une part, quand le Grand-Prêtre a proposé le recours à la solution divine, sa première réaction est de savoir la nature de cette solution à travers l'expression : « c'est-à-dire ? ». La locution conjonctive « c'est-à-dire » suivie du point

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, Op.cit., p. 87.

d'interrogation fonctionne ici comme une phrase monorème tel que l'explique Georges Molinié :

« La phrase verbale est d'allure plus « logique », et surtout plus analytique, que la phrase non verbale. Dans cette catégorie-ci, on a d'abord la phrase monorème (un seul élément pivot), avec un monorème la plupart du temps purement prédicatif (L'idiot !), puis la phrase dirème (deux éléments pivots), soit sous la forme dirème pur (prédicat + thème : coriace, la poule), soit sous la forme d'un dirème renversé (thème + prédicat : cette fille, une beauté) »<sup>1</sup>

D'autre part, ayant été fixé sur la nature de l'épreuve, il demande encore s'il doit lui aussi la subir. Cette double interrogation renforcée par les points de suspension traduisant l'inachèvement de l'extériorisation de sa pensée et, le contraste engendré par l'expression : « oui, mais », laissent croire qu'il n'a pas la conscience tranquille, si bien qu'on peut douter de la pertinence de son rêve qui en réalité est une stratégie pour montrer à son entourage qu'il sait qu'il n'est pas en sécurité.

Malheureusement pour lui, il n'a pas réussi à contourner le piège de ses détracteurs. Il a succombé des suites de la consommation du poison de la vérité qu'il a été contraint de boire.

Il se pose ici donc le problème des relations entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux ou encore la spiritualité.

Il a toujours existé une relation entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux quelles que soient les civilisations et les époques. Il est vrai qu'il y a quelques siècles, les occidentaux ont exigé la laïcité de l'Etat en obtenant le retrait de la religion des affaires politiques, toutefois, les deux institutions

---

<sup>1</sup> Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, PUF, 1993, p. 95.

n'étant pas des adversaires continuent d'entretenir des relations dans maints domaines. Cela est un signe de la dimension fortement spirituelle de la nature humaine dont la prise en compte est indispensable pour l'analyse et la compréhension des actes que posent les hommes.

Le pouvoir a un aspect visible et un aspect invisible. Visible dans sa manifestation et invisible dans sa nature, comme l'homme qui a une dimension concrète, la matière et une dimension abstraite, l'âme. L'acquisition et la gestion du pouvoir nécessitent la connaissance et la maîtrise de cette double nature des êtres humains sur lesquels on veut l'exercer. C'est en cela qu'il est difficile de concevoir un pouvoir qui se veut réellement être au service de l'humain sans avoir une relation avec le spirituel.

Le problème est la nature de la relation entre ces forces. Relation conflictuelle ou coopérative ? Ou encore relation de supériorité ou d'infériorité ?

Il se dégage de la lecture de ces pièces que les auteurs jettent un regard satirique et pessimiste sur la gestion du pouvoir politique.

Kangni Alem dans *La saga des rois* montre l'échec des différentes catégories de personnes dans la gestion de la chose publique.

Il s'agit d'abord, des hommes, notamment adultes qui, à cause du pouvoir politique, s'entredéchirent, se font des coups bas et s'entretuent. En témoigne l'assassinat des deux premiers rois, tués par leurs courtisans. Cela est la manifestation de l'échec de la phallocratie, (en l'occurrence dans le rang des hommes adultes).

Pour pallier cette incapacité des hommes politiques adultes à répondre convenablement aux attentes du peuple, le pouvoir a été confié à la gent féminine. Mais là encore le résultat est décevant. La conduite des affaires

publiques par les femmes s'est aussi malheureusement soldée par des résultats catastrophiques caractérisés notamment par une phallophobie et une cruauté sans précédent. On en déduit là également que les femmes ont révélé leur incapacité en matière d'exercice du pouvoir politique.

La troisième expérience politique visant à garantir au peuple un mieux-être est la mise sur le trône d'un enfant. Erreur. L'espoir d'un régime démocratique n'a duré que le temps d'un feu de paille. Le salut du peuple ne passe donc pas, par la « pédocratie » c'est-à-dire l'exercice du pouvoir par les enfants.

L'expérience du régime dictatorial et du régime démocratique de même que l'arrivée des femmes et des enfants au pouvoir, n'ont pas pu combler les attentes du peuple.

Avec Apollinaire Agbazahou dans *La bataille du trône*, le constat est pratiquement le même. Les jeunes ayant pris le pouvoir après avoir chassé les vieux taxés de dictateurs, ont tôt fait de se brouiller jusqu'à s'entretuer. L'ascension de la femme jusque dans les grandes instances de décision de l'empire, n'a nullement amélioré la situation. En termes clairs, là non plus, ni les hommes, ni les femmes, encore moins les jeunes n'ont réussi à asseoir un système politique salubre.

Florent Couao-Zotti, dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, restera lui aussi dans la même logique. Le régime démocratique fraîchement instauré par le peuple après avoir chassé du pouvoir les dictateurs militaires, a commencé à montrer des signes inquiétants.

Avec Koffi Kwahulé, on pouvait espérer que les rebelles, ayant lutté pendant longtemps avant de renverser le pouvoir corrompu en place, allaient opter pour une bonne gestion et une meilleure répartition des biens de l'Etat,

mais, là encore, l'échec est cuisant. Les rebelles ayant pris le contrôle du pays ont été très clairs ; ils sont venus au pouvoir pour prendre leur part de richesses et mener une belle vie :

« Caporal-Foufou- Après, on prendra tout l'argent de la bière et tous leurs impôts, même qu'on fera rapatrier tout l'argent que l'ancien dictateur a placé à l'étranger... On sera hyper-riches, et on ira faire les cons à Las Vegas...

Cap'taine-S'en-fout-la-mort- Tu as tout compris

Caporal-Foufou- A nous les limousines longues comme des anacondas, le champagne de France, le caviar d'Iran, les casinos où se déroulent les plus grands combats de boxe, les tables du black-jack de Nevada où il fait si bon bander en claquant du dollar... à nous les plus immenses et douilletts lits des palaces au luxe impossible où t'attendent des filles aux fesses intelligentes et aux jambes qui n'en finissent pas... »<sup>1</sup>

Le peuple, comme on le voit, n'a aucune place dans ce « projet de société », que dis-je, projet personnel des nouveaux dirigeants.

## **Conclusion**

Au terme de ce chapitre, il est loisible de constater que la gestion du pouvoir politique dans les différentes œuvres se solde par l'échec. Il y est beaucoup plus question d'instabilité politique. Les détenteurs du pouvoir n'ont pas su développer des stratégies pour répondre convenablement aux attentes du peuple et empêcher par conséquent la remise en cause de leur manière de conduire les affaires publiques. Il en résulte soit un soulèvement du peuple sous la forme de marche de protestation ou sous la forme de rébellion, soit des stratégies de renversement du système politique en place, lesquelles stratégies se soldent souvent par des pertes en vies humaines et des dégâts matériels.

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 37.

Quel que soit le cas de figure, c'est le pays qui regresse. La politique dans ces circonstances n'est plus au service du développement. Ce phénomène qui prévaut dans les pièces reflète l'image de la gestion du pouvoir politique dans nos États.

## CHAPITRE TROISIEME : DECHEANCE RELIGIEUSE

### Introduction

Les êtres humains, quelle que soit la civilisation, la race ou l'époque, admettent l'existence d'une puissance supérieure à eux et avec laquelle ils essaient d'entrer en relation. Les croyances, les pratiques, les cultes et les dogmes les liant à cette puissance constituent ce qu'on appelle religion. La religion est donc une institution créée par les hommes et ayant plusieurs variantes mais sous-tendues par des valeurs *a priori* nobles : l'amour du prochain, la paix, la crainte de Dieu, la concorde, la justice. Qui dit religion, dit donc vertu et morale, parce qu'aucune religion n'affirme *urbi et orbi* être créée pour faire l'apologie du mal, encourager la guerre, la violence, le mensonge, le vol, la prostitution, la corruption, l'injustice, l'hypocrisie, l'exploitation de l'homme par l'homme, bref, la culture des vices. La preuve, même si les terroristes islamistes affirment qu'ils agissent au nom d'Allah, les tenants de l'Islam continuent de clamer haut et fort que les actes terroristes sont incompatibles avec la religion révélée par Mahomet.

Mais le constat aujourd'hui est que nombre de religions, au regard des comportements des personnes qui en sont garantes, s'écartent des valeurs qu'elles sont censées incarner. Elles s'illustrent par des actes contraires aux vertus qu'elles prônent. Cette situation ne laisse pas indifférents les écrivains en général et les dramaturges en particulier. Ceux-ci s'y intéressent surtout parce que c'est un phénomène social, et le dramaturge a pour mission de représenter sur scène les faits qui prévalent dans la société.

Dans ce chapitre, il s'agira d'identifier à travers les œuvres du corpus, tous les actes qui discréditent les institutions religieuses, des actes pourtant proscrits par ces institutions religieuses et qui ont cours en leur sein. Il sera donc question d'analyser au moyen des différents procédés d'expression de l'art

théâtral, le regard que les auteurs dramatiques de l'Afrique noire francophone pendant la période de 1990 à 2015, jettent sur l'image des religions.

Pour y parvenir, nous nous fonderons sur les pièces *La disease de mal-espérance* de Florent Couao-Zotti et *Destin d'un Dieu* de Kakpo Mahougnon, deux pièces ayant pour thématique principale la religion et auxquelles s'ajouteront d'autres œuvres du corpus abordant accessoirement cette préoccupation comme *Les indépendan-tristes* de Williams Sassine.

## **1. Religion et sexe**

La religion est-elle incompatible avec le sexe ? Peut-il y avoir une relation entre le sexe et la religion ? Avant de répondre à ces préoccupations, il est nécessaire de prendre en compte un certain nombre de paramètres.

D'abord, toutes les religions n'ont pas la même perception de certains sujets. La diversité des points de vue relatifs à la manière d'adorer Dieu est d'ailleurs l'une des raisons de la multiplicité des religions et surtout des sectes qui poussent de nos jours comme des champignons. A cet effet, leur position par rapport au sexe ne saurait être la même.

Ensuite, il faut tenir compte du type de relation qui peut exister entre le sexe et la religion.

Enfin, il faut voir s'il s'agit, d'une part, du rapport entre l'autorité religieuse et le sexe et, d'autre part, du rapport entre les fidèles et le sexe.

De façon générale, le sexe ne saurait être incompatible avec la religion. Celle-ci peut cependant édicter des normes pour son usage raisonnable en vue d'éviter les dérapages. La religion qui interdirait l'usage du sexe prépare elle-même sa propre destruction ; puisque le sexe est un élément indispensable dans la procréation, gage de la perpétuation sur terre de l'espèce humaine et de tous

les autres êtres vivants. Ainsi, sans la procréation, il ne peut y avoir d'êtres humains parmi lesquels la religion puisera ses fidèles.

### **1.1. Rapport entre fidèles et sexe**

Les relations que les fidèles de telle ou telle religion, entretiennent avec le sexe, *a priori*, ne posent pas problème. Tout dépend de l'usage que ces fidèles en font. Dans certaines religions, la chose est réglementée. Il est exigé par exemple que les jeunes ne connaissent pas le sexe avant le mariage. Il en est de même du principe de fidélité. Ainsi, est-il interdit aux fidèles : la prostitution, l'adultère, l'homosexualité, la pédophilie, la zoophilie, la nécrophilie, etc.

### **1.2. Rapport entre autorité religieuse et sexe**

Il est des religions dans lesquelles la mission sacerdotale et la fonction d'autorité religieuse sont incompatibles avec les pratiques sexuelles, et d'autres dans lesquelles ce n'est point interdit. Ainsi, chez les chrétiens catholiques par exemple, tout candidat aux fonctions ecclésiastiques (prêtres, religieux, religieuses, moines) est astreint à la chasteté alors que dans les religions endogènes africaines ou encore chez les musulmans, aucune interdiction à vie n'est faite aux chefs religieux d'avoir des relations charnelles.

Mais en réalité, que remarque-t-on dans les religions où la chasteté est érigée en norme inviolable? Arrive-t-on à faire montre de continence tout le temps? Respecte-t-on toujours le principe qu'on s'est soi-même fixé délibérément? Que se passe-t-il, si en dépit du vœu de chasteté, on se voit pris au piège du plaisir charnel? Arrive-t-on toujours à se maîtriser et à prendre le dessus sur la passion amoureuse? Le passage suivant extrait de *La disease de mal-espérance* tente de répondre à ces préoccupations :

« L'Abbé.

Pourquoi ces pensées aussi infectes, aussi funestes assiègent-elles ma raison ? Ce... ce n'est qu'une gamine. Oui, une gamine moche, sans couleur, à peine cuite. Une de ces gamines qui vous outragent consciencieusement les sens avec quelques riens de mandarines sous le corsage... Non, Père. Je ne puis me mentir, je ne puis plus m'en cacher. Oui, je... je le confesse : elle est renversante, bouleversante, déculottante. Surtout quand ses yeux ont plongé dans les miens. J'ai senti qu'elle coulait dans mon corps une de ces sensations sauvages, une espèce de cyclone qui vous rompt les reins et vous compte autant de maux que de dégâts dans le pantalon. »<sup>1</sup>

Cette séquence du monologue du personnage L'Abbé rend compte de l'état d'âme d'un homme victime d'un coup de foudre et qui tente lamentablement de se soustraire à l'emprise de la passion amoureuse. L'usage des termes et expressions dépréciatifs : « moche », « sans couleur », « à peine cuite », « gamine », « quelques riens de mandarines sous le corsage » vise à disqualifier la femme objet de la tourmente amoureuse du prêtre, afin de susciter une antipathie pour elle et de ne plus l'aimer. Le mot « gamine » surtout utilisé à trois reprises va toujours dans le sens de dégoût, de renonciation au projet sentimental ; puisqu'il n'est pas admis pour un adulte de tomber amoureux d'une fillette, celle-ci étant encore une mineure donc immature. Le recours au terme « mandarines » symbolise les seins, organes dont la petitesse renvoie à l'image d'une fillette encore inapte aux relations sexuelles.

Mais mature ou immature, belle ou hideuse, elle produit des effets irrésistibles sur l'homme en soutane, qui après « cinquante ans de chasteté primaire »<sup>2</sup> tombe dans les grilles de l'amour et ne se garde pas de l'avouer. La gradation ascendante contenue dans la séquence : « renversante, bouleversante,

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, Op. cit., p. 32.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 71.

déculottante » et l'expression chaste « de maux que de dégâts dans le pantalon » en sont des illustrations.

Ce prêtre étant désormais dans les flammes de l'amour, quelle attitude adoptera t-il ?

L'Abbé.

« j'ai lutté de façon rageuse et j'ai gagné. Mais que vaut une bataille gagnée alors que la guerre, toute la guerre est encore à faire ? A la longue, mes armes seront inefficaces. Et je serai nu. Nu, vulnérable, humide de tous mes fantasmes. 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 ? Me pardonneras-tu, Dieu si, pour la combattre, je risquais une contre-attaque, une riposte foudroyante ? »<sup>1</sup>

Cette suite du monologue de l'abbé révèle le dilemme dans lequel il se retrouve. Il est conscient que son fléchissement devant le charme de la femme portera un coup dur à son image, puisque tout le monde, notamment ses fidèles se rendront compte que les actes qu'il pose sont aux antipodes de la foi et des principes qu'il professe. Le résultat immédiat est sa déchéance et par conséquent celle de l'église, institution dont il est garant, puisqu'il est un curé, donc une autorité, symbolisant un modèle pour ses fidèles et pour la société. Les vocables : « nu », « vulnérable », « humide », « honte » constituent dans le cas d'espèce le champ lexical de la décadence religieuse que renforce l'expression « épaules molles et tombantes ». Une décadence qui se justifie par l'hypocrisie qui règne dans ce milieu du fait de l'inconduite de certains de ceux qui l'animent.

---

<sup>1</sup> ibidem

Si dans *La disease de mal-espérance* de Florent Couao-Zotti, le prêtre à l'étape actuelle redoute les conséquences qui résulteront de l'acte qu'il va poser, son homologue dans *Les indépendan-tristes* de Williams Sassine, ne se soucie pas de ce qui adviendra de ses aventures libidineuses avec les femmes. Il ne prend à cet effet aucune précaution, aucune mesure contraceptive. Le passage suivant renseigne bien sur son comportement :

« La femme – Quand ton père était chef d'Etat, il a utilisé toutes les cordes pour pendre. On raconte qu'on t'a inscrit à l'université dès ta naissance. Parce qu'il te prenait pour un vrai Blanc.

Albinos – Je n'aime pas qu'on parle de ma couleur ni de mon père. Le tien n'était-il pas un prêtre ?

La femme – Il aimait beaucoup les enfants. Il serait aujourd'hui le père de toute une nation de métisse.

Albinos – Avec quatre millions de maîtresses... »<sup>1</sup>

Ce dialogue dans lequel les deux personnages sous forme d'attaques réciproques dénoncent les mauvais comportements de chacun de leur géniteur, lève un coin de voile sur la dérive sexuelle qui prévaut dans le milieu religieux. Le prêtre, ici père du personnage La femme se comporte comme le coq de la basse cour qui féconde les poules comme bon lui semble. Il ressemble à un roi détenteur d'un harem et procréé sans gêne. La réplique hyperbolique du personnage Albinos : « avec quatre millions de maîtresses » montre que ce prêtre fait montre d'une délinquance sexuelle sans précédent.

On en déduit que le principe de chasteté auquel les prêtres disent se soumettre n'est que du leurre, car la continence signifie qu'on s'interdit tout fait et geste relatifs au plaisir du corps, autrement dit, pas de parole érotique, pas de caresse, pas de tenue dévergondée, pas de prostitution, pas de fréquentation de bordel, pas de pédophilie, pas de proxénétisme, pas de maîtresse, pas de

---

<sup>1</sup> Williams Sassine, *Les indépendan-tristes*, Solignac, Le Bruit des autres, pp. 15-16.

mariage, pas de procréation. Mais dans la réalité, tel n'est toujours pas le cas comme en témoigne l'extrait suivant :

L'Abbé.

(...) Regarde-toi : ton corps est une architecture de Dieu, ton visage une sculpture de chair, tes gestes, des chefs-d'œuvres achevés. Il suffit que ta peau frémisses, que ton corps ondule, que... que tes lèvres s'étirent pour que tous les caleçons soient, ... soient en feu. Tu as vu toute cette gent qui te flaire après ? Ah, tu... tu n'inspires plus l'amour mais ensauvages violemment la passion. Non, mon amie : le diable ne peut pas te culbuter dans cet enfer sans que je ne réagisse, moi. C'est cela ma vocation de prêtre. Car enfin, qui aime bien châtie bien. »<sup>1</sup>

Le personnage fait usage d'un discours érotique mais auréolé d'un style soigné, très imagé, bref un style poétique pour éviter de verser dans la vulgarité. Autrement dit, il s'agit d'un discours savamment tissé pour parler de fait grossier, du moins pour un prêtre. En effet, l'expression : « ... que tous les caleçons soient...soient en feu » est à la fois métonymique et hyperbolique et vise à rendre compte de l'excitation à outrance que le personnage Oulima déclenche chez le prêtre. Métonymie parce que ce n'est pas le sens de vêtement du terme « caleçon » qui est mis en valeur ici mais celui de contenant, d'enveloppe, renvoyant par conséquent au contenu, c'est-à-dire le sexe masculin. Ainsi, ce n'est pas en réalité le caleçon qui brûle mais plutôt le sexe, pour traduire l'érection d'où la présence de l'hyperbole renforcée par l'adjectif indéfini « tous » comme si tout homme qui voit Oulima se mettait automatiquement en érection. Il y a lieu de souligner que, si feu, il y a, il ne consume point, mais traduit la douleur que crée l'inassouvissement de la passion amoureuse ou le désir ardent de l'assouvir.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, pp. 69-70.

### 1.3. Tentative de viol

Pour un prêtre qui a fait vœu de chasteté, la relation sexuelle constitue une transgression de l'une des normes qui régissent son institution. Si cette relation a lieu dans l'enceinte de la cathédrale sans le consentement de la femme cela constitue des circonstances aggravantes du péché. Il y a là au moins trois chefs d'accusation : le péché du corps incompatible avec la mission sacerdotale, le manque de consentement de la femme équivalant dans le cas d'espèce à une agression ou tentative d'agression sexuelle et la désacralisation de la maison de Dieu, transformée pour la circonstance en un lieu de débauche ou encore, en une sorte de bordel. Mais chose paradoxale, c'est ce à quoi on assiste entre la jeune femme Oulima et l'abbé Fréjus dans la pièce :

« Oulima.

Mais qu'avez-vous ? Que faites-vous à mes pieds ? (*Elle tente de se dégager*).

L'Abbé.

Non, n'aie... pas peur. Laisse ma main reprendre son souffle. Rien que... son souffle là, là.

Oulima. (même jeu).

Non ! Non !

L'Abbé.

Ne... ne fais pas honte à ma vocation d'homme, ma belle... Je... Ecoute-moi. Ton corps m'a... m'a dévié. Je l'avoue. Dévié. Là, là, là. Je sens ma liberté fuir, filer à grande flèche pour se loger dans ton corps, cette architecture de chair que j'ai toujours ovationnée en secret. Oui. Ovationné. Je... Je le signe ici, en toute reconnaissance.

Oulima (*réussit enfin à se dégager*).

Vous m'étouffez ! »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zoti, Op.cit., p. 71.

Ce dialogue entre Oulima et L'Abbé révèle la prévalence d'une double tension caractérisée d'un côté, par l'envie d'assouvissement d'une libido et de l'autre, par le refus de céder. Cela se justifie d'abord par l'emploi de certains types et formes de phrases concomitamment avec des signes de ponctuation conséquents tels que le point d'interrogation, le point d'exclamation, les points de suspension, ensuite la teneur des répliques et enfin la valeur sémantique des termes utilisés.

La première réplique de cet extrait n'est faite que de phrases de forme interrogative. En effet, l'être humain en communication avec son ou ses semblables, recourt aux phrases interrogatives quand il se retrouve confronté à une situation qui lui paraît floue et qu'il cherche à élucider, ou quand il veut avoir de plus amples détails sur un fait qu'il veut comprendre davantage, ou encore quand il veut vérifier quelque chose. Dans le cas d'espèce, la locutrice est confrontée à une situation qui, pour elle est inimaginable, extraordinaire. Il s'agit du comportement du prêtre à son égard, un prêtre amoureux d'elle mais qui l'exprime d'une façon très peu convenable.

D'ordinaire, l'on ne fait pas usage de violence, de menace ou de mépris pour faire comprendre à une femme qu'on l'aime. Mais c'est ce à quoi on assiste dans l'intrigue de l'œuvre de la part du prêtre qui, ne pouvant pas résister au charme de la chiromancienne Oulima, l'accuse sans preuve, de pratiques diaboliques et demande à l'inspecteur de police de l'arrêter et de la jeter en prison ou encore de la conduire à la cathédrale pour qu'elle y subisse sept nuitées de purification.

Revenant à l'extrait, la première réplique de Oulima traduit l'état d'âme d'une personne sous l'effet de la surprise. A travers la question : « mais qu'avez-vous ? », on remarque qu'elle veut savoir ce qui arrive au prêtre, ce qui l'anime, le mal dont il souffre, l'objet de son comportement. Et, parlant de

comportement, la seconde phrase interrogative de la réplique permet d'en avoir une idée. En effet, la séquence « Que faites-vous à mes pieds ? » a une double valeur sémantique. D'une part, on peut comprendre que l'homme en soutane est en train d'exercer une action sur les membres inférieurs de la dame, laquelle action peut être un attouchement, une caresse, une étreinte, une saisie, une confiscation. D'autre part, elle peut signifier que le prêtre est par terre, couché ou à genoux, juste devant elle, en train de la supplier ou de la contraindre à répondre favorablement à sa demande. C'est ce qu'on remarque d'ailleurs dans les deux interventions du prêtre dont la première est à la fois apaisante « n'aie pas peur » et suppliante « laisse ma main reprendre son souffle ». Quant à la seconde réplique, elle est sans ambages un aveu d'un sentiment d'amour foudroyant et incandescent que traduit la séquence : « ton corps m'a... m'a déviergé ». Quel drôle de perte de virginité, quand on sait qu'il n'y a pas eu de coït entre le prêtre et Oulima ! Mais, de pareils propos venant d'un homme qui a fait vœu de chasteté est compréhensible. En effet, point n'est besoin que l'acte soit posé avant qu'il y ait péché, si on se réfère à cet extrait d'une prière propre aux chrétiens catholiques :

« Je confesse à Dieu tout puissant

Je reconnais devant mes frères que j'ai péché

En pensée, en parole, par action et par omission. »

Ainsi, c'est par le simple fait de penser à l'acte sexuel entre lui et Oulima, que le prêtre a perdu sa virginité, car il avoue lui-même avoir ovationné en secret l'architecture de chair qu'est le corps de Oulima. Comme le disent les juristes, l'intention vaut l'acte.

Il convient de souligner que ce n'est pas seulement dans le rang des responsables religieux catholiques que l'on remarque les actes attentatoires à la pudeur. Le phénomène a aussi cours dans les églises évangéliques et autres

sectes religieuses. C'est ce que montre d'ailleurs la pièce *Destin d'un Dieu* de Mahougnon Kakpo :

« L'ABSURDE : C'est évident, mon cher Dieu. S'ils sont en grève et en *Trouble d'Amour*, c'est que vous ne priez pas. On dirait que Sa Toute Puissance a perdu les habitudes divines.

DIEU : (*Comme se parlant à lui-même*) Je comprends maintenant. Je comprends pourquoi les lieux de cultes sont en *Trouble d'Amour* et les prieurs en « *exhortation* ». Là-bas, tout est artificiel. Même les mots sont hypocrites, parce qu'absents d'eux-mêmes. Les gestes des prieurs sont également absents d'eux-mêmes.»<sup>1</sup>

Cet échange entre les personnages L'Absurde et Dieu renseigne sur la prévalence des pratiques sexuelles dans les espaces consacrés à l'adoration de l'Être Suprême.

En effet, « *Troubles d'Amour* » est une expression euphémique pour désigner une débauche sexuelle qui a secoué une église évangélique à Cotonou et dont la presse béninoise a fait écho à la fin des années quatre-vingt dix. Son écriture en italique avec les lettres initiales en majuscule vise à montrer qu'il s'agit d'un emprunt. Autrement dit, l'auteur en s'inspirant de ce phénomène pour produire cette pièce veut non seulement attirer l'attention sur le réalisme de la désacralisation des lieux de culte *a priori* sacrés mais aussi et surtout l'image que présentent les religions en général et les sectes en particulier.

Mais la question que l'on peut se poser est de savoir pourquoi Dieu au nom de qui nombre de dérives sont commises, reste lui-même silencieux,

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, « *Destin d'un Dieu* », in *Dieu, cet apprenti-sorcier suivi de Destin d'un Dieu*, Paris, L'Harmattan, p. 66.

surtout quand on dit qu'il est omniscient et omniprésent, témoin de tous ces dérapages qui le discréditent ? Cette préoccupation est perceptible dans l'intervention du personnage l'Absurde dont les propos sont teintés de moquerie. Selon lui, Dieu est responsable de l'inconduite de ses sujets, d'où la nécessité pour lui de redorer ses blasons pour siffler la fin de cette récréation compromettante aussi bien pour lui que pour ses créatures. Loin de réfuter les accusations de L'Absurde, Dieu lui-même admet sa culpabilité dans les dérapages qui ont cours dans le monde, et surtout de l'hypocrisie à peine voilée de ceux qui font semblant de l'adorer. L'expression anaphorique « je comprends » renforcée par l'adverbe de temps « maintenant » est un tardif aveu de culpabilité, comme s'il l'ignorait. En effet autour de nous, les pratiques qui ont cours dans le monde religieux sont en déphasage avec le discours tenu ; notamment dans les sectes. Elles s'illustrent par les actes de violence, les débauches sexuelles, l'enlèvement de mineurs, les prises d'otage, les attentats terroristes, le proxénétisme, l'hypocrisie, l'enrichissement illicite, l'exploitation de l'homme par l'homme, autant de comportements qui sont à l'antipode de l'idéal religieux.

En clair, le personnage Dieu reconnaît dorénavant que tout ce qui se passe dans les cultes, tous les actes qu'on y pose en son nom, tant dans la gestuelle que dans le discours n'est que facétie, tromperie savamment orchestrée pour gruger les faibles d'esprit qui pensent passer par les hommes pour aller au paradis. Les prières à lui adressées ne sont que des compilations mal structurées de termes dépourvus de sens.

Les croyances endogènes ne sont pas à l'abri de ces phénomènes. La preuve est que dans *La saga des rois*, le devin, en raison de la promesse qui lui est faite par la reine, n'a pas hésité à mentir au nom des esprits. Cela veut dire que l'homme, fût-il religieux, n'hésite pas à tourner le dos à Dieu, si ses intérêts sont en jeu.

## **2. Religion et violence**

La violence en tant que « force brutale exercée contre quelqu'un » ne peut en principe être une caractéristique de la religion. Celle-ci a pour mission la culture de la paix, du pardon, de la tolérance, de l'amour du prochain, de l'entraide, de la crainte de Dieu, bref la culture des valeurs, la promotion des vertus.

Mais le constat est que les religions qui devront combattre les actes de violence y recourent elles-mêmes. Cela se remarque aussi bien chez les chrétiens que les musulmans. Les religions endogènes d'Afrique ne sont pas exemptées. Les inquisitions, les guerres saintes, le djihad, la charria sont quelques faits illustratifs de la prévalence de la violence dans le monde religieux. Il se pose alors un véritable problème, celui de la réelle mission des religions. La raison d'être des religions est-elle de prôner et de poser des actes de violence ? Nous tenterons d'y répondre en nous fondant sur les cas présentés dans les pièces de théâtre que nous étudions.

Il s'agit essentiellement de focaliser l'attention sur les actes de violence tant moraux que physiques posés par les fidèles et en l'occurrence, les autorités religieuses.

### **2.1. Religion et violence verbale et trafic d'influence**

Sont constitutifs de violence morale les injures, les menaces, les trafics d'influence, les intimidations, les ordres, les cris, les chantages.

Le passage suivant extrait de la pièce *La disease de mal-espérance* permet de déceler et d'examiner nombre d'éléments caractéristiques de la violence verbale, notamment les ordres et les trafics d'influence :

« L'ABBE.

Vous devriez l'arrêter, inspecteur. L'arrêter ou l'empêcher de bordeliser davantage la ville. C'est l'urgence que je vous demande de griffer sur votre calepin.

L'INPECTEUR.

Mon père, vous oubliez que nous tricotons patiemment la démocratie dans ce pays et que nous ne pouvons cadenasser les gens pour un cric ou pour un crac.

L'ABBE.

La nuisance de cette femme s'est avérée. Il ne tient qu'à vous de mériter vos galons. Ou de les démeriter. »<sup>1</sup>

L'examen de ce dialogue, notamment des répliques du prêtre permet d'établir le lexique de la coercition qui les caractérise. Cela se justifie d'abord par l'emploi du verbe « devriez » qui implique l'obligation pour l'inspecteur de se soumettre aux injonctions de l'homme en soutane. La violence ici se note à deux niveaux, à savoir au niveau de l'instruction donnée à l'agent de police d'une part, et au niveau de l'exécution de la mission qui lui est commandée c'est-à-dire, l'arrestation de Oulima ou l'empêcher de « bordeliser » la ville d'autre part. Il s'agit là, de deux actions qui nécessitent le recours à la force. Mais le problème qui se pose est de savoir le motif de cette mission, d'une part, et de savoir si le prêtre a qualité pour commanditer de tels actes, d'autre part.

Dans un pays démocratique, la séparation des pouvoirs est un principe cardinal, ce qui implique l'indépendance des institutions, encore que dans un pays laïc, le religieux n'a pas à s'ingérer dans les affaires politiques, judiciaires et autres sauf si on le sollicite pour régler de façon circonstancielle certains différends. Ainsi, au nom du principe de laïcité, le prêtre n'est pas autorisé à

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, Op. cit., p. 34.

interdire les actes qu'il juge contraires aux normes ecclésiastiques. Son attitude ici relève de l'intolérance religieuse qui est une menace à la paix. Dans l'intrigue de l'œuvre, l'accusation « bordéliser davantage la ville » n'est qu'un prétexte. La vraie raison est que le prêtre a du mal à résister aux charmes de la dame et c'est pour éviter de continuer à la voir qu'il commande son arrestation oubliant que l'époque où le politique est sous l'emprise de l'église est révolue

On remarque dans le comportement de l'abbé un vice de procédure parce que, s'il s'estime lésé, il lui revient de se plaindre aux institutions compétentes de la république qui vont connaître du dossier et rendre un verdict conséquent. Il ne revient donc pas à un citoyen, fût-il autorité d'une chapelle religieuse de décider de la culpabilité ou de l'innocence d'une compatriote et d'imposer la sanction qu'on doit lui infliger.

Le comble de la situation est la menace dont il fait montre à l'égard de l'agent de police. Un trafic d'influence qui ne dit pas son nom. L'avancement en grade ou la perte de grade d'un inspecteur de police ne se fait pas sur la base de sa docilité à une autorité religieuse. L'abbé se sert de ses relations dans le milieu politique pour faire du chantage comme le témoigne l'extrait suivant :

« L'INSPECTEUR.

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

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, frais et gouleyants »<sup>1</sup>.

Le discours vise sans ambages à intimider l'inspecteur afin de le contraindre à fléchir. Mais ce qu'il semble oublier est qu'en droit, le subalterne peut refuser d'obéir aux ordres de son supérieur hiérarchique si ces ordres sont contraires à la loi.

L'inspecteur de police n'est pas le seul dans l'ouvrage à être victime des violences verbales de l'abbé. Oulima, la femme objet de ses tourments reçoit elle aussi sa dose :

« L'ABBE (*tombe*).

Qu'as-tu fait là, petite ? Tu m'as jeté à terre comme de la sauce pourrie... Moi, Père Fréjus, seul souverain des lieux, administrateur unique de Notre-Dame ? Connais-tu l'étendue de mes pouvoirs ? Je peux te bouffer crue et entière, Mademoiselle. Je peux t'annuler, te broyer sans qu'aucun poil ne se hérissé dans la République. »<sup>2</sup>

Plus que violent, le discours ici est cruel, comme en témoignent les termes et expressions « bouffer crue et entière », « broyer » et « annuler » qui relèvent du lexique du cannibalisme. On y note une intention anthropophagique, car il ne

---

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Op.cit., p. 71.

s'agit pas seulement de la capacité de tuer, il y a aussi celle de se nourrir de la chair humaine, celle de la victime.

Cette réplique du prêtre qui renseigne sur sa capacité de disposer d'une vie humaine sans aucune crainte, « sans qu'aucun poil ne se hérisse dans la République », est totalement en déphasage avec la mission de l'institution qu'il incarne.

Même si on estime qu'il ne s'agit que de parole et non d'acte, laquelle parole est pleine de menace, d'intimidation et de terreur, on peut toutefois souligner que le prêtre est en mesure de la mettre à exécution, puisqu'à travers la parole que prononce un être humain, on peut déceler ses caractères, sa vraie nature, ses intentions réelles; surtout quand on prend en compte ses relations avec le monde politique dont il peut bénéficier de la protection.

On en déduit que de tels propos ne peuvent pas être sans effet sur l'interlocutrice qui, faut-il le souligner, est sur le territoire de son probable prédateur, la cathédrale « Notre-Dame », donc dans une sorte d'espace clos rendant impossible toute tentative de fuite.

La victime, seule face à son bourreau dans un espace hostile fonctionnant comme un opposant ne peut qu'être animée par des sentiments de peur, de terreur, de tristesse, de colère, de désolation qui finiront par l'amener à céder à moins qu'elle soit une femme de caractère, déterminée à tenir ferme jusqu'à mourir s'il le faut sans fléchir.

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

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

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

## **2.2. Violence physique**

Nous entendons par violence physique, toute contrainte exercée sur le physique de l'homme ou tous autres objets tangibles et dont les impacts peuvent être visibles. On peut ranger sous cette rubrique : l'empoisonnement, l'enlèvement, la séquestration, les coups et blessures et autres formes de tortures physiques.

### **2.2.1. Projet d'empoisonnement et d'enlèvement**

Cet Abbé très fécond en sournoiserie et en trafic d'influence a plus d'un tour sous sa soutane. Il va jusqu'à imposer à l'inspecteur de police la stratégie à adopter pour mettre la main sur Oulima, sans chercher à savoir si sa stratégie est

conforme ou non à la procédure policière d'enquête et d'arrestation des présumés coupables :

« L'inspecteur:

Ce tube, mon père ?

L'Abbé :

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

L'inspecteur:

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

L'Abbé:

La roulure a l'intelligence fine et se dérobe à toutes les stratégies, disais-tu ? Avec deux ou trois gouttes de cette fiole elle tombera dans le noir. Tu ne feras que t'abaisser pour la ramasser et la mener jusqu'à moi... »<sup>1</sup>

L'intention maléfique du prêtre va *crescendo*. Il y a, à ce niveau un double projet sournois : l'empoisonnement et l'enlèvement. Ici, l'empoisonnement ne vise pas à tuer la victime. Il s'agit plutôt de la mettre dans un état d'inconscience comme le traduit l'expression euphémique : « elle tombera dans le noir ». Ainsi, dans cet état d'inconscience, elle peut être facilement capturée sans être en mesure de crier au secours. L'idée qui sous-tend une telle pratique est d'empêcher la victime de savoir les circonstances de son enlèvement, le lieu où elle sera conduite, le traitement qu'elle va y subir et d'embrouiller toutes les pistes d'une éventuelle enquête.

Il est intéressant de savoir le traitement que l'abbé veut infliger à Oulima une fois qu'elle sera enlevée.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal –espérance*, pp. 47-48.

### 2.2.2. Projet de séquestration

Le prêtre en commanditant l'empoisonnement et l'enlèvement de la jeune femme Oulima a une intention qui peut être discutable :

« L'INSPECTEUR.

Pourquoi, père Fréjus, la conduire ici, dans cette cathédrale au lieu de la débarquer au commissariat ? Simplifiez-moi la vie.

L'ABBE.

Il n'y a pas plus simple que le scénario que je prévois : quand la vilaine sera internée dans ces murs-ci, j'organiserai pour elle des veillées de prières. Sept nuitées pendant lesquelles je convoquerai l'Esprit Saint pour nous aider à chasser le diable en elle. »<sup>1</sup>

Tout individu a la liberté d'appartenir à la religion de son choix. Dans un Etat laïc, aucune religion n'est supérieure à une autre. Le projet d'enlèvement et de séquestration de Oulima ourdi par le prêtre est une atteinte à la liberté religieuse. On ne saurait contraindre un citoyen à subir les rituels d'une confession religieuse à laquelle il n'appartient pas. A y voir de près, les sept nuitées à consacrer aux veillées de prières ne sont qu'un prétexte fallacieux pour concrétiser une intention malveillante. Cette forme d'exorcisme est une violation pure et simple des droits humains. Une manière d'empêcher l'être humain de jouir de sa liberté d'aller et de venir et de pratiquer la religion de son choix. Il ne revient donc pas au curé de prendre l'initiative de chasser le mauvais esprit qui habite un individu. Cela peut entraîner des complications si, après les effets du poison, la jeune dame, en retrouvant ses esprits, refuse de se plier aux injonctions du prêtre amoureux.

---

<sup>1</sup> Florent-Couao-Zotti, Op.cit., p. 49.

### 2.2.3. Coups et blessures et autres sévices corporels

Dans la pièce, on a affaire à un prêtre atypique qui non seulement fait montre de violence verbale mais aussi et surtout de violences physiques. Comme on pouvait s'y attendre, son plan a du mal à se concrétiser. La victime et ses adjuvants parmi lesquels figure le boy du prêtre, y ont opposé une résistance qui a dégénéré en un affrontement sans merci durant lequel le prêtre roue sauvagement, tour à tour Oulima, Modo et Clodo de coups de balai, menotte son boy, et chose extraordinaire poignarde ses adversaires :

« L'ABBE.

Je le destinais à la garce. Tant pis ! Tu mérites autant qu'elle, d'en recevoir mille autres. Mille coups bien bandés, bien perçants. Mille coups qui savent creuser dans des chairs bâtarde comme la tienne pour y laisser le venin de la mort. Tu dois mourir, Modo ! Par ma parole de prêtre, je dois t'aider à t'écraser dans la fureur du Grand Noir. »<sup>1</sup>

Comme on le voit, cet homme en soutane est capable de crimes passionnels. Son intention est de tuer, il ne s'agit pas ici d'un accident mais d'un acte bien prémédité car il est venu sur les lieux, armé d'un couteau empoisonné. L'intention criminelle est manifeste. La préméditation et le début d'exécution aussi. Il y a là, plusieurs éléments constitutifs de l'infraction et surtout des circonstances aggravantes. Il n'est pas question dans le cas d'espèce d'une situation de légitime défense. Il s'agit à n'en point douter de coups et blessures volontaires :

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, Op.cit., pp. 80-81.

« OULIMA (*s'effondre*).

Son couteau... Son couteau devrait être enduit de poison... Je me sens si mal, si déchirée, si violentée... »<sup>1</sup>

Si l'autorité religieuse qui en principe devrait incarner la paix, le pardon bref les valeurs indispensables à la cohésion sociale, se déchaîne sur ses semblables, les roue de coups jusqu'à les poignarder, se comporte comme un vulgaire criminel, cela jette du discrédit sur la religion et remet en cause sa raison d'être dans la société.

Comme si les coups et blessures ne suffisaient pas, le projet d'incinération de ses victimes est ce qui le préoccupe le plus :

« Modo:

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

L'Abbé:

De l'essence. Rien que de l'essence. Parce que je veux m'offrir ici du beau tchatchanga avec quatre cadavres frais. »<sup>2</sup>

On remarque à travers cette réplique une volonté affichée du prêtre d'enfreindre au décalogue dont il est en principe garant. Le meurtre, en effet, est proscrit aussi bien par la loi que la religion, notamment le Christianisme, à travers le sixième commandement de Dieu, « Tu ne commettras pas de meurtre »<sup>3</sup>. Car l'homme est une créature, la plus proche de Dieu dit le livre de la genèse « *Dieu créa l'homme à son image* ». Ainsi tout serviteur de Dieu qui commet l'homicide, commet par conséquent un déicide. La gravité de ces meurtres réside primo dans le nombre de personnes visées (quatre) et secundo dans la préméditation, ce qui équivaut à un assassinat pur et simple en droit,

---

<sup>1</sup> Op.cit. p. 82

<sup>2</sup> Florent, Couao-Zotti, p. 77.

<sup>3</sup> Exode XX, verset 13.

donc un crime avec ses situations aggravantes très compromettantes. L'expression diglossique « *je veux m'offrir ici du beau tchatchanga avec quatre cadavres frais* » revêt une des caractéristiques du théâtre de la cruauté. *Tchatchanga* est un terme haoussa qui désigne la viande braisée. La viande dont il s'agit dans le cas d'espèce étant la chair humaine, on peut en conclure que le prêtre avoue lui-même qu'il est cruel et pervers, cela se confirme d'ailleurs par l'adjectif "beau" épithète du terme tchatchanga qui dévoile son caractère délicieux, succulent, appétissant, donc consommable sans modération. On est proche, à travers cette diglossie, de l'humour noir.

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

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

Le grand Prêtre : Et moi je reviendrai te conduire au bûcher. (...). »<sup>1</sup>

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

### **3. Décheance divine**

La vision chaotique du monde que présentent les œuvres de notre corpus n'épargne pas les éléments métaphysiques. Comme si la dégénérescence tous azimuts qui frappe les éléments de la nature ne suffisait pas, c'est l'instance censée les avoir créés qui en subit. Dieu est victime de déchéance. Si le grand

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p. 78.

horloger du monde, l'omniscient, l'omnipotent et l'omniprésent ne parvient pas à résister à la décadence, qu'est-ce qui peut bien en être la cause ? Comment vit-il cette situation inquiétante ? Quels seront son sort et celui de ses créatures ? Est-ce un effet annonciateur de l'apocalypse ?

Nous étudierons la déchéance divine en nous fondant sur la pièce *Destin d'un Dieu* du dramaturge béninois Kakpo Mahougnon. Il s'agira pour nous de montrer d'abord, Dieu en proie aux états affectifs négatifs, ensuite, comment il est confronté au conflit d'attributions et enfin, son jugement par ses propres créatures.

### **3.1. Dieu sous l'emprise des états affectifs négatifs**

Les états affectifs sont l'ensemble des sentiments positifs ou négatifs qui animent l'être humain indépendamment de sa volonté. C'est tout ce qui échappe à la raison, parce que relevant du domaine de la sensibilité. Ce sont des états dans lesquels l'être humain se retrouve quand il est confronté à certains événements de la vie : victoire, échec, accident, perte d'un proche, maladie, retrouvailles, nomination etc. Ainsi, on ne décide pas de vivre tel ou tel état affectif. On les subit. Tout dépend des événements et des circonstances.

On peut citer, entre autres états affectifs : la joie, la tristesse, la pitié, la colère, la jalousie, la honte, la peur, le regret, la douleur, la révolte, l'amour, la déception, le remords, la compassion, la désolation, la haine, l'indifférence, la convoitise, le désir, l'euphorie, le dégoût, la sympathie, l'antipathie, le deuil, la souffrance, la satisfaction, l'étonnement, la surprise, l'indignation, le dépit, l'espoir, le désespoir, la frustration etc.,.

Les états affectifs négatifs sont des états caractéristiques de la déchéance parce que l'être humain confronté à des difficultés se retrouve dans un état inférieur à celui dans lequel il se trouve en temps normal. A titre illustratif, la

tristesse met l'homme dans une situation psychologique inférieure à celle que provoque la joie.

Dans la pièce *Destin d'un Dieu*, ce sont les états affectifs négatifs qui animent le personnage Dieu et, s'il en est ainsi, c'est sans doute pour des raisons bien précises comme en témoigne le passage suivant:

« Dieu : (*Visiblement fatigué et tendu*) Injustes ! Ces crabes sont injustes ! Ils ne se rendent même pas compte que le travail d'un Dieu n'est pas facile. Chaque jour, ils vous supplient, ces chiendents, de les aider à avoir plusieurs femmes ou à tromper leurs maris... Hoummmm ! (*Il marque un temps de pause*) Surtout, surtout par ces temps de Trouble... Voyez-vous, être Dieu devient de plus en plus difficile, parce que personne ne veut être à votre place. Le plus énervant, c'est que ces crabes « s'exhortent » sur les lieux de culte. Ils appellent ça Trouble d'Amour ... ou Trouble de Dieu. Ça aussi, c'est moi qui l'ai voulu, c'est pour mon bien, disent-ils... Mais si ça doit continuer ainsi, je finirai par déposer une plainte. »<sup>1</sup>

Il se dégage de cette tirade un constat : l'existence d'un fait déclencheur d'états affectifs négatifs, autrement dit, l'inconduite des êtres humains qui exaspère le personnage Dieu. Les êtres humains se montrent très capricieux voire irrévérencieux envers leur créateur à qui ils donnent constamment du fil à retordre. Cela se justifie d'abord par le contenu de leur requête quotidienne qui manque de pertinence. Sinon, a-t-on besoin, si ce n'est une moquerie, de recourir à l'aide de Dieu pour poser des actes qu'on sait incompatibles avec ses principes, selon les religions révélées? Supplier Dieu pour poser des actes qu'il condamne, relève plutôt de la provocation, voire de l'insubordination.

Selon les normes religieuses, la fornication est un péché et si tel est le cas, que les femmes sollicitent l'aide de Dieu pour tromper leur époux, cela remet en

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 59.

cause la mission des religions, car cela veut signifier que Dieu même bénit ce qui est à l'antipode de ses propres principes. Ainsi, on peut requérir son appui pour commettre toutes sortes de péchés et de crimes : voler, tuer, mentir, brimer les pauvres, prendre les femmes d'autrui, poser tous les actes d'injustice. Cette attitude des humains envers Dieu et sur laquelle l'auteur attire l'attention permet de comprendre le comportement de nombre de personnes qui, se cachant sous la religion, s'illustrent par des actes mafieux, violents, immoraux, bref des actes contraires à l'idéal religieux.

On comprend donc que le personnage Dieu soit en proie à nombre d'états affectifs négatifs tels que la frustration, la déception, la colère qui se lisent à travers entre autres, les termes : « injustes », « énervant », « plainte ». L'emploi répété des signes de ponctuation que sont : l'exclamation, les points de suspension qui traduisent une sorte de soupir renforcé par l'interjection « Hoummmm ! ».

Ce sont ces ressentiments qui amènent le personnage Dieu à recourir dans ses propos au zoomorphisme et au phytomorphisme péjoratifs « crabes » et « chiendents » pour désigner l'homme, la plus importante de ses créatures que René Descartes qualifie de « maître et possesseur de la nature ».

En effet, comparer les êtres humains à des animaux de l'espèce des crabes et à des végétaux de la variété des chiendents, c'est les disqualifier, les dévaloriser du fait de leurs mauvais comportements. Le crabe dans le règne faunesque est un animal mineur, sans grande importance, et d'une morphologie complexe, peut-être unique en son genre ; car il est le seul animal dont les os recouvrent la chair, or ce qui est de règle est que lorsqu'on observe les espèces animales, c'est l'enveloppe charnelle qui recouvre l'ossature, le squelette. Ainsi, cet animal qui s'offre par ses os est une exception à la règle. Sa complexité réside aussi dans le fait qu'il est un animal sans tête ni cou. Le personnage L'Absurde en donne quelques caractéristiques :

« L'Absurde : Le crabe est cette viande dont on mange les os avant la chair. Une viande qui ne sait pas se taire. Les phalènes sauvages sont de la race des Crabes. Ce sont ceux qu'on appelle les « humains »<sup>1</sup>

D'autres traits caractéristiques du crabe sont perceptibles dans cette séquence. Il s'agit de son indiscrétion, de sa loquacité et de sa nature sauvage. Des défauts que l'on remarque chez les êtres humains et qui sont à la base de leurs mésententes. Les êtres humains comme les crabes sont pleins de défauts préjudiciables à la cohésion et à l'entente entre eux si bien qu'ils se chamaillent constamment et se font des crocs en jambes.

Dans certaines cultures négro africaines la consommation du crabe est interdite parce que, pense-t-on : « Qui se nourrit du crabe, un animal sans tête, n'aura aucune importance dans la vie ». Le vocable « tête » symbolisant le guide, l'éclaireur, le chef, le leader, l'autorité, le responsable, la puissance, le pouvoir, le charisme, la lumière. Consommer le crabe, espèce animale dépourvue de tête, c'est réduire, voire supprimer toute chance de devenir ou d'incarner l'autorité.

Comparer l'être humain à un crabe, c'est mettre en exergue sa complexité, son caractère insondable. C'est aussi une sorte de malédiction, conséquence de la colère que provoquent ses comportements, une colère tout à fait justifiable car, il n'y a pas pire manière de sous estimer une autorité, une instance suprême que de poser en son nom et sur des espaces à elle réservés, des actes de débauche qu'elle condamne.

Le chiendent, espèce végétale à laquelle le personnage Dieu compare les êtres humains a en commun avec le crabe certains défauts qui les caractérisent. Il s'agit de leur nature sauvage et de leur méchanceté. Le chiendent en effet se définit comme une : « mauvaise herbe à rhizome envahissante et difficile à

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 78.

détruire ». C'est dire donc que cette plante, en plus de son mauvais caractère, est déterminée à causer sans répit des ennuis en affichant une résistance farouche à quiconque veut la détruire. Le recours à ce phytomorphisme vise donc à mettre en relief la méchanceté de l'homme vis-à-vis de son semblable et surtout la difficulté de se soustraire à ses actes nuisibles.

Les états affectifs négatifs auxquels le personnage Dieu est confronté et qui l'amènent à peindre en noir ses créatures privilégiées que sont les êtres humains, impactent négativement son physique et sont perceptibles à travers les pleurs et la maladie :

« L'Absurde : (...) Chères sœurs, chers frères du Marigot de la Genèse ! ça fait longtemps que nous n'avons jamais vu Dieu pleurer. (...). Et ceux qui croient en lui, lorsqu'ils savent qu'il pleure, ne le prient plus. C'est comme la grenouille. Lorsqu'elle sait que vous êtes mouillé par la pluie, elle ne vous respecte plus. »<sup>1</sup>

Les pleurs de Dieu ont donc une conséquence sur son autorité. Le respect que ses sujets ont pour lui tombe et il n'est plus digne de recevoir leurs prières si bien qu'il en tombe malade :

« Dieu : (...). Et depuis lors, mon épilepsie s'enfume. Actuellement, je fais la crise divine. J'ai consulté mon médecin. Il a recommandé un lotus. Mais le lotus ne pousse que chez les Crabes. Alors, cher Toi, Absurde, je te prie de jeter aux Crabes les appâts de ma Béance. Explique-leur que cela fait très mal. La crise de la Béance est comme la rivière qui vous avale gentiment mais fatalement. »<sup>2</sup>

Dieu est donc victime non seulement de déchéance psychologique du fait de la chute de son autorité mais aussi et surtout de déchéance physique en raison

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 63.

<sup>2</sup> Op.cit., pp. 66-67.

de la dégradation de son état de santé. Une double déchéance due aux mauvais comportements des humains qui n'ont plus aucun respect pour sa personne. Pour eux, Dieu connaît un dysfonctionnement notoire comme le souligne l'expression : « Dieu en panne » ce qui implique la nécessité d'une réparation urgente. Il en est de même de l'expression : « Dieu est en prison »<sup>1</sup> ce qui signifie son manque de liberté d'aller et de venir. Il n'est plus autonome à cause de sa mise hors d'état de nuire comme s'il était un être reconnu coupable et donc privé de ses mouvements.

La question qui se pose est de savoir pourquoi Dieu, au nom de qui toutes sortes de crimes se commettent peut garder un silence qui jette de doute sur sa réelle existence? Pourquoi des sectes religieuses se mettant sous sa couverture, se permettent de perpétrer les crimes les plus horribles sans qu'il ne les en empêche ?

### **3.2. Dieu confronté au conflit d'attributions**

Sous la plume de Mahougnon Kakpo, Dieu a désormais des adversaires redoutables qui sont déterminés à lui discuter son autorité et œuvrent sans cesse pour sa déposition. Des adversaires qui ont pour nom : les Crabes (les hommes), L'Absurde et L'Amour. C'est comme si dorénavant il n'y avait plus un Etre Suprême mais plutôt des êtres suprêmes. Le premier ayant semble-t-il amorcé son déclin après avoir atteint son apogée, est confronté aux agissements de ses opposants décidés à le combattre sans ménagement :

« L'Amour : (*Hautain*) Je suis le soleil. Celui qui précède Dieu. Mais je suis le Vide. Celui qui complète la destinée. Je suis celui que Dieu sollicite pour résoudre ses équations. Hier m'a connu. Et je suis celui qui crée demain par le Vide.

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 62.

L'Absurde : (*Caustique*) En voilà encore une. Une créature de Dieu qui fait sa révolution. Comme une plante qui refuse la greffe qu'on lui impose... Comme un varan coincé dans sa mue... Comme...

L'Amour : (*L'interrompant brutalement et avec le même air altier et méprisant*) (...) je ne suis pas une créature de Dieu. C'est moi qui l'ai créé. J'ai tracé les sillons de ses étoiles. Je suis l'océan des contraires. Aucune solution n'existe sans moi. (...) Dieu a atteint sa limite d'élasticité... »<sup>1</sup>

Il ressort de cet extrait la prévalence d'une vive tension entre Dieu et L'Amour. Un véritable conflit d'attribution. Une guerre de préséance. L'Amour n'est pas une créature de Dieu, il en est plutôt le géniteur, et exige de jouir par conséquent du droit d'aînesse selon ses propos. Il est dépositaire d'une puissance à laquelle Dieu recourt pour sortir de ses difficultés et ceci est vrai parce que dans l'intrigue de l'œuvre, le personnage Dieu a dépêché un émissaire auprès de L'Amour pour solliciter sa rescousse :

« L'Absurde : (...) Dieu m'a demandé de solliciter l'aide de l'Amour, notre ami et frère commun. »<sup>2</sup>

C'est en se fondant sur sa force de frappe, son rôle incontournable que le personnage Amour œuvre pour la déposition de Dieu qui, pour lui, est complètement amorti, d'où la nécessité de le démettre de ses responsabilités. Selon l'Amour, Dieu doit « démissionner... Pour incompétence »<sup>3</sup> et en raison des préjudices qu'il a causés à lui, l'Amour.

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 71.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 67.

<sup>3</sup> Op.cit., p. 73.

### 3.3. Dieu au tribunal de ses créatures

La guerre ouverte entre Dieu et l'Amour s'est soldée, sur demande de l'Amour, par un procès. Dieu, l'Amour et l'Absurde ont comparu devant le tribunal des Crabes.

« Les Crabes : (...). Nous voici sur la plage où la Trinité se dispute le même nom. (*Ressacs de la mer*) Silence ! Nous sommes venus nous régénérer. Que les puissances éoliennes, telluriques et pélagiques agissent. (*Ressacs de la mer*) Que le plus éploré prenne la parole. (*Ressacs de la mer*)

Dieu : Nous sommes à l'heure du jaillissement. Voici ma souffrance : je suis celui qui a pu trouver une place convenable à la chose des hommes. Celui qui a tout érigé. Interdisez à l'Amour de chercher à me dépasser. Je suis la pluie noire qui éteint toute flamme. L'Amour peut-il faire face à la pluie noire ? (...)

Le Chœur des Crabes : Voici une équation difficile à résoudre. Peut-être l'Amour a-t-il une réponse...(...)

L'Amour : Je dépasse la taille de Dieu. Je suis la voix qui s'entend dans la coquille de tous les Crabes. »<sup>1</sup>

Il se dégage de cet échange de propos entre le plaignant l'Amour, la défense Dieu et les juges les Crabes un renversement de situation. Dieu, perçu généralement comme juge suprême, autorité investie de tous les pouvoirs, capable de lire dans le cœur de toutes les créatures, de déceler le fautif et de lui administrer la peine convenable, se retrouve dans une position incompatible avec son statut. Il est présenté ici comme un simple prévenu disputant des attributions avec l'Amour, pire, se soumettant aux hommes devenus ses juges. Il y a là, non pas une attitude relevant de l'humilité ou de la modestie, mais plutôt

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., pp. 83-84.

une déchéance pure et simple. Il ne s'agit pas, dans le cas d'espèce, du comportement d'une autorité respectueuse de la loi qui se soumet aux instances judiciaires de son pays.

Ce phénomène extraordinaire, inédit où de simples créatures de Dieu, les hommes, deviennent les juges de leur créateur, relève d'un crime de lèse majesté, traduisant à quel point Dieu est dépourvu de toutes ses puissances et a perdu totalement le contrôle de la situation si bien qu'il semble désormais un jouet à la merci des êtres humains qui le malmènent comme bon leur semble, l'utilisant à toutes les fins possibles même les plus immorales, les plus criminelles et les plus horribles.

Chacun des acteurs présents au prétoire se voit détenteur de puissance qui se manifeste à travers sa réplique. L'usage des imprécations est une forme de démonstration de force. Les êtres humains en position de juges de l'être suprême convoquent, en raison de la complexité et de la délicatesse de leur mission, les puissances éoliennes, telluriques et pélagiques lesquelles peuvent être perçues comme des opposants de Dieu. Leur invocation par les hommes montre l'importance qu'elles revêtent pour eux, autrement dit, elles sont en quelque sorte des dieux qu'ils adorent et auxquels ils recourent en situation difficile comme celle à laquelle ils sont confrontés ici. Les inviter à agir en présence de Dieu vise à signifier à celui-ci qu'il n'est pas adoré et que ce sont d'autres dieux qui le sont et qui importent.

En effet, dans les civilisations aussi bien gréco-latines qu'africaines, les éléments de la nature que sont : le vent, la mer et la terre sont des dieux qui sont adorés. Le paganisme, si péché il est, n'est pas exclusivement propre aux Africains. Le polythéisme était en vogue en Occident avant de céder sa place au monothéisme. Apolinaire Agbazahou, dans sa pièce, *Le gong a bégayé* fait une mise au point édifiante à travers le personnage Le roi, lorsque le prince Vidaho diabolise les vodouns:

« Le Roi : (...) Qui lui a dit qu'à un moment de l'histoire les Blancs, eux-mêmes, n'ont pas vénéré plusieurs divinités. Qu'il interroge l'histoire de la Rome et de la Grèce antiques. Tous les peuples dits policés de nos jours ont connu leur traversée du polythéisme, avant de mettre de l'ordre dans leur religiosité. »<sup>1</sup>

Ainsi, Sakpata, qui est le dieu de la terre dans les cultures du sud Bénin, a pour équivalent chez les Grecs, Gaia ou Gê et Tellus chez les Latins, il en est de même d'Agbé, dieu de la mer chez les peuples du sud Bénin avec pour équivalent, Amphitrite dans les cultures helléniques et latines.

En clair, Dieu a toujours eu des rivaux quelles que soient les civilisations et chacun d'eux fait usage de la force dont il dispose pour tirer son épingle du jeu.

Dieu même en la matière ne se laisse pas facilement faire. Il se montre comme un dur à cuire qui n'a pas encore dit son dernier mot. Un adversaire de taille dont il ne faut pas sous-estimer la capacité de nuisance en cas d'affrontement. La formule incantatoire : « je suis la pluie noire qui éteint toute flamme » est une métaphore aquatique traduisant sa puissance anti-balistique qui exprime sa capacité de neutralisation de toutes les forces de destruction qui se dressent contre lui.

L'eau est une force redoutable que rien ne peut dompter. Avec ou sans bruit, elle arrive toujours à prendre le dessus sur son adversaire. En dépit de son état liquide, elle parvient même goutte à goutte à perforer au fil du temps la pierre. Elle parvient à maîtriser le feu quelle que soit sa grandeur. Selon les Saintes Ecritures, Dieu s'en est servi pour détruire le monde à travers le déluge auquel Noé et sa famille ont survécu. Si, même transparente, elle est à craindre, que se passerait-il si elle devient noire ? Cela présage d'une situation

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, « Le gong a bégayé », in *Le gong a bégayé précédé de La bataille du trône*, Cotonou, Plumes Soleil/ Laha éditions, 2013, p. 91.

catastrophique. Ne dit-on pas souvent qu'il n'y a pas pire eau que l'eau qui dort ?

L'Amour en ce qui le concerne, compte sur son emprise sur les hommes pour se mesurer à Dieu. Pour le défier et lui créer des ennuis, il s'empare des êtres humains qu'il trouble au point que, ne se maîtrisant plus, ils désacralisent les lieux de culte en les transformant en des espaces de débauche. Une attitude qui met Dieu hors de lui-même si bien qu'il en tombe malade, ce qui provoque sa déchéance. Car ses créatures échappent à son contrôle et sont dominés par la force destructive et dominatrice qu'est l'Amour. Autrement dit, les êtres humains obéissent à l'Amour au grand dam de Dieu.

Pour mémoire, ce phénomène de trouble d'amour dont il est question dans l'œuvre, est un fait réel dont l'auteur Mahougnon Kakpo s'est inspiré pour produire sa pièce comme le souligne l'extrait suivant :

« L'être suprême est constamment déchu par ses sujets. Les lieux saints qui lui sont dédiés subissent toutes les formes de désacralisation, dont l'une particulièrement inspire l'auteur.

A Cotonou, au Bénin par exemple, il y a une douzaine d'années, un phénomène dit « trouble d'amour » a secoué une église évangélique, Union Renaissance d'Homme en Christ, pour ne pas la nommer, dans le quartier Agontikon.. Les fidèles, sur les lieux de culte, se livrent sans pudeur et sans vergogne à des ébats sexuels. Cette forme d'adoration de Dieu n'a aucun fondement biblique. Elle pose un crucial problème de morale et d'éthique dans les milieux religieux. »<sup>1</sup>

Dieu est présenté comme un général sans armée, dépourvu de base militaire et contrôlé par son rival l'Amour.

---

1 Armand Adjagbo, « Dieu, cet apprenti-sorcier suivi de Destin d'un Dieu : La peinture d'un monde en déchéance chronique » on [www.agencesudpresse.com](http://www.agencesudpresse.com) le 24/02/2012.

Dans cette atmosphère de rivalité, il est seul contre tous. Aussi bien l'Absurde, l'Amour que les Crabes ont des griefs contre lui. Ils retiennent contre lui plusieurs chefs d'accusation.

Pour l'Absurde par exemple, « Dieu est un usurpateur de nom. Celui de l'Amour »<sup>1</sup>. Il est un escroc et « Les Crabes, ayant décelé l'escroquerie de Dieu déclenchent une grève illimitée qui « trouble l'Amour. »<sup>2</sup>

Pour l'Amour, « Dieu n'est pas au bon poste »<sup>3</sup>, « il est têtue »<sup>4</sup>

Pour les Crabes, Dieu est responsable des mauvais comportements de ses créatures que sont les êtres humains, responsables des actes que posent ses créatures dont il a la garde et du fait qu'il a accaparé les pouvoirs qui ne lui reviennent pas de droit :

«Le Chef des Crabes : (...) Si aujourd'hui, il y a trop de Troubles et des séances d'exorcisme au nom de Dieu, c'est simplement parce que Dieu s'est auto proclamé. Or l'auto proclamation est contre la nature de Dieu. L'incompétence de Dieu à gérer sa crise et son incapacité à retrouver son lotus relèvent de son ambition de l'omniscience... »<sup>5</sup>

Dans une affaire où et l'Amour, et l'Absurde et les Crabes, bien que juges devant en principe faire preuve de neutralité ; sont tous contre Dieu, on ne peut assister qu'à une parodie de procès. Et le verdict comme on peut s'y attendre n'est pas en faveur de Dieu :

« Le chef des Crabes : (...) D'abord, Dieu doit déménager de son royaume céleste pour réintégrer la conscience de nous autres, Crabes. (...) Ensuite, il doit changer de nom. Désormais, le nom de Dieu est « conscience ». (...) Enfin, il doit

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 71.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 72.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 74.

<sup>4</sup> ibidem

<sup>5</sup> Op. cit., p. 85.

immédiatement commencer à prier. A prier nous autres, Crabes. »<sup>1</sup>

Dieu sort donc perdant de ce procès avec une sentence qui le dépouille de tous ses attributs.

La première injonction qui lui est faite est un déménagement vers le bas, la terre ; ce qui exprime l'idée de chute, de baisse d'autorité, de diminution de pouvoir. Ce déménagement du ciel vers la terre n'est pas volontaire, c'est un déguerpissement, parce que imposée par une décision de justice dont le non respect peut entraîner des mesures coercitives.

Cette descente forcée de Dieu sur terre le met au même diapason que ses créatures, d'où l'idée d'égalité. Dieu se fera chair pour vivre sur terre comme les êtres humains. Or il n'y a de sacré ou de mystérieux que ce qui est caché, hors de la portée des êtres humains.

Lorsque Dieu sera au milieu de ses sujets, ceux-ci n'hésiteront pas à le corrompre ou à déceler en lui des défauts qui feront qu'ils n'auront plus aucun égard pour lui.

La deuxième obligation pour lui et qui se dégage du verdict est la perte de son nom de Dieu. Une véritable perte de son identité et par conséquent, de tout ce que cela comporte comme gloire, puissance, prestige, privilège, considération.

Et comme si son déguerpissement du royaume céleste et sa perte d'identité ne suffisaient pas, on le contraint à se mettre au service des hommes. Un renversement de situation. Dieu objet de dévotion, de prière, de vénération change de camp et est contraint d'adorer sans délai ses propres créatures comme l'indique l'adverbe « immédiatement ».

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 85.

On en déduit ici qu'il s'agit d'une situation pire qu'une simple décadence. C'est une véritable descente aux enfers due à une humiliante perte du baton de commandement.

A travers la pièce *Destin d'un Dieu*, Mahougnon Kakpo exprime la négation de Dieu et prône une vision pélagianiste<sup>1</sup> du monde. Cela se justifie par le silence coupable de Dieu qui laisse certains hommes poser tous les actes immoraux, criminels, horribles en son nom sans aucun châtement pour les dissuader et empêcher les autres candidats à la dérive et à la déviance de leur emboîter le pas.

Cette situation fait que Dieu comptera de moins en moins de croyants dans le rang de ses sujets. L'exemplarité déserte de plus en plus le monde des autorités religieuses qui, en principe, devraient être des modèles à suivre parce qu'incarnant des valeurs, gages d'une société plus juste, plus paisible et plus harmonieuse.

## **Conclusion**

L'option scripturale de Florent Couao-Zotti et de Mahougnon Kakpo dans les pièces *La disease de mal-espérance* et *Destin d'un Dieu* n'est pas à prendre comme blasphématoire. Elle ne relève point de l'hérésie mais vise plutôt à attirer l'attention sur l'hypocrisie qui prévaut dans le monde religieux et qui se caractérise par des comportements qui sont aux antipodes des enseignements dispensés.

Il faut le reconnaître, les religions ont une grande importance dans la vie des êtres humains. Elles jouent un grand rôle dans le maintien de la paix dans le monde. Il ne s'agit donc pas de prôner leur suppression. Il est plutôt question d'attirer l'attention sur ce qui les discrédite, de critiquer leurs dérives afin de les

---

<sup>1</sup> Le pélagianisme est une doctrine hérétique du moine Pélage qui niait le péché originel et affirmait que l'homme peut faire son salut par ses seuls mérites.

remettre sur les rails. Les responsables religieux ont donc l'obligation de faire le ménage en leur sein, d'être plus vigilants à l'égard des brebis galeuses qui s'infiltrèrent dans leur rang, de veiller en permanence à séparer le bon grain de l'ivraie. Il y va de l'intérêt de tout le corps social.

## CONCLUSION PARTIELLE

Au terme de cette troisième partie, nous constatons d'abord au niveau de la déchéance sociale que l'aspect le plus développé dans les pièces est le chômage, notamment dans le rang des jeunes, tant dans leurs pays d'origine que dans leurs pays d'accueil. Cette situation de manque d'emploi désorganise les familles et retarde le projet de mariage et de procréation des jeunes. Elle entraîne également des bouleversements politiques.

Ensuite, la déchéance politique, dans les pièces, se manifeste de deux manières : la déposition des souverains sans assassinat et la déposition des souverains avec assassinat. Ces différents bouleversements politiques sont l'expression de l'incapacité des acteurs politiques à asseoir une stratégie de gouvernance qui répond aux aspirations des peuples.

Enfin, la déchéance religieuse, en ce qui la concerne, se traduit d'une part, par le comportement peu orthodoxe des personnes qui en sont garantes (agression sexuelle, trafic d'influence, empoisonnement, coups et blessures volontaires, assassinat), et d'autre part, par le sort que les êtres humains ont fait subir à Dieu leur créateur en le malmenant de différentes manières, notamment sa comparution devant le tribunal des hommes qui, au terme du jugement, lui ont ôté ses attributs.

**QUATRIEME PARTIE**  
**LA DECHEANCE A TRAVERS LE**  
**LANGAGE NON VERBAL**

## INTRODUCTION PARTIELLE DE LA QUATRIEME PARTIE

Attirant l'attention sur l'existence d'une littérature instrumentale et d'une littérature gestuelle, Titinga Frédéric Pacéré affirme que « dans la vie culturelle de certains peuples en Afrique, le mode par excellence de communication, qui n'est pas l'écriture, n'a pas été non plus la parole ».<sup>1</sup>

Ici, ce n'est pas le débat sur la typologie des littératures qui nous intéresse. Ce qui nous intéresse, c'est l'érection des instruments (donc la musique) et des gestes au rang de moyens de communications ; d'éléments porteurs de sens.

Comme nous l'avons démontré supra, le langage en général ne se limite pas à la parole, qu'elle soit écrite ou orale ; celle-ci n'est qu'un micro élément.

En théâtre, la place du langage verbal est également limitée. Ainsi, la prise en compte des autres éléments constitutifs du langage dramatique est indispensable pour l'étude et la compréhension du produit théâtral. Il s'agit des composantes du langage non verbal à savoir : le décor, les objets scéniques, le costume, la gestuelle, le temps, la supériorité ou l'infériorité numérique de certains types de personnages. Selon Sony Labou Tansi :

« Les moyens que donne le théâtre sont colossaux. Une attitude, un silence peuvent signifier tellement de choses ! Il y a des lumières qui font rêver à souhait. Il y a toutes ces possibilités qui sont vraiment immenses et qu'il faut mettre en œuvre »<sup>2</sup>.

Dans cette partie, il sera question de l'identification et de l'analyse à travers les pièces du corpus, des différents éléments constitutifs du langage non verbal qui expriment la déchéance.

---

<sup>1</sup> Titinga Frédéric Pacéré, « Littérature instrumentale ? Gestuelle ? Culturelle ? », in *Notre Librairie, Littérature du Burkina Faso*, n° 101, avril- juin 1990, p. 28.

<sup>2</sup> Sony Labou Tansi, « Le théâtre d'utilité publique », propos recueillis par Chantal Boiron, in *Notre Librairie, Créateurs africains à Limoges*, n° hors série, septembre 1993, p. 49.

Ainsi, dans le premier chapitre, nous nous intéresserons au sémantisme du décor en focalisant l'attention sur l'espace dramatique et l'espace scénique.

Le deuxième chapitre en ce qui le concerne sera consacré à l'herméneutique des objets scéniques et du costume.

Quant au troisième chapitre, il mettra l'accent sur le symbolisme de la gestuelle.

## CHAPITRE PREMIER: LE DECOR ET LA DECHEANCE

### Introduction

Le décor est un élément constitutif du langage dramatique. Il est parfois plus expressif, plus significatif que le langage verbal. A cet effet, comment contribue-t-il à l'expression de la déchéance ? Quels sont les indices, tant au niveau des didascalies que des répliques, qui renseignent sur le rôle du décor dans la manifestation de la déchéance ?

Ce chapitre sera d'abord, consacré à l'analyse du décor en tant qu'espace. A cet effet, il s'agira d'identifier dans les œuvres du corpus, les différents types d'espace et d'analyser leur fonctionnement. Ensuite, il sera question du décor sonore, c'est-à-dire, l'interprétation des éléments acoustiques caractéristiques d'un climat de décadence. Enfin, l'étude s'intéressera aux objets scéniques qui renseignent sur la manifestation de la dégénérescence.

### 1. Le décor et ses grandes composantes

Le terme décor au théâtre, au cinéma et à la télévision désigne selon le dictionnaire *Hachette encyclopédique illustré*, l'ensemble de ce qui sert à représenter les lieux de l'action. Cette définition est restrictive parce qu'elle focalise l'attention sur le cadre d'action. Pour Pierre Larthomas : « le mot décor évoque avant tout[...] un ensemble d'éléments matériels plus ou moins adroitement agencés pour produire un certain effet ».<sup>1</sup> Ici également, il se pose toujours un problème de précision, parce que la définition n'est pas encore explicite, elle ne donne pas de détails précis sur les constituants du décor. En effet, La notion de décor renvoie au cadre d'action, qu'il s'agisse de l'espace scénique ou de l'espace dramatique, au temps, aux objets scéniques, aux éléments acoustiques (bruitage et musique de scène), au costume, à l'éclairage.

---

<sup>1</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Quadrige/ PUF, 1980, p.107.

Le décor, représentation des lieux de l'action, va donc au-delà de l'espace, du cadre physique et comporte beaucoup d'autres éléments qui peuvent être visuels, sonores, lumineux, vestimentaires, temporels ou encore symboliques. C'est dans cette logique que Pierre Larthomas précise :

« Le décor peut être aussi un élément associé ou constitutif du langage dramatique [...] Tout décor prend à ses yeux (le spectateur) une importance immense. Il a immédiatement une valeur esthétique et surtout une signification. »<sup>1</sup>

Ainsi, la croix dans le langage du décor peut désigner l'église (l'infrastructure), la maison mortuaire, la tombe, le cimetière, etc.. Le slip peut faire penser, en fonction de sa disposition et du contexte, à la douche, à la maison close, à la lingerie, à la blanchisserie. Le son du tam-tam peut équivaloir à l'annonce d'une naissance, d'une fête ou d'un décès comme c'est le cas dans le roman *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono :

« Tout à coup, les roulements sinistres d'un tam-tam nous parvinrent. Bien que ne sachant pas traduire le message du tam-tam de mes congénères espagnols, je compris à l'expression bouleversée des visages que ce tam-tam annonçait quelque malheur »<sup>2</sup>

Le décor est donc une notion composite qui comporte plusieurs aspects. Cette partie de notre travail met l'accent sur ses aspects spatial, sonore sans oublier les objets scéniques parce que dans les pièces du corpus, ces éléments participent bien à l'expression de la déchéance.

---

<sup>1</sup> Pierre Larthomas, Op cit., p.108.

<sup>2</sup>Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 2002, p.5.

En analysant le décor en tant que cadres d'actions, nous allons recourir aux travaux de Vincent Jouve (*La poétique du roman*) sur les fonctions de la description, lesquels travaux sont inspirés de ceux de Philippe Hamon (*Introduction à l'analyse du descriptif*) et de ceux de Jean-Michel Adam et André Petitjean (*Le Texte descriptif*). En effet, selon Vincent Jouve :

« La description peut assumer de nombreuses fonctions. Parmi les principales, on peut mentionner :

- la fonction mimésique,
- la fonction mathésique,
- la fonction sémiosique,
- la fonction esthétique. »<sup>1</sup>

## **2. Les espaces scéniques et les espaces dramatiques de déchéance**

Le théâtre au sens infrastructurel du terme équivaut au lieu théâtral, à l'endroit qui abrite le spectacle, à l'espace de la représentation dramatique qui, selon Michel Pruner dans *La fabrique du théâtre*, se décompose : « (...) en deux unités complémentaires et interdépendantes : l'espace scénique, l'endroit d'où les acteurs sont vus, et l'espace public, l'endroit d'où les spectateurs regardent. »<sup>2</sup>

Dans le cadre de notre étude, c'est d'abord l'espace scénique qui nous intéresse et non l'espace public. Ses caractéristiques proviennent des indices fournis par les didascalies et parfois les paroles prononcées par les personnages ou acteurs. Mais au-delà de l'espace scénique, d'autres cadres d'actions sont identifiables à travers les propos des personnages et que les exigences de la représentation peuvent ne pas permettre de rendre visibles sauf si la technologie est mise à contribution. Ce sont ces cadres d'action qui sont appelés espaces

---

<sup>1</sup> Vincent Jouve, *La poétique du roman*, p. 43.

<sup>2</sup> Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan / HER, 2000, p.5.

dramatiques. Michel Pruner , dans *L'analyse du texte de théâtre*, clarifie davantage les notions d'espace scénique et d'espace dramatique :

« L'espace théâtral se définit par une dualité caractéristique : il suppose d'une part, l'organisation d'un espace de la représentation, *l'espace scénique*, lieu réel dans lequel le rapport entre les spectateurs et les acteurs s'inscrit selon des dispositions variables en fonction des âges et des cultures ( théâtre en rond, salle à l'italienne, amphithéâtre frontal) ; il se nourrit d'autre part d'un espace purement imaginaire, *l'espace dramatique*, destiné à prendre forme selon des critères esthétiques échappant en partie à l'auteur lui-même, qui constituent les choix artistiques du metteur en scène et du scénographe. Cette dualité fondamentale existe à l'état latent au cœur du texte théâtral, comme un non-dit, qu'il s'agit de débusquer. »<sup>1</sup>

Ainsi, nous entendons par espace scénique et espace dramatique de la déchéance, tout cadre d'action susceptible d'être représenté ou non sur scène et dont la nature ou les caractéristiques évoquent ou traduisent la prévalence d'un acte ou d'un comportement relevant de la déchéance.

En effet, il y a des lieux dont la simple évocation fait penser à un climat de déchéance. Il s'agit par exemple de la prison, la morgue, du cimetière, des masures, des milieux insalubres, des tas d'ordures, des caniveaux, des champs de bataille, des camps de torture ou de concentration, des maisons closes, des asiles, du désert, de la forêt, et dans une certaine mesure, des hôpitaux quand on s'y rend en cas de maladie ou d'accident, donc dans un état de déchéance physique ou psychique.

D'autres lieux peuvent revêtir le caractère d'espace décadent lorsqu'un fait caractéristique ou constitutif de la déchéance s'y produit. Il peut s'agir d'une

---

<sup>1</sup> Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, (ouvrage publié sous la direction de Daniel Bergez), Paris, Armand Colin, 2009, p.45.

rue, d'un bureau, d'un palais royal, d'une villa, d'un château, d'une école, d'une église, d'une mosquée, d'un couvent de vodoun. A titre illustratif, les églises, les mosquées, les couvents qui sont *a priori* des lieux sacrés, tombent dans la déchéance lorsqu'ils sont transformés en des bordels, des lieux de torture ou d'exécution, de préparation de coups bas, de trafics d'organes humains, de mensonge ou d'escroquerie. Ces lieux de cultes perdent, par conséquent leur dimension sacrée et du point de vue importance, et tombent plus bas que les lieux ordinaires.

Il y a aussi des espaces dévastés par la guerre ou les catastrophes naturelles : l'inondation, le séisme, le glissement de terrain, la sécheresse, l'érosion côtière, le tsunami.

Les espaces scéniques et dramatiques qui expriment la déchéance dans les pièces de théâtre constitutives de notre corpus sont : la rue, le cimetière, la maison close, les lieux de culte, le palais royal ou présidentiel, la brasserie, les champs de bataille, la forêt, la gare ferroviaire, la mer, l'asile psychiatrique, les taudis

## **2.1. Les lieux de culte comme espace scénique et espace dramatique de déchéance**

En examinant les pièces de théâtre objets de notre étude, on remarque que c'est surtout sous la plume des dramaturges Florent Couao-Zotti et Mahougnon Kakpo, notamment à travers leurs ouvrages respectifs : *La disease de mal-espérance* et *Destin d'un Dieu*, que les lieux de culte, en raison des actes qui s'y posent, perdent toute leur valeur. Les faits en effet se déroulent soit dans l'enceinte des églises, soit dans le lieu où Dieu vit. Aussi bien les didascalies que les paroles des personnages l'attestent tout comme on peut également se fonder sur le statut ou la fonction sociale des personnages pour le prouver.

Dans *La disease de mal-espérance*, c'est dans une église, en l'occurrence une cathédrale que la quasi-totalité des faits se déroule. En effet, sur les onze scènes de la pièce, seules deux à savoir la scène V et la scène VII ont respectivement pour cadre, une place publique et une rue comme en témoignent les didascalies des pages 36 et 50 de l'oeuvre.

Quelques extraits des répliques des personnages renseignent également sur le lieu de l'action :

« L'Inspecteur.

Pourquoi, père Fréjus, la conduire ici, dans cette cathédrale (...) ? »<sup>1</sup>

« Oulima.

La cathédrale. Je suis dans la cathédrale, la demeure de ton maître. Tu... tu veux me livrer à lui. C'est cela. Tu veux me vendre si ce n'est déjà fait. »<sup>2</sup>

« L'Abbé.

Moi, Père Fréjus, seul souverain des lieux, administrateur unique de Notre-Dame »<sup>3</sup>

La cathédrale où les faits se déroulent, fonctionne comme un espace scénique. C'est la cathédrale et ses démembrements qui sont représentés sur la scène et donnés à voir aux spectateurs, comme l'atteste l'adverbe de lieu « ici » utilisé dans le passage : « ici dans cette cathédrale ». Cet indicateur de lieu montre que les actions ne se passent pas dans un espace hors scène, un espace dramatique déductible des paroles-récits mais plutôt sur la scène, devant le public. Les didascalies précisent en effet, les différents endroits de l'église où les

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-essérance*, p. 49.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 66.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 71.

faits se déroulent. Il s'agit de « l'esplanade »<sup>1</sup> de l'église, de « l'intérieur »<sup>2</sup> de la cathédrale, de « l'autel »<sup>3</sup> de l'église, du « sommet de la cathédrale »<sup>4</sup>.

Ainsi, à l'évocation du mot « église » comme cadre d'action, on pourrait *a priori* penser qu'il ne peut s'y produire que des choses saines. Le terme « église » a une fonction référentielle qui renvoie à l'idée de sacré, de justice, de pureté, d'amour du prochain, de paix, de droiture, de dévotion, de crainte de Dieu.

Mais c'est tout le contraire qu'on remarque. Ce lieu sacré, érigé en espace scénique dans la fiction théâtrale, est devenu le terreau de nombre de comportements et d'actes contraires à l'idéal religieux: la haine, la méchanceté, le mensonge, le trafic d'influence, la séquestration, les injures, les coups bas, les agressions sexuelles, les coups et blessures volontaires, les assassinats. Ce sont donc ces faits relevés dans l'œuvre qui font de l'église un espace scénique de déchéance.

L'église dans laquelle se produisent tous ces actes contraires à sa mission, du point de vue hiérarchie, revêt ici, une grande importance, parce qu'il s'agit d'une cathédrale et non d'une chapelle encore moins d'une station. Une cathédrale est définie en effet, comme « l'église du siège de l'autorité épiscopale », donc ayant sous sa tutelle plusieurs démembrements. C'est dire donc tout le prestige et toute la responsabilité qui la caractérisent. Elle est un centre de décision, un modèle autour duquel gravitent nombre de structures relevant de l'église. La cathédrale, en raison de son poids, abrite les événements ecclésiastiques de grande importance.

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 7.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 32.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 56.

<sup>4</sup> Op.cit., p. 81.

Mais dans la pièce *La disease de mal-espérance*, ce lieu saint devient un cadre spatial décadent à cause des actes anti-ecclésiaux posés par son premier responsable : l'Abbé Fréjus. Il s'agit de l'injure qui se traduit par l'usage des termes les plus dégradants pour exprimer les défauts physiques et psychologiques de ses semblables qui fonctionnent dans l'œuvre comme ses opposants, ses adversaires tels que : l'Inspecteur, Modo, son boy, Clodo et Oulima objet des fantasmes du prêtre et du manque de maîtrise de son corps et de ses sentiments qui finiront par le basculer dans le décor. Ces propos insultants sont décelables à travers les artifices de la langue que sont les figures de rhétorique, précisément ici, des anthropomorphismes, phytomorphismes, métaphores, accumulations... péjoratifs.

Ensuite, il accuse sans fondement dame Oulima dont il planifie l'empoisonnement en vue de son enlèvement et de sa séquestration dans l'enceinte de la cathédrale.

En outre, on peut relever la tentative d'agression sexuelle contre dame Oulima, les coups et blessures portés à elle, Modo et Clodo, au moyen de manche de balai, de couteau et d'essence.

On sait enfin que c'est toujours dans la cathédrale que le prêtre a perpétré l'assassinat de dame Oulima avec un couteau empoisonné.

Et comme qui tue par l'épée, périt par l'épée, l'Abbé lui-même a été assassiné par son boy qui l'a projeté du sommet de la cathédrale vers le sol, ce qui équivaut à un double homicide perpétré dans la maison de Dieu, par le prêtre d'une part, et son serviteur d'autre part, deux personnages qui connaissent les principes et prescriptions divins et, qui ont pour missions, non seulement de les respecter, mais aussi et surtout de les vulgariser, notamment le prêtre.

Tous ces mauvais actes posés dans l'enceinte de l'église et aggravés par le double assassinat souillent ce lieu de culte et lui ôtent tout son caractère sacré.

L'espace dans cette œuvre théâtrale de Florent Couao-Zotti va du plus ouvert c'est-à-dire de « l'esplanade de l'église » au plus confiné c'est-à-dire « les sommets de la cathédrale » qui fonctionne comme une prison, un lieu fermé d'où toute tentative d'évasion ou de fuite est limitée. Cela n'est pas sans impact sur la psychologie des personnages qui vivent dans une angoisse qui ne dit pas son nom.

Le personnage Modo, fin connaisseur de cet endroit, en donne quelques caractéristiques :

« Modo.

Il n'y a que des angles et des couloirs dans cette maison, Oulima. Rien que des cachettes et des pièces secrètes. Qui appartiennent toutes déjà à l'oubli. Personne n'aurait l'idée de venir promener son nez ici. »<sup>1</sup>

Un espace qui, loin de rassurer Oulima sur sa sécurité, la tourmente et l'angoisse si bien qu'elle cherche à tout prix à en sortir en raison de sa promiscuité avec le prêtre.

« Oulima.

Je préfère me savoir loin de cet individu, Modo. »<sup>2</sup>

C'est dire que la maison de Dieu loin de la sécuriser, devient pour elle un cadre peuplé de fantômes, de vampires, de spectres qui hantent, qui inspirent la terreur.

---

<sup>1</sup> Op.cit., p. 66.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 66.

Mais ce ne sont pas seulement dans les églises catholiques qu'on remarque la profanation ou la désacralisation des lieux de culte. Le même phénomène s'observe dans les églises évangéliques et les sectes. Et c'est dans la pièce *Destin d'un Dieu* que Mahougnon Kakpo le souligne.

En effet, dans la pièce, on assiste, d'une part, à la transformation des lieux de culte en espace de débauche à la différence qu'ici, il ne s'agit pas d'agression sexuelle comme dans *La diseuse de mal-espérance*, mais de partouze sur fond de consentement réciproque des fidèles, partenaires sexuels. Le personnage Dieu lui-même est conscient de cet état de chose :

« Dieu : (...) les lieux de culte sont en Trouble d'Amour et les prieurs sont en « exhortation ». Là-bas, tout est artificiel. »<sup>1</sup>

D'autre part, la maison de Dieu est transformée en un lieu de séance d'exorcisme

« Le Chef des Crabes : (...) il y a trop de Troubles d'Amour et de séances d'exorcisme au nom de Dieu »<sup>2</sup>.

On en déduit que les lieux de culte sont caractérisés par la prééminence et l'encouragement des conduites libidineuses, des activités thérapeutiques et des pratiques exorcistes sur l'adoration de Dieu. L'adverbe de quantité « trop » indique ici l'exagération dont les adorateurs de Dieu font montre en la matière. Adorer Dieu est relégué au second plan, autrement dit, les « Troubles d'Amour » et les « séances d'exorcisme » constituent de nouveaux moyens plus efficaces et plus concrets de montrer à l'être suprême qu'on l'adore ou encore une manière de donner sens ou de mettre en pratique l'expression « Dieu est amour ».

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, Op. cit., p. 66.

<sup>2</sup> Op.cit., p. 84.

L'expression « Trouble d'Amour » traduit l'état de manque de maîtrise de soi, de confusion, d'agitation, d'excitation, d'émotion dans lequel on se retrouve quand on est sous l'emprise de l'amour. Mais ici, le lieu n'est pas celui indiqué pour le déclenchement d'un tel état affectif, puisqu'on s'y rend dans un état d'esprit qui ne prédispose pas à une telle situation. Le lieu de culte est un espace de communication spirituelle et non de communication charnelle. Ce n'est pas une alcôve, un espace de rendez-vous galants, une tribune d'évasion au sens érotique du terme.

Il est un constat aujourd'hui que l'un des appâts qu'utilisent les églises évangéliques et les sectes pour recruter leurs fidèles qui, pour la plupart, sont des esprits ou des âmes éprouvées, est la guérison miraculeuse, les croisades. Ces églises fonctionnent comme des centres médicaux capables de guérir tous les maux du corps et de l'esprit et, elles font croire aux populations qu'en y adhérant, elles auront les solutions à tous leurs problèmes. Ainsi, diffusent-elles à travers les médias de grande audience, qu'elles sont en mesure de guérir les malades mentaux, les aveugles, les sourds muets de naissance, de faire marcher les handicapés moteurs comme des hommes physiquement aptes, de donner des bras aux manchots, de polir le physique des êtres difformes, de guérir les lépreux, les personnes souffrant de colostomie, du Sida, d'Ebola, de faire procréer les personnes stériles, de rendre intelligents les tarés, de ressuscitera les morts !

Ces églises se disent également capables de désenvoûter les êtres qui sont sous l'emprise des esprits malveillants, de lutter contre la sorcellerie, de protéger contre toutes les formes d'attaques occultes, de faire prospérer les affaires.

Il existe même une association des évangélistes dénommée : « Les hommes d'affaires de plein évangile ».

L'Afrique est devenue un terrain fertile très favorable à la germination et à la floraison de ces églises et sectes en raison des forces obscures qui la caractérisent, vu que pour des choses sans valeur, l'Africain est capable de jeter un mauvais sort sur son prochain. Ainsi, pour se protéger contre son semblable devenu un loup pour lui, l'Africain court se réfugier dans ces églises et sectes. Il est fréquent de voir dans ces églises, des malades de toute nature en quête de guérison miraculeuse. Même les femmes en état de grossesse y viennent comme pour des consultations prénatales. D'autres y accouchent même, c'est-à-dire, sous le regard « direct » de Dieu et hors des esprits maléfiques.

Il est des lieux de culte appartenant aux religions importées qui se spécialisent en exorcisme, et cela se remarque aussi bien chez les chrétiens catholiques que chez les évangéliques.

## **2.2. Gare ferroviaire comme espace de confinement**

C'est la pièce *Les indépendan-tristes* de Williams Sassine qui campe l'action dramatique dans un tel cadre spatial comme le précisent les indications scéniques en début de l'œuvre :

« En Afrique, de nos jours, un banc dans une gare en ruine, la nuit.

Un homme assis et une femme couchée à côté de leurs bagages. »<sup>1</sup>

D'autres indices de la pièce mentionnent que cet espace est infecté de moustiques et les coupures intempestives du courant électrique le plongent sans cesse dans l'obscurité. Si ce n'est que cela, on peut estimer que le calvaire des passagers ne durera qu'un moment, le temps qu'un train arrive. Mais malheureusement pour ces personnages, les caractéristiques de cette gare

---

<sup>1</sup> Williams Sassine, Op.cit., p. 13.

aggravent leur situation. C'est une gare ferroviaire dépourvue de rails adéquats, et l'absence de train en est la conséquence logique :

« Albinos- (...) Nous voici dans une gare : des morceaux de rails, mais pas une goutte de train »<sup>1</sup>

Mais le comble de la situation est le contexte qui n'est pas du tout favorable, c'est en période de guerre et les armes crépitent de toutes parts :

« Rebelle- ça chauffe tout autour. On ne sait plus qui tire sur qui... Et nous voici dans une gare abandonnée... Ils approchent... »<sup>2</sup>

Cette gare se révèle un cadre décadent, un espace clos, une prison d'où toute tentative d'évasion est dangereuse en raison de la situation d'insécurité qui prévaut autour d'elle. Les personnages se voient ainsi coincés, ne sachant plus à quel saint se vouer.

Cette situation d'impasse n'est pas sans répercussion sur leur psychologie. Ils sont sous l'emprise des états affectifs négatifs les plus écrasants : la terreur, l'angoisse, la tristesse, le remords de se retrouver dans un mauvais espace au mauvais moment. Ces passagers coincés dans un cadre sans issue vivent une situation analogue à celle des passagers à bord du navire Titanic lors de son naufrage.

Et comme pour eux, la mort est dorénavant imminente, ils décident de se raconter des histoires pour dompter la peur. Cela fait penser au recueil de nouvelles *Le Décaméron* de Jean Boccace. La différence ici est que, d'une part, il ne s'agit pas d'une mise en quarantaine des personnages pour les mettre à l'abri de l'épidémie (*Le Décaméron*) et, d'autre part, l'esprit de vengeance et

---

<sup>1</sup> Williams Sassine, Op. cit., p. 14.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 24.

de cruauté qui a animé l'un d'entre eux, à savoir, Albinos (dans *Les indépendan-tristes*), qui n'a pas hésité à envoyer *ad patres* un de ses semblables.

### **2.3. Palais royaux ou présidentiels et résidence présidentielle comme espace scénique et dramatique décadents**

A l'image des lieux de culte, les palais royaux ou présidentiels sont des espaces scéniques et dramatiques dont la déchéance n'est pas liée à la somptuosité et au prestige de leurs aspects physiques mais plutôt aux actes sournois qui s'y posent. Il ne s'agit donc pas d'un cadre d'action en ruine sous l'effet du temps ou des suites d'une catastrophe naturelle ou encore d'une guerre civile ou autres.

C'est à travers les pièces *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou, *La saga des rois* de Kangni Alem et *Brasserie* de Koffi Kwahulé que ces cadres *a priori* prestigieux, sombrent dans la déchéance.

En effet, dans *La bataille du trône*, c'est à l'intérieur du palais que se prenaient les décisions d'arrestation, de séquestration, de torture, de massacre et du jet des cadavres des jeunes rebelles dans la fosse aux panthères :

« L'Empereur : Prenez et exécutez sur-le-champ ce galopin et cette salope, qui ont osé braver une personnalité aussi grandissime que l'Empereur de Nimbé. Et que leurs dépouilles soient jetées dans la fosse aux panthères. Ces sacrées bêtes feront le reste. Elles sont d'ailleurs plus efficaces en plein midi. »<sup>1</sup>

On peut déduire de ce propos de l'Empereur que la fosse aux panthères est une dépendance du palais parce que si elle était située dans un lieu public facilement accessible à tout le monde, le peuple saurait le sort réservé à certains

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 27.

citoyens appréhendés par les miliciens du palais. C'est donc une fosse secrète dont les fauves qui l'habitent sont réputés dans l'art d'achèvement des dépouilles humaines. Et si l'Empereur reconnaît l'efficacité de ces bêtes en plein midi, cela suppose qu'il les a vues à l'œuvre au moins une fois à ce moment précis de la journée. Cette fosse aux panthères fonctionne donc comme un espace dramatique parce que l'action des panthères n'est pas représentée sur la scène, elle n'est pas visible par les spectateurs et n'est sue qu'à travers les propos de l'Empereur.

C'est dans ce même palais que le personnage L'Empereur a été déposé par les jeunes en courroux parmi lesquels figure le prince, son propre fils. C'est aussi à ce même endroit que les conseillers de l'Empereur l'ont trahi et l'ont renié.

Dans *La saga des rois*, le palais fonctionne comme un cadre propice à tous les vices. Les faits, comme le précisent les indications scéniques, se déroulent dans l'enceinte du palais :

« Décor royal. Applaudissements ponctués de « bien parlé etc. »  
Le trône est vide. Seuls les dignitaires sont assis. Un peu à l'extrême gauche, les représentants du peuple. Au milieu de tous, le Fou du roi. »<sup>1</sup>

C'est en effet à l'intérieur de ce palais que le premier et le deuxième rois ont été tour à tour assassinés.

Le premier a été victime d'un complot ourdi par ses courtisans qui ont inventé la prétendue Fête de la Flamme de Vie, une fête séculaire qui repose sur l'immolation devant le palais, par le feu, du roi en fonction. Le refus catégorique de subir un tel sacrifice et l'altercation qui en a découlé, a provoqué une crise

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La saga des rois », p. 67.

cardiaque du roi qui s'est effondré sur la scène et ses courtisans en ont profité pour l'empoisonner comme le mentionne l'extrait suivant :

« Majesté, permettez-moi de vous rappeler les atrocités dont sont capables vos dignitaires : c'est eux qui ont inventé cette histoire du bûcher en vue de renverser l'ex-roi : c'est eux qui l'ont empoisonné dans ses appartements, alors qu'il se remettait d'une crise cardiaque... »<sup>1</sup>

La scène, représentant l'endroit du palais où se réunissent les dignitaires et le roi est un espace scénique puisque les didascalies mentionnent comment le roi s'est effondré : « les cris du roi envahissent la scène, le roi s'effondre, victime d'une crise cardiaque. En silence, les gardes viennent l'évacuer. »<sup>2</sup>, alors que les appartements dans lesquels il a été empoisonné et plus tard le lieu où son cadavre a été brûlé, sont tous des espaces dépendants du palais mais équivalant cette fois-ci à des espaces dramatiques car ces différentes actions ne sont pas représentées sur la scène. Elles ne sont sues qu'à travers les répliques des personnages.

En ce qui concerne le second roi, son assassinat a été fait toujours au palais et mis en scène et non su, via les propos des personnages. C'est en effet par le biais de l'ordalie qu'il a été piégé par ses courtisans dont Le grand prêtre qui, ayant fait semblant de boire le poison, est resté en vie, mais « le roi boit et tombe »<sup>3</sup> et meurt devant eux tous.

Qu'il soit utilisé comme un espace scénique ou dramatique, le palais royal ou impérial fonctionne comme un lieu de préparation et de perpétration de nombre d'actes constitutifs de la déchéance notamment l'oppression du peuple, les assassinats des candidats et détenteurs du pouvoir politique qui est un

---

<sup>1</sup> Op.cit., p. 85.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 80.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 89.

véritable objet de convoitise en raison des prestiges, des avantages qu'il comporte.

C'est à cause de ces avantages que dans la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé, différentes ethnies d'un même pays se sont livrées une sanglante guerre civile qui s'est soldée par la prise d'assaut de la résidence présidentielle par le camp du groupe de rebelles vainqueurs.

En effet, les rebelles, en envahissant la résidence visaient en priorité une chose : la clé du coffre-fort. Le président en refusant de vite céder à leurs injonctions a été témoin du viol collectif de sa femme jusqu'à ce qu'elle en meure et que son cadavre continue d'être violé par les rebelles. Lui-même président subira toutes les formes de torture physique avant de recevoir, sur sa demande, une balle dans la tête.

C'est à travers le récit pathético-tragique du personnage Caporal Foufafou qu'on relève des indices qui renseignent sur le lieu de massacre du couple présidentiel. En effet, les séquences : « sa femme est présente, elle met du vernis à ongles »<sup>1</sup> et « Première-classe-Sans-Pitié, Caporal-Terminator et Sergent-chef-Fosse-commune traînent le corps dans la pièce d'à côté et continuent à violer le cadavre »<sup>2</sup> sans oublier le coffre dont les rebelles réclament la clé, permettent de déduire que les faits se sont déroulés dans la résidence présidentielle. Le cadre d'action ici équivaut également à un espace dramatique.

#### **2.4. La rue comme espace scénique et espace dramatique de déchéance**

La rue est une voie bordée de maisons. Elle est un espace ouvert à la circulation. A cet effet, elle peut avoir pour synonymes : le chemin, l'itinéraire, la voie, le tronçon. On en distingue de plusieurs types : la route terrestre, la route aérienne, la route ferroviaire, la route maritime, fluviale, lagunaire, souterraine.

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op.cit., p. 59.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 60.

C'est une infrastructure indispensable à la mobilité des êtres et des choses. C'est un véritable facteur de développement.

Cependant, elle peut devenir un espace caractéristique de la déchéance en fonction des faits qui s'y produisent. Dans cette étude, nous nous intéressons à tous les espaces ouverts à la circulation et qui servent de cadres d'actions. Dans nombre de pièces, la rue fonctionne comme un cadre de travail, un espace d'agression physique, d'insécurité, de sévices corporels, de meurtre, de vol, de prostitution, d'injures, de pollution de tout genre.

La rue en effet est un endroit généralement pollué au sens large du terme. Elle est le lieu où prévalent presque toutes les formes de pollution (pollution sonore, atmosphérique, visuelle, hydrique...), un endroit qui reçoit constamment les salissures venant de tous horizons drainées par les piétons sains ou malades, les cyclistes, les motocyclistes, les automobilistes... Mais la pollution qui nous intéresse dans le cas d'espèce va au-delà de celles précédemment citées. Il est ici, beaucoup plus question de pollution au sens moral et éthique du terme.

La rue comme cadre de manifestation de la déchéance est évidente si bien que les expressions telles que « *éducation de la rue* », « *enfants de la rue* », « *l'homme de la rue* », « *être à la rue* » sont toujours dépréciatives, teintées de négativité.

L'analyse de la pièce *Ce soleil où j'ai toujours soif* révèle que l'essentiel des actions caractéristiques de la déchéance s'est déroulé dans la rue.

En effet, les indications scéniques des séquences I et II qui composent la situation première de l'œuvre le précisent clairement. Séquence I « *une rue...* », Séquence II « *Même décor que la scène précédente.* ». Il en est de même de la situation seconde. Séquence I « *Une rue. [...] Un peu à droite, un banc de jardin.* » La fin de cette séquence informe que Sèna s'est allongé sur le banc.

Son réveil ouvre la séquence II. Même si la séquence III, la dernière de la situation seconde reste silencieuse sur le lieu (la rue), on peut en déduire que c'est une façon implicite de signifier que la rue demeure le cadre d'action. Mais il est à préciser que la rue n'a pas la même signification dans toute la pièce.

#### **2.4.1. La rue comme lieu de travail**

Dans cette pièce en effet, la rue fonctionne comme un lieu de travail, un lieu où l'on exerce une activité génératrice de revenus :

« Une rue...

Deux pelles, une brouette. Dans un coin, un monticule de sable.  
Au milieu de la scène, un homme, Sèna, portant un tablier (ou une blouse) bleu-marine le pantalon retroussé, un balai à long manche dans les mains. »<sup>1</sup>

Ce décor est la peinture d'un cadre de travail comme le prouvent les instruments que sont : « deux pelles, une brouette, tablier ou blouse bleu-marine, le pantalon, le balai à long manche ». Cet arsenal renseigne sur un travail précis : le nettoyage de la route qui, comme observé supra, n'est pas le débouché envisagé pour une personne qui est titulaire d'une Licence en Droit. La rue ici comme cadre de travail, c'est-à-dire son nettoyage, revêt un caractère décadent en fonction du profil du travailleur et du genre de travail qu'il y exerce : un Licencié en Droit contraint de devenir technicien de surface pour pouvoir survivre. Il y a donc une incompatibilité entre le lieu de travail rêvé par le juriste et celui qui s'impose à lui désormais pour sa survie.

#### **2.4.2. La rue comme lieu d'agression physique et de massacre**

Les propos du personnage Sèna laissent entrevoir d'autres cadres d'action qui sont également des rues. Ici, apparaît la notion de dramaturgie de carrefour,

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 5.

c'est-à-dire qu'à travers les paroles-récits, les entrées et les sorties, le spectateur ou le lecteur se rend compte ou imagine que l'espace scénique entretient de nombreuses relations avec l'extérieur, qu'on ne saurait visualiser sans la technique de flash-back cinématographique.

Ces rues, espaces dramatiques, expriment également des actes caractéristiques de la déchéance :

« Devant moi, derrière moi, des corps tombaient fauchés d'un trait par la mitraille nourrie des militaires. Vite ! Plus vite ! Je n'ai lâché mon souffle que lorsque je gagnai la rue Dakodonou. Erreur ! Un autre cargo militaire, envoyé en renfort débarquait là d'autres soldats. Du coup, je me faufilai, plongeai net dans la ruelle sableuse de gauche. Et là, non...Là j'ai vu une femme presque perdue comme moi, se démenant sous les matraques d'un soldat, qui frappait, frappait. Et extrême préjudice, il s'est calé entre ses jambes et a tiré la glissière de son pantalon. »<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 14.

Des actes analogues se produisant dans la rue sont identifiables dans *Picpus ou la danse aux amulettes* de Caya Makhélé :

« Sibylle – (...) le clown savant a suivi Véra et, dans une rue déserte, il a...

On entend le cri déchirant d'une femme qu'on agresse.

Cela s'est passé ainsi n'est-ce pas ? »<sup>1</sup>

A cette question, Picpus ne s'est pas contenté d'une réponse affirmative. Il a aussi essayé de mettre en scène l'action qui montre comment la torture subie par Véra s'est déroulée avant qu'elle ne sucombe :

Picpus – Avec des accents de culpabilité.

J'ai seulement voulu reprendre son cœur. Nous nous sommes battus. Et pour m'empêcher d'avoir son cœur, elle l'a avalé, alors j'ai tenté de le lui faire cracher.

*(Il saisit Sibylle et lui fait faire ce qu'il raconte.)*

J'ai d'abord enserré sa tête sous mon aisselle. Je lui ai dit : goûte l'odeur de mes dessous de bras. Elle a toussé de plaisir. Je lui ai ordonné de chanter afin de profiter au maximum de mon aisselle bucolique. Elle a chanté a cappella. J'ai serré petit à petit. Encore... encore... pour qu'elle vomisse son cœur.

(...)

Elle est morte les cheveux coupés en quatre »<sup>2</sup>.

On en déduit que la rue a servi de cadre au meurtre commis par le personnage Picpus, lequel meurtre est intervenu des suites des agressions physiques subies par la femme Véra.

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

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, *Op. cit.*, p. 106.

<sup>2</sup> *Op.cit.*, pp. 106-107.

« A la sortie du car, j'ai pris mon sac et ma serviette, descendu le trottoir qui contournait la gare, et patatras, les flics me sont tombés dessus, [...] Puis ils sont partis. Me laissant par terre au milieu du désordre de mes propres objets. Dans la boue et le froid, je me suis agenouillé pour ramasser le contenu épars de mon barda, mes documents trempés. »<sup>1</sup>

### 2.4.3. La rue comme cadre de prostitution

C'est dans la pièce de Khadi Hane que la rue revêt cette signification. Le titre de l'œuvre en fournit déjà des indices qui renseignent non seulement sur le cadre d'action mais aussi sur les pratiques qui frisent l'excès : *Il y en a trop dans les rues de Paris*. La plupart des actions se déroulent dans la rue. En effet, les didascalies internes de la pièce indiquent explicitement que dans la saynète 2 de la scène 1, l'action se déroule dans une rue :

« Un homme balaie, une femme 1 dont le chien vient de s'échapper, une femme 2 qui se promène.  
La rue »<sup>2</sup>

Le même constat se fait dans les scènes 2, 5 et 6. Au total, sur les sept scènes de la pièce, quatre ont pour cadre d'action la rue. Cela révèle l'importance accordée à cette catégorie d'espace dans l'œuvre. Mais en dehors des indications scéniques, la lecture des propos des personnages montre qu'ils comportent des indices qui prouvent que la rue fonctionne comme un cadre spatial :

« Une voix off (*Dans le noir*)  
Y'en a marre ! Y'en a marre ! J'en peux plus, j'en peux plus, moi. J'étouffe. Ras-le bol ! Plein de zigounette ! Y'en a trop...  
Trop dans les rues de Paris ! »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Kangni Alem, « Apprentissage de la mémoire » in *Théâtre volume I*, pp.17-18.

<sup>2</sup> Khadi Hane, Op. cit., p. 8.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 5.

Ou encore ces propos d'un personnage féminin s'adressant à son chien qui lui a échappé:

« Femme 1

Orthello ! Viens ici ! Viens faire ton caca dans le caniveau... »<sup>1</sup>

Dans l'œuvre, la rue revêt un aspect caractéristique de la déchéance parce qu'elle sert de cadre non seulement aux injures mais surtout à la prostitution. En effet, les personnages féminins de la pièce qui font carrière dans la prostitution investissent les rues pour racoler les clients :

« (*Lucie, Mouna.*

*La rue, le soir.*)

Lucie

Dis donc, où se cachent les seigneurs du macadam ? Où sont passés nos vaillants chevaliers qui, hier encore frémissaient, vibraient et trépassaient sous nos ardeurs ?

Mouna

Arrête les proses, chérie, tu me donnes mal à la tête. Tes seigneurs se sont rabibochés avec des régulières, des fraîches, celles-là »<sup>2</sup>.

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

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

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 8.

<sup>2</sup> Op.cit., p. 23.

### 3. Autres décors décadents : Le cadre de travail

Nous entendons par cadre de travail, un endroit où l'on exerce une activité dont les revenus permettent de satisfaire les besoins fondamentaux et autres. C'est le cas du bureau pour les administratifs, du chantier (route en construction) pour les ouvriers, de la salle de classe ou des amphithéâtres pour les enseignants, de la rue pour les techniciens de surface, des ateliers pour les artisans etc. Parlant d'atelier, celui de Bouba dans *Comme des flèches* se présente comme suit :

« Un atelier de mécanicien-réparateur de pneus. Hangar, bric-à-brac. Une enseigne : « ICI BOUBA, VULCANISATEUR DIPLOME ». Un tas de vieux pneus de voitures et motocyclettes par-ci, chambres à air par-là. Une vieille caisse à outils vide. Des pots d'eau noire de cambouis. Par terre, des morceaux de pneumatiques noirs, rouges. Accroché à l'arbre, contre lequel s'adosse le hangar, un hamac de filet gris. A l'avant, un vieux banc brinquebalant. »<sup>1</sup>

Cet extrait de la didascalie est une séquence descriptive qui présente l'atelier de Bouba dans tous ses aspects et la nature des différents éléments qui le composent. Ce passage comporte en effet toutes les caractéristiques essentielles d'un texte descriptif. On y remarque des vocabulaires de localisation comme : « à l'avant », « par terre », « par-ci », « par-là » ; des adjectifs qualificatifs tels que : « vieux », « vide », « noire », « rouges », « brinquebalant », sans oublier le participe passé « accroché » employé comme adjectif qualificatif. Le temps verbal utilisé est le présent de l'indicatif. L'intention du locuteur est de décrire.

Vu d'ensemble, il s'agit d'un espace qui se caractérise par sa précarité si on prend en compte la vétusté de tout ce qui le compose notamment les débris de pneus et de chambre à air. Il en est de même des instruments de travail tels que

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, Op.cit., p. 9.

la caisse à outils. Ce cadre ne garantit pas une bonne condition de travail pour l'occupant. La décadence de cet atelier est liée à son aspect physique et non à l'action qui s'y déroule. Exception faite au détail selon lequel, c'est à cet endroit que les premiers jalons conduisant à l'infidélité de la femme mariée Amina ont été posés. Faire des avances à une femme mariée est un fait caractéristique de la déchéance morale.

On peut déduire de l'aspect que présente cet atelier, la classe sociale et aussi la moralité de celui qui y travaille. Il y a aussi à souligner que cet endroit ne le met pas à l'abri des maladies en raison de l'insalubrité qui le caractérise.

#### **4. Esthétique du décor sonore décadent**

On entend d'abord, par décor sonore, tous les éléments acoustiques qui prévalent sur la scène ou qui sont déductibles des répliques des personnages. Ainsi, sont constitutifs du décor sonore : la musique de scène, les bruits, les cris.

La musique de scène peut être vocale ou instrumentale, exécutée en solo, en duo ou en chœur. Au cours de la représentation, elle peut être exécutée en *live* ou en *play back*, en fonction de l'effet visé. Si elle est vocale, donc chantée, l'analyse des paroles qui la composent, permet de révéler sa contribution ou non à l'expression des préoccupations développées par la pièce. Il existe un certain lien entre la musique de scène et le discours d'un ou des personnages en action. De toute évidence, le recours à la musique de scène, lors du spectacle n'est pas gratuit, elle vise un objectif bien déterminé. Elle vient renforcer la parole et donne un éclat au spectacle.

Se prononçant sur la fonction valorisante de la musique de scène et les étapes de son intervention au cours de la représentation, Pierre Larthomas affirme :

« Elle peut intervenir au début de la pièce ou de chaque acte pour mettre le spectateur en condition et établir une transition entre la vie courante et la vie rêvée, entre l'univers de la salle et celui de la scène. Elle intervient aussi au cours d'un acte, soit pour souligner l'importance et le pathétique d'une situation, soit parfois pour rendre plus efficace ou pour « faire passer » un fragment de scène que le metteur en scène considère, à tort ou à raison comme plus faible »<sup>1</sup>.

En ce qui concerne le bruit, il est une sensation que perçoit l'oreille, c'est un son. On peut citer par exemple : le bruit du tonnerre, le claquement de la main ou de la porte, la détonation d'armes de guerre, l'explosion d'une machine, le son d'une cloche ou d'une sirène, le vrombissement d'un moteur, le bruit que produit un verre ou tout autre ustensile de cuisine qui se brise, les applaudissements. Le bruit est un élément porteur de sens. Il peut renseigner sur le cadre spatio-temporel, les faits, le contexte. En comparant la musique de scène et les bruits, Pierre Larthomas indique :

« Les bruits ont sur la musique l'avantage de signifier ; leurs fonctions sont donc, dans l'ensemble, à la fois plus précises et plus variées. Il leur arrive souvent, comme à la musique, de créer une atmosphère, d'indiquer une tonalité, de pallier même l'absence de décor visuel. »<sup>2</sup>

Pour ce qui est du cri, il fonctionne comme le bruit. La différence ici est que le cri, bien qu'étant un bruit, est émis par la voix. Cela montre qu'il provient d'un être vivant, humain ou animal. Ainsi, lors du spectacle, les gémissements, les cris de joie ou de détresse, le cri des oiseaux, le chant du coq, sont des éléments à prendre en compte.

---

<sup>1</sup> Pierre Larthomas, Op. cit. p. 110.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 112.

Comme on peut s'en douter, le décor sonore est un gisement d'éléments porteurs de significations dont la prise en compte contribue à l'analyse et à l'élargissement de la portée sémantique d'une œuvre théâtrale.

Dans ce volet de notre travail, ne seront pris en compte que les éléments du décor sonore qui renseignent sur la prévalence d'une atmosphère de déchéance, et qui sont, soit mentionnés dans les didascalies, soit identifiables à travers les paroles des personnages. Il s'agit entre autres du bruit des armes, des chants de guerre, de colère, de deuil, de frayeur.

#### **4.1. Les bruits belliqueux**

Cet élément constitutif du décor sonore décadent est perceptible dans les pièces : *Les indépendan-tristes* de Williams Sassine et *Brasserie* de Koffi Kwahulé.

Dans la première pièce, ce sont les propos du personnage Rebelle qui indiquent la prévalence d'un conflit armé :

« Rebelle- ça chauffe tout autour. On ne sait plus qui tire sur qui... »<sup>1</sup>

Le décor sonore belliqueux se dégage de ces échanges de tirs entre les factions en lutte. Comme on peut s'en douter, les théâtres d'affrontement se caractérisent, sauf en cas d'usage d'armes silencieuses, par la détonation, des explosions, des cris de détresse d'âmes atteintes de balles, créant par conséquent une atmosphère acoustique macabre qui se solde souvent par des pertes en vies humaines. Les personnages se retrouvent dans un environnement infernal « ça chauffe tout autour »<sup>2</sup> régi par le bruit effroyable des armes qui tonnent tous azimuts.

---

<sup>1</sup> Williams Sassine, Op. cit., p. 24.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 25.

Le metteur en scène peut, en se fondant sur ces données fournies par les propos de Rebelle, faire entendre de façon synchronisée ces bruits lors de la représentation pour faire vivre aux spectateurs cette situation.

Dans *Brasserie* de Koffi Kwahulé, le décor sonore belliqueux n'est pas implicite mais plutôt explicite comme en témoignent les indications scéniques suivantes au début de l'œuvre :

« Pénombre. Bruits de couteaux, de machettes, de pistolets, de mitraillettes, d'obus, de canons...  
Champ de guerre... »<sup>1</sup>

Il se dégage de cette séquence une emprise du décor sonore sur le décor visuel qui est ici suggéré par un seul élément : la pénombre, alors que de l'autre côté, on remarque une gradation ascendante dans l'énumération des éléments acoustiques qui sont au nombre de six et constituant par conséquent le champ lexical de la guerre.

Ce décor sonore à lui seul exprime déjà la thématique principale abordée par la pièce, c'est-à-dire la guerre si on prend en compte la nature des armes évoquées. En effet, le couteau et les machettes font partie des armes blanches, or de nos jours, les armées professionnelles utilisent beaucoup plus les armes modernes que celles archaïques auxquelles appartiennent les couteaux et les machettes ou encore les flèches, les gourdins. L'évocation de ces armes obsolètes renseigne donc sur la qualité ou le profil des forces en lutte. Il s'agit, d'une part, de l'armée régulière à laquelle renvoient les « pistolets, les mitraillettes, les obus, les canons » et, d'autre part, les rebelles caractérisés par « les couteaux et les machettes » et qui, la plupart du temps sont composés de civils sans aucune formation militaire et parfois sans armes sophistiquées, utilisant du coup, tout ce qui leur tombe sous la main comme moyens de combat.

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op. cit., p. 13.

L'ouverture de la pièce par les bruits d'armes de guerre est une option scripturale de l'auteur de commencer son histoire ( la fable) *in media res*. Cela peut traduire une volonté d'aller droit au but sans tourner autour du pot parce que le fait dont il veut parler est très préoccupant et n'autorise pas une perte de temps. Le lecteur ou le spectateur est, dès l'entame de l'œuvre, plongé dans le vif du sujet alors que, si on ne s'en tenait qu'à la pénombre, élément du décor visuel, on sera en train de se demander si elle symbolise la nuit, un espace clos dépourvu de lumière ou encore un trou. Ce sont des hypothèses que seuls l'entrée en scène des personnages ou des acteurs et leurs propos permettront de confirmer ou d'infirmier.

## **2.2. Musique de scène**

Élément constitutif du décor sonore, la musique de scène devient une composante du langage de la déchéance lorsqu'elle aborde les faits caractéristiques de la déchéance tels que les états affectifs négatifs, la guerre, la grossièreté, les injures, la mort, l'échec, les catastrophes naturelles ou non, les maladies, la méchanceté, la misère, la défaite, les accidents, la trahison, et autres malheurs.

Les musiques de scène qui nous intéressent dans notre travail sont celles colériques, belliqueuses et mélancoliques révélant la déchéance psychologique du sujet qui les exécute ou pour qui elles sont destinées.

- **Chansons colériques**

Dans les œuvres en étude, ce genre de musique de scène est décelable dans la pièce *La bataille du trône* :

« L'Empereur (...) Il entonne une chanson de colère et sort »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 30.

La colère, comme on peut s'en douter, est un état affectif négatif qui met le sujet dans un état inférieur à celui normal. Ce sentiment se déclenche lorsqu'on est confronté à un fait insupportable, quand on subit ce que l'on déteste et autres situations malencontreuses. Les conséquences qui découlent de ce type de sentiment peuvent être dangereuses si le sujet ne se maîtrise pas. Dans l'exemple ci-dessus, le statut du sujet en colère n'est pas à prendre à la légère parce que les répercussions qui peuvent en émaner peuvent être fatales pour l'Empereur lui-même, pour son entourage immédiat ou pour le peuple. L'idéal est que les personnes ayant à charge la destinée d'un groupe ou d'une nation ne se laissent pas aller à ce genre de sentiment, mais comme l'être humain ne décide pas lui-même de ses sentiments, il est recommandé qu'en cas de colère, l'autorité fasse un grand effort pour se maîtriser afin de ne pas poser, sous l'emprise du courroux, des actes regrettables.

- **Chansons belliqueuses**

Les chansons exécutées sur scène par l'Empereur ne se limitent pas seulement à l'expression de sa colère, d'autres chansons, cette fois-ci, renseignent sur son intention, c'est-à-dire le projet de guerre qui est une conséquence de la colère qui se lisait dans la chanson précédente:

« L'Empereur (...) Il entonne une puissante chanson de guerre ) »<sup>1</sup>

Le recours à ce type de chanson par l'autorité peut avoir deux fonctions. Il s'agit, d'une part, de la fonction dissuasive, effrayer les destinataires, c'est-à-dire, ceux en présence de qui ce morceau est exécuté pour leur signifier le degré de colère ou la détermination de l'Empereur à faire la guerre. Ainsi, si c'est un mauvais comportement qui a déclenché cette chanson, le sujet fautif aura l'obligation de se confondre en excuse et demander, si possible, un règlement à l'amiable. D'autre part, la chanson de guerre peut avoir une fonction

---

<sup>1</sup> Op.cit., p. 23.

informative, elle est en elle-même une déclaration de guerre si bien que la personne ou le groupe de personnes à qui elle est destinée n'aura d'autres choix que de se préparer à l'affrontement ou de se soumettre simplement sans chercher à résister.

Mais ce à quoi on assiste dans l'œuvre est que, et l'Empereur et les jeunes rebelles sont à la fois émetteurs et destinataires de chansons belliqueuses, il y a une sorte d'échange réciproques de déclaration de guerre entre ces deux catégories de personnages qui se regardent en chien de faïence et déterminées à recourir à la guerre pour régler leur différend. C'est ce qui se remarque chez les jeunes révoltés qui exécutent eux aussi sur scène des chansons de guerre :

« Ziguidi entonne un chant de guerre repris par tous, et à pas de guerriers, ils s'en vont »<sup>1</sup>

- **Chansons funèbres**

La guerre étant un élément caractéristique de la faillite de l'humain, elle ne se solde que par la mort et autres dégâts qui font régner une ambiance de deuil. Et, parlant de deuil, il y a dans les œuvres en étude, des musiques de scène qui l'illustrent. A préciser que, dans le cas d'espèce, celles-ci ne sont pas une conséquence de la guerre.

En effet, c'est sur une note de tristesse que s'ouvre la pièce *La bataille du trône* d'Apollinaire Agbazahou: « Une chanson de deuil s'élève des coulisses »<sup>2</sup> précisent les indications scéniques. Le même genre de chanson se remarque dans *La saga des rois* de Kangni Alem :

---

<sup>1</sup> Op.cit., p. 36.

<sup>2</sup> Op.cit., p. 11.

« Le Fou : (...). Le fou entonne un chant funèbre repris en chœur (...). Le chant s'arrête un instant, puis continue en fond sonore. »<sup>1</sup>

Le constat que l'on fait au niveau des extraits ci-dessus qui renseignent sur le décor sonore notamment la musique de scène, est que les chansons dont il est question (chanson de colère, de guerre ou de deuil) se limitent au thème, les auteurs ne donnent pas à lire ou à entendre les paroles qui les composent. Cette option qui limite l'analyse littéraire n'est pas sans intérêt pour la mise en scène, parce que la liberté est donnée au metteur en scène de choisir des chants colériques, belliqueuses ou funèbres connus du public auquel est destiné le spectacle.

Les dramaturges qui ne donnent pas les paroles constitutives de ces types de chanson peuvent être animés par le souci de mélodie, car une chose est de proposer les textes de ces chansons, une seconde est de leur concevoir une mélodie convenable et dont doit tenir compte le metteur en scène car, si le texte de théâtre est une théorie, la mise en scène relève de la pratique et le metteur en scène ne saurait se mettre à chercher de mélodie au texte de chanson à moins que ceux –ci soient accompagnés de portée musicale qu'un spécialiste de la musique peut lire et exécuter. C'est la situation à laquelle sera confronté le metteur de la pièce *Comme des flèches* de Koulsy Lamko. Dans l'œuvre, l'auteur précise d'une part, les instruments de musique nécessaires à l'exécution du morceau comme en témoigne cette séquence de didascalie :

« Un air de flûte s'impose peu à peu. Le joueur de flûte s'assoit sur un vieux pneu dans un coin du hangar. Un griot débouche de l'autre côté et entonne sa litanie tandis qu'un autre musicien entre et attaque un air de kora. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La saga des rois », p. 82.

<sup>2</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., p. 11.

L'auteur donne à lire et à entendre les paroles constitutives de la chanson de deuil d'autre part :

« Le griot :  
Je reviens de Kosso  
par un chemin débroussaillé d'épines, une route raide.  
Kosso, le village des morts.  
La route est droite comme une flèche  
et plonge dans le vertige bleu de l'horizon  
(...)  
Elle est longue et raide, la route qui mène à Kosso.  
Elle est sèche et gercée. C'est une terre stérile.  
Mais ma voix refuse de s'arrêter  
contre le mur du silence.  
C'est pourquoi je parle  
et je pleure en aveugle. »<sup>1</sup>

Au plan littéraire, ce texte de chanson fournit beaucoup de matières exploitables mais au plan musical, il souffre d'une carence de mélodie car dans sa mise en scène ou pour être plus précis, son exécution sur scène nécessite le recours aux musiciens professionnels à qui incombe le devoir de concevoir une mélodie conséquente. Il s'en déduit l'ajout d'un nouvel élément artistique alors que pour son analyse littéraire, il n'est pas besoin de sortir du texte avant d'établir le champ lexical du deuil avec les termes et expressions : « village des morts », « route longue et raide », « sèche et gercée », « terre stérile », « le mur du silence », « je pleure en aveugle » ; les figures d'analogie telle que la comparaison : « la route est droite comme une flèche », les figures d'insistance comme l'anaphore et la répétition qui s'illustrent respectivement à travers : « Pas un tournant pour », « Elle est » et « route »

---

<sup>1</sup>Op. cit., pp. 11-12.

- **Musique de frayeur**

Ici, ce n'est ni le thème ni le texte de la chanson qui inspire la frayeur mais le contexte. La plus douce des musiques de scène peut déclencher le sentiment de peur quand elle intervient à un moment inopportun où le moindre bruit peut devenir une source de psychose. Ce genre de musique se remarque dans la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé :

« Caporal-Foufafou.- : Chef !

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Quoi encore ?

Caporal-Foufafou.- Vous n'entendez rien ?

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Entendre quoi ?

Caporal-Foufafou.- Mais la musique ! (...)... On dirait des enfants... Ce sont des enfants... En allemand... Ils chantent en allemand !...

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Chut !...

(Il tend l'oreille. On entend en effet, venant de très loin, donc faiblement, comme échappée d'un transistor au milieu de la nuit, une cantate chantée par des enfants.) »<sup>1</sup>

L'action ici se déroule la nuit, dans un espace apparemment désert parce que dévasté par une terrible guerre civile. De plus les personnages ici ne sont qu'au nombre de deux, des rebelles victorieux ayant vécu les horreurs de la guerre et qui, malgré la fin du conflit, sont en permanence sur le qui-vive. De ce fait, le retentissement de la musique au milieu de la nuit ne peut déclencher en eux que le sentiment de frayeur, surtout si on prend en compte les personnes qui exécutent cette chanson, des enfants et surtout la langue dans laquelle elle est conçue : l'allemand, une langue étrangère à celle du milieu. Tout ceci n'est pas sans conséquence sur les deux personnages soldats. L'un est animé par le sentiment de peur alors que l'autre joue à l'indifférent. L'attitude du second est compréhensible parce qu'étant le supérieur hiérarchique de l'autre, il a le devoir

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, Op.cit., p. 16.

de se maîtriser, de ne pas céder trop tôt à la panique afin de voir d'abord clair dans la situation. Mais la suite de leur échange est pleine de tension :

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Rien, absolument rien, je n'entends rien parce qu'il n'y a rien.

Caporal-Foufafou.- Pourtant Commandante... des voix d'enfants... (La cantate enfle. Elle enflera jusqu'à saturation, poussant les deux à parler de plus en plus fort).(...)

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Je n'entends rien...

Caporal-Foufafou.- Quoi ?

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Rien...

Caporal-Foufafou.- Quoi ?

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Comment ?

Caporal-Foufafou.- Quoi ?

Cap'taine-s'en-fout-la-mort.- Comment ? »<sup>1</sup>

On remarque que cette musique de scène produit un grand effet sur les deux personnages, ils sont ébranlés si bien que cela se voit dans leurs comportements. Il se produit à leur niveau un enlèvement du discours. Les personnages semblent ne plus se comprendre. L'un s'étonne que son voisin entende une musique que lui, n'entend pas, l'autre est surpris que son second n'entende pas la musique que lui, il entend. Cette séquence du dialogue s'apparente à la stichomythie en raison de la brièveté des répliques et la tension qui les caractérise.

Il convient donc de retenir que dans cette séquence, ce n'est pas le sujet sur scène qui exécute la musique, laquelle musique véhicule des éléments caractéristiques de la psychose, donc une composante de la déchéance psychologique.

La musique dans l'œuvre théâtrale de Koffi Kwahulé ne fonctionne pas nécessairement comme un élément exogène au texte. Elle y est parfois

---

<sup>1</sup> Op.cit., pp. 16-17.

intimement liée. C'est ce qu'on peut déduire de l'analyse de Gilles Mouëllic sur deux de ses pièces. En effet, dans son article : « Le jazz dans l'écriture de Koffi Kwahulé : Une introduction », Gilles Mouëllic affirme :

« Contraint d'accepter la langue française, il la fait chanter autrement. Il s'inspire de la musique du corps des Noirs américains pour inventer une écriture du corps, une écriture afro-européenne. Pour lire ses textes, les yeux, ne sont que l'outil. Il faut surtout ouvrir grand les oreilles. Ses mots sont écrits pour être entendus, pas seulement au sens d'être joués sur scène, mais au sens musical. Comme pour l'écoute du jazz, le corps est sollicité avant l'intelligence, avant le cerveau. Seules les sensations physiques donnent accès à la compréhension profonde du texte. »<sup>1</sup>

Analysant toujours le rapport étroit de l'écriture dramaturgique de Koffi Kwahulé à la musique, Gilles Mouëllic ajoute que :

« Le théâtre de Koffi Kwahulé est un théâtre-jazz dans l'intervalle entre le sens premier du mot écrit et sa dimension purement musicale et rythmique. Tout en gardant son sens premier, sa qualité d'image, le mot, dans le mouvement même de l'écriture, dans le montage, devient musique. Mais la musique n'est pas ici une jolie et séduisante mélodie, mais cri, souffle, musique du corps, aussi brutale et évidente que le son de John Coltrane, reconnaissable entre tous et toujours différent. Ce qui marque désormais la maîtrise de Koffi Kwahulé, c'est la sensation très forte que chaque relecture est une nouvelle lecture qui ne se conforme jamais à la précédente »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, « Le jazz dans l'écriture de Koffi Kwahulé ; une introduction », in Sylvie Chalaye, ( sous la direction de), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, pp. 153-154.

<sup>2</sup> Op.cit.cit., p. 154.

Une chose est sûre, dans la pièce *Brasserie*, la musique joue un rôle fondamental dans l'expression de la déchéance.

## 5. Symbolisme des objets scéniques

Le théâtre ne se limite pas seulement aux répliques, à la gestuelle, aux personnages ou acteurs, au cadre spatio-temporel. Il est constitué d'autres éléments qu'on appelle objets scéniques.

Les objets scéniques sont une composante majeure du langage théâtral non verbal. Ils sont des éléments porteurs de sens saisissables soit au premier degré, soit au second degré. Un enfant fautif qui voit venir son parent muni de chicotte sait déjà ce qui l'attend. La chicotte signifie le châtement corporel, la punition, la correction, l'éducation. Elle vise à débarasser le fautif du comportement répréhensible en vue de le rendre plus correcte, respectueux des normes. C'est donc pour étudier le sens des objets scéniques contenus dans les pièces du corpus que nous avons intitulé cette séquence de notre étude : symbolisme des objets scéniques.

Nous utilisons le terme symbolisme selon le sens qu'en donne le dictionnaire, *Le grand Robert de la langue française* :

« Théorie des symboles, méthode d'explication historique qui retrouve des symboles à la base des croyances et des idées ; interprétation symbolique des événements de l'histoire. »<sup>1</sup>

Les objets scéniques, en ce qui les concerne, sont tout élément matériel auquel l'on recourt à l'occasion de la représentation d'une œuvre théâtrale. Pour Anne Ubersfeld :

---

<sup>1</sup> Dictionnaire, *Le grand Robert de la langue française*

« Toute chose figurant sur scène y acquiert *ipso facto* le caractère d'objet : l'objet théâtral est une *chose*, reprise et recomposée par l'activité théâtrale ; tout ce qui est sur scène, fût-ce un élément déposé là par le hasard, devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique, univers recomposé par le travail artistique de la scène. (...). D'une façon un peu plus précise, nous dirons que l'objet scénique est une chose figurable sur la scène et manipulable par les comédiens. »<sup>1</sup>

On retient de cette affirmation d'Anne Ubersfeld que « objet théâtral » et « objet scénique » sont des expressions synonymes.

Les objets scéniques sont indiqués dans les didascalies mais on peut aussi les identifier dans les répliques. Il serait fastidieux de chercher à les énumérer ici. Ils varient d'une pièce à une autre et sont intimement liés au thème. Les objets scéniques sont de différentes natures. Ils peuvent être visuels, tactiles, sonore, lumineux, hydriques, adipeux, etc.

Les objets visuels : c'est l'ensemble des éléments constitutifs du décor visuel. En termes clairs, c'est tout ce que l'œil peut voir ; il peut s'agir d'un trône, d'un balai, d'un pistolet, d'un lit, des armes de guerre, des matériels de bureau, une brouette, etc.,

Mais dans la catégorie des objets visuels, il y en a qui sont tactiles ou tangibles et d'autres, non.

Les objets visuels tangibles : ce sont des objets qu'on peut voir et toucher. C'est le cas des exemples précédemment cités.

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 109.

Les objets visuels non tangibles : ce sont des objets qu'on peut certes voir, mais qu'on ne peut toucher, et prendre. C'est le cas de la lumière, des ombres, des silhouettes.

Les objets sonores ; ce sont des éléments qui font partie des objets scéniques mais qui ne sont perceptibles que par l'oreille. Il s'agit ici, non seulement de ce qui produit le son (poste radio, instruments de musique, cloche, sirène, moteur de véhicule, canons etc.) mais aussi et surtout du son lui-même comme c'est le cas dans la séquence: « des clameurs de détresse ponctuées de coups de canons. Sax commence à pleurer. »<sup>1</sup> dans *Les indépendan-tristes*

Ainsi, par symbolisme des objets scéniques, nous entendons la valeur que revêt chacun de ces éléments utilisés pour la mise en scène. Il est donc question de la portée sémantique de chacun de ces objets dont l'analyse rend l'œuvre plus compréhensible. Dans le cas d'espèce, il s'agit des objets scéniques qui participent à la manifestation ou de la déchéance. A titre illustratif, l'instrument (coupe-coupe, hâche, couteau) dont on se sert dans une représentation théâtrale pour amputer un membre inférieur à un être vivant est un objet scénique décadent, puisqu'il a contribué à faire de la victime un handicapé moteur, autrement dit, une personne victime de la déchéance physique.

Dans les pièces constitutives de notre corpus, nombre d'éléments scéniques revêtent une connotation décadente tant aux plans moral, religieux, politique que social. On peut citer : l'acide sulfurique, le poison, le pistolet, le fusil, le canon, la hâche, le couteau, le coupe-coupe, la perceuse, la corde, la ficelle, le cadenas, qui sont des instruments utilisés à des fins de destruction partielle et définitive de la vie humaine.

---

<sup>1</sup> Williams Sassine, *Les indépendan-tristes*, Op. cit., p. 20.

C'est le cas dans les pièces *Brasserie*, *La saga des rois*, *Les indépendantristes*, *Ce soleil où j'ai toujours soif*.

### **5.1. Symbolisme du balai, de la pelle et de la brouette**

Ce sont des objets qui doivent leur raison d'être à l'existence de la saleté, de la pourriture, des ordures. A titre illustratif, on ne recourt au balai que pour rendre un lieu salubre. Ainsi le degré de leur symbolisme décadent varie en fonction du contexte de leur utilisation et du rang social de ceux qui en font usage comme instrument de travail. Un décor montrant une femme qui balaie sa chambre ne suscite pas la même réaction qu'un décor où un roi ou un président de la république balaie la rue.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, qu'un intellectuel, un licencié en droit soit obligé de recourir au balai pour survivre est l'expression d'un malaise sociopolitique inquiétant. Il ne s'agit pas ici d'affirmer qu'il suffit d'être intellectuel pour être dispensé de tout acte de salubrité privé ou public. Mais le problème ici, résulte de l'inadéquation entre la formation reçue et le métier exercé. L'assainissement d'une ville relève de la compétence des spécialistes de l'environnement et non des juristes. Ainsi une jeunesse élitiste dont la survie dépend du balai, de la pelle, de la brouette en un mot des ordures, est une jeunesse en dégénérescence, victime certes de la carence de vision des dirigeants politiques, mais également incapable elle-même d'innovation.

La connotation dépréciative du balai s'accroît lorsqu'on l'utilise à des fins répressives comme c'est le cas dans *La disette de mal-espérance*. Assener des coups de balai à un être humain comme le fait l'Abbé Fréjus, c'est le mettre au même rang que les ordures, donc bon pour la poubelle, les décharges publiques. Dans certaines sociétés africaines notamment béninoises, frapper un être humain avec le balai symbolise la malédiction selon le contexte d'usage.

## 5.2. Symbolisme du couteau, du pistolet, de l'acide sulfurique et du poison

En dehors du poison qui peut être naturel, le couteau et le pistolet sont des inventions humaines toujours utilisées à des fins destructives. Ils sont préjudiciables aussi bien aux hommes, aux animaux qu'aux végétaux. Ces trois éléments ont toujours un effet destructif partiel ou définitif, même si celui qui en fait usage peut éprouver une certaine satisfaction. Ils peuvent symboliser des instruments de travail. Pour le boucher, le cuisinier par exemple, le couteau est un outil très indispensable sans lequel l'exécution de la tâche serait difficile. Mais le végétal et l'animal (l'oignon, la tomate, le poulet, le poisson) sur lesquels s'applique le couteau subissent une destruction qui procure une jouissance à l'être humain.

Le poison, pour certains vétérinaires de parcs zoologiques est un outil de travail servant à endormir des animaux réputés dangereux, pour leur administrer des traitements préventifs ou curatifs.

En ce qui concerne le pistolet, il est nécessaire aux agents de sécurité dans l'accomplissement de leur mission.

Le couteau, le pistolet et le poison symbolisent aussi des armes (moyens) de défense et d'auto-défense. Ils sont, à cet effet, des éléments constitutifs de l'arsenal militaire. Ils sont utilisés pour sauver des citoyens victimes d'agressions criminelles, tout comme le policier, le militaire, le gendarme peuvent s'en servir au cas où leur propre vie serait en danger. Ces armes protègent à la fois contre les hommes et les animaux féroces. Elles sont des outils de représailles dont l'usage est réglementé par la loi.

Dans *La disease de mal – espérance*, le personnage Clodo s'est servi du poison dans l'intention de sauver Oulima du complot qui s'ourdait contre elle. « *Clodo sort une bombe à gaz et la presse dans le visage de l'inspecteur qui*

*tombe aussitôt* ». <sup>1</sup> Le poison contenu dans le gaz utilisé contre l'inspecteur de police en mission pour l'Abbé, a une fonction salvatrice. Il vise à protéger Oulima contre les intentions malveillantes du prêtre et de l'agent de police. Le but ici, n'est pas de nuire, ou si nuisance il y a, cela vise une fin salutaire : nuire à une personne malveillante pour sauver sa victime.

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

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

« C'est eux qui ont inventé cette histoire du bûcher en vue de renverser l'ex-roi, c'est eux qui l'ont empoisonné dans son appartement, alors qu'il se remettait d'une crise cardiaque ». <sup>2</sup>

C'est le même sort qu'a connu son successeur à qui on a fait subir l'ordalie, la prise du poison de vérité qui tue ceux qui ont des intentions criminelles et laisse indemnes les innocents :

« LE ROI: Ah bon ? Alors j'accomplis mon devoir. A votre décès, messieurs ! [..]. (*Le roi boit et tombe.*) » <sup>3</sup>

Dans *La disease de mal- espérance*, le poison a joué deux rôles essentiels. Il permet d'endormir la victime pour l'enlever comme le décrit ici l'Abbé : « *Avec deux ou trois gouttes de cette fiole, elle tombera dans le noir.* » <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, Paris, p. 54.

<sup>2</sup> Kangni Alem, « La saga des rois », in *Théâtre volume I*, p.85.

<sup>3</sup> Kangni Alem, Op. cit., pp. 88-89.

<sup>4</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, Paris, p. 48.

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

« Clodo:

Tant pis, tu l'auras provoqué. (*il la pulvérise à son tour avec la bombe. Elle s'écroule*) Aide- moi à la transporter, Modo, vite ! »<sup>1</sup>

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

« Oulima (*s'effondre*).

Son couteau... son couteau devrait être enduit de poison je me sens si mal, si déchirée, si violentée... »<sup>2</sup>

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

« L'homme : (*il sort un couteau*) Que tu dois faire un effort pour ne pas contrarier mon couteau. Car il a un faible pour les gens qui lui opposent résistance. »<sup>3</sup>

Dans la deuxième pièce, le couteau symbolise une arme d'auto-défense : « Oumarou : Dis à ton violeur de tirer. [...] Autrement, c'est moi qui le tuerais. (Il sort son couteau.) »<sup>4</sup>

Dans la pièce *Et le soleil sourira à la mer* de Sophie Heidi Kam, le couteau et les autres armes analogues (sécateurs, perceuses ...) ont été utilisés à des fins destructives notamment les exécutions sommaires des adversaires politiques.

---

<sup>1</sup> Op.cit., p. 55.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 82.

<sup>3</sup> Florent Couao-Zotti, « Certifié sincère », in *Théâtre volume I*, p. 21.

<sup>4</sup> Florent Couao-Zotti, « Le Collectionneur de vierges », in *Théâtre volume I*, p. 97.

Le rôle de l'acide sulfurique n'est pas à passer sous silence. Dans la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé, il a fonctionné comme un instrument de torture, d'exécution sommaire afin de contraindre le personnage victime de ses effets nocifs, à livrer les secrets indispensables au fonctionnement de la brasserie.

En ce qui concerne le pistolet, il est, à l'instar du couteau, une arme récurrente dans la plupart des pièces de Florent Couao-Zotti. Dans *Le collectionneur de vierges* deux personnages dont une femme enceinte (Bintou) ont rendu l'âme suite à sa détonation. Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Arlette et une centaine de personnes sont mortes tuées par des mitraillettes, armes de la même famille que le pistolet :

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

Avant que j'eusse le temps de t'approcher, Arlette, tu as été déjà atteinte. »<sup>1</sup>

## Conclusion

Au terme de ce chapitre, il est loisible de conclure que les espaces, tant scéniques que dramatiques des pièces du corpus, contribuent à l'expression de la déchéance. Il y en a qui sont décadents de par leur nature, et d'autres qui le deviennent à cause des actes relevant de la déchéance qui s'y posent à l'image des lieux de cultes devenus espaces de viols, de complots, de menaces, d'assassinats, de trafic d'influence, etc.

La même remarque se fait au niveau du décor sonore (bruits d'armes de guerre, cris de détresse, chants funèbres) et au niveau des objets scéniques.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 45.

## CHAPITRE DEUXIEME: SEMANTISME DE LA GESTUELLE

### Introduction

Le langage gestuel est une autre faculté dont dispose l'être humain pour exprimer ses intentions, ses pensées. Il est une caractéristique fondamentale du théâtre. L'art dramatique ne saurait s'en passer pour exister véritablement. Dans ce volet de notre travail, nous recenserons et analyserons les gestes qui traduisent les faits relevant de la déchéance. Les didascalies des pièces constitutives du corpus de même que les propos des personnages en fournissent une quantité importante dont l'analyse permet de révéler leur signification et par conséquent, facilite la compréhension. Ainsi, après avoir clarifié les notions de geste et de gestuelle, nous étudierons la gestuelle érotique, la gestuelle agressive à intention meurtrière et la gestuelle de reniement et de déposition.

### 1. Du geste et de la gestuelle

Le geste, selon le *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*, est un « mouvement volontaire ou instinctif d'une partie du corps, notamment des bras et des mains, pour faire ou exprimer quelque chose »<sup>1</sup>. La dernière séquence de cette définition renvoie à la chironomie, c'est-à-dire, l'art de s'exprimer par les bras, les mains, les doigts. Au sens symbolique et moral, le geste signifie action.

En art dramatique, le geste selon le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* est une ;

« Composante du langage scénique consécutif au corps de l'acteur mis en représentation. (...). C'est un signe dont la compréhension relève d'une conception de la représentation scénique comme processus d'écriture, et la manière dont les comédiens produisent des gestes

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré*, Paris, éd. Hachette, 1999.

sur un plateau donne toujours de précieuses indications sur les styles et les esthétiques des spectacles. »<sup>1</sup>

Le geste est donc un gisement sémantique immense dont l'exploitation judicieuse permet de révéler toutes les qualités dont regorge l'œuvre théâtrale. Secouer la tête peut par exemple exprimer en fonction du contexte le refus, le reniement, la démission, l'étonnement, la colère, le dégoût.

La gestuelle en ce qui la concerne, est l'ensemble des gestes dotés de signification, un procédé d'expression, de communication par les gestes, le corps, qui caractérisent l'acteur. C'est « un système expressif, voire une sémiotique dont le geste est l'instrument. »<sup>2</sup>

C'est à n'en point douter une composante essentielle du théâtre. Selon Antonin Artaud :

« Le théâtre réside dans une certaine façon de meubler et d'animer l'aire de la scène, par une conflagration en un point donné de sentiments, de sensations humaines, créateurs de situations suspendues, mais exprimées en des gestes concrets.

Et encore plus loin que cela, ces gestes concrets doivent être d'une efficacité assez forte pour faire oublier jusqu'à la nécessité du langage parlé. Or si le langage parlé existe il ne doit être qu'un moyen de rebondissement, un relais de l'espace agité ; et le ciment des gestes doit à force d'efficacité humaine passer jusqu'à la valeur d'une véritable abstraction. (...) Car à côté de la culture par mots, il y a la culture par gestes. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Michel, Corvin, (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2009.

<sup>2</sup> Op. cit.

<sup>3</sup> Antonin Artaud, Op. cit., pp. 570-571.

Le geste et la parole sont deux moyens de communication qui sont à la fois complémentaires et autonomes. Dans certaines situations de communication, l'être humain les utilise simultanément et dans d'autres, indépendamment l'un de l'autre. Pierre Larthomas, étudiant la question, en est arrivé à établir une typologie des gestes fondée sur le rapport entre le geste et la parole. Il distingue en effet :

Les « gestes de prolongement » : on parle de gestes de prolongement lorsque le geste complète et achève l'idée entamée par l'énoncé.

Les « gestes d'accompagnement » : ce sont des gestes qui sont effectués en accord avec la parole et dotés de la même signification qu'elle. Il y a donc une harmonie significative entre la parole et le geste.

Les « gestes de remplacement » : ce sont des gestes qui se substituent à la parole pour traduire l'intention ou les idées que le sujet parlant veut exprimer. On constate l'utilisation abondante des gestes de remplacements par les personnes malentendantes.

On peut aussi, toujours sur la base des travaux de Pierre Larthomas, établir une autre typologie de geste en se fondant sur le facteur temps en rapport avec la parole. Ainsi peut-on avoir :

Des gestes simultanés qui se font en même temps que la parole exprime l'idée,

Des gestes antérieurs, quand les gestes précèdent la parole

Des gestes postérieurs, quand les gestes sont effectués après que la parole a exprimé l'idée.

Du point de vue communication, les gestes ont un caractère universel plus important que la parole, car qui dit parole dit langue, or il arrive des fois que les êtres humains n'arrivent pas à communiquer entre eux du fait des barrières linguistiques. Dans ces cas, le recours aux gestes devient indispensable pour exprimer, ne serait-ce que les besoins élémentaires comme manger, boire, dormir, se laver, s'asseoir, danser.

On peut identifier plusieurs types de gestuelles caractéristiques de la déchéance: la gestuelle de l'agressivité, la gestuelle érotique, la gestuelle de fatalité, la gestuelle éthylique, la gestuelle psychopathique, la gestuelle pathologique, la gestuelle de cruauté, la gestuelle sadique.

## **2. La gestuelle érotique**

Ce sont des gestes relatifs au sexe. On peut en distinguer deux catégories : les gestes érotiques sur fond de consentement réciproque et les gestes érotiques unilatéraux traduisant le manque de consentement de l'un des partenaires. On en trouve dans les cas d'agression sexuelle.

### **2.1. La gestuelle érotique sur fond de consentement réciproque**

C'est la pièce *Picpus ou la danse aux amulettes* de Caya Makhélé qui nous offre ce type de gestuelle. Le consentement ici se déduit du statut des deux personnages. Il s'agit d'une professionnelle du sexe et de son client, quand bien même ce dernier est un malade mental en état de convalescence :

« Picpus : (...) Il se rapproche d'elle et commence à la caresser »<sup>1</sup>. Cet acte de Picpus sans l'opposition immédiate de Sibylle est une gestuelle érotique avec consentement mutuel des deux partenaires. Ne dit-on pas souvent que « qui ne dit rien, consent »? Dans pareille circonstance, l'absence d'une réplique gestuelle de reprobation catégorique ou encore violente de la femme, est

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, Op.cit., p. 117.

synonyme de son consentement. La preuve est que même sa première intervention verbale ne comporte aucun indice de son refus car affirme-t-elle :

« Sybille : Je suis bien trop grasse pour vous. »<sup>1</sup>

## **2.2. La gestuelle érotique agressive**

Les relations sexuelles constituent un acte qui, normalement requiert le consentement mutuel des deux partenaires : l'homme et la femme. Ainsi, lorsqu'une partie n'est pas consentante et qu'on l'y oblige, cela équivaut à l'agression sexuelle quel que soit le moyen utilisé. Or, la violence sexuelle est un fait caractéristique de la déchéance morale, psychologique et physique. Ce comportement peut s'aggraver en fonction du statut social de la personne auteur d'agression sexuelle, du statut de la victime et du contexte.

Lorsqu'un adulte exerce une violence physique ou morale sur une femme adulte libre de tout engagement nuptial, en vue de la satisfaction de sa libido, cela n'annule en rien le caractère décadent de son comportement même si dans le cas d'espèce, le fait paraît moins grave, encore que cela peut occasionner des préjudices physiques ou moraux indélébiles pour la victime, lesquels préjudices peuvent être la perte de virginité, la contraction d'une pathologie sexuellement transmissible grave ou incurable ou difficilement guérissable comme le sida, l'ébola, l'hépatite, les infections sexuelles, ou encore une autre conséquence qu'est la contraction d'une grossesse non désirée. Même si on estime que des mesures contraceptives sont prises, cela ne met jamais à l'abri.

Lorsqu'un adulte fait des gestes érotiques agressifs sur une femme mariée, cela relève aussi d'une décadence morale.

Quand la gestuelle agressive érotique a lieu entre un adulte et un mineur, le comportement est également condamnable.

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 117.

Il en est de même quand la rue, les places publiques, les véhicules de transport en commun, les services publics, les salles de spectacle, les stades, les marchés, les plages, les écoles, les universités, les églises, les mosquées, les couvents et autres lieux ouverts au public sont transformés en des espaces de commission de ces gestes qui constituent des attentats à la pudeur. Dans les sociétés qui se respectent, les gestes érotiques ou les relations sexuelles se font à l'abri des tiers regards.

La gestuelle érotique devient également décadente lorsqu'elle est faite sur une personne adulte avec ou sans son consentement, par un responsable religieux qui a *urbi et orbi* fait vœu de chasteté, se condamnant volontairement à s'abstenir de jouissance de tout plaisir charnel.

La didascalie suivante, dans *La diseuse de mal-espérance* en donne une illustration :

« (Hésitation. Enfin, l'abbé se jette sur elle, l'embrasse dans le cou la palpe à tous les endroits, Oulima fait mine de répondre à son étreinte. Mais quand elle le sent suffisamment emporté, elle lui assène un coup de genou dans l'entrejambe. Le prêtre hurle, lâche prise. Oulima prend son pagne, se précipite vers la sortie mais Fréjus, malgré sa douleur, réussit à l'agripper par la cheville elle tombe à son tour). »<sup>1</sup>

Cette séquence est un réservoir de gestes contrastant avec la réalité ou avec ce qui est conçu comme norme, prescription inviolable, du moins pour un prêtre catholique, et de surcroît, curé d'une grande cathédrale.

D'abord, ces gestes sont à l'antipode du lieu où ils se déroulent. La scène se produit dans l'enceinte d'une cathédrale, la maison de Dieu, donc un lieu saint

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La diseuse de mal-espérance*, p. 72.

où est proscrit tout acte de souillure, d'agression physique comme psychologique. Ainsi, quiconque, croyant ou athée, y pose de pareils actes, porte atteinte à la sainteté de ce lieu.

Ensuite, le prêtre est un serviteur de Dieu qui, de son propre gré a fait vœu de chasteté, s'interdisant du coup tout plaisir charnel. Mais là où le bât blesse, c'est le premier responsable de ce lieu sacré, le curé garant de la sacralité de cette maison dédiée à Dieu, qui se permet de la traîner dans la gadoue. Cela entraîne plusieurs notes dissonantes, qu'on qualifierait de chef d'accusation en terminologie juridique. Le prêtre qui se livre à des ébats amoureux dans l'enceinte d'une église est en infraction conformément aux prescriptions ecclésiastiques. Cette infraction commise sans le consentement de la femme constitue une situation aggravante, une tentative d'agression sexuelle qui, devant le tribunal des hommes, constitue un crime.

Il convient d'attirer ici l'attention sur la réciprocité de la violence physique, car le prêtre n'est pas le seul à en faire usage ; Oulima en ce qui la concerne, n'a pas fait montre de passivité suite au comportement du curé. Sa réaction est on ne peut plus agressive. Même si on peut estimer qu'elle est en situation de légitime défense, le coup de genou assené dans l'entrejambe du prêtre peut se révéler fatal pour ce dernier parce que la partie visée est hypersensible. On comprend alors pourquoi une fois atteint, son agresseur a non seulement hurlé de douleur mais a aussitôt lâché prise. C'est l'expression de la douleur provoquée par le coup reçu par ses bijoux de famille.

On peut enfin déduire de cette séquence non seulement la réciprocité de la gestuelle de l'agression physique mais aussi et surtout l'hypocrisie que couvent ceux qui se font passer pour défenseurs de la parole de Dieu et des principes religieux.

La même expression de gestuelle de l'agressivité sexuelle ne s'observe pas seulement dans *La disease de mal-espérance* et ne concerne pas exclusivement les religieux. Les citoyens ordinaires, ayant une certaine importance dans la société, en font également preuve. C'est le cas dans *Le collectionneur de vierges* du même auteur :

« Elle obéit. Progressivement et un à un, ses habits tombent. Agbon tourne autour d'elle pendant quelques instants puis, brutalement s'écrase sur elle. Bintou hurle »<sup>1</sup>

L'immoralité qui se dégage de ces gestes se trouve à plusieurs niveaux. Il y a d'abord le grand écart d'âge entre Bintou la quinzaine et Agbon, un vieux polygame, cela relève d'une pratique pédophile, vu que la jeune fille n'a pas encore atteint la majorité civile.

Ensuite, Bintou et sa famille vivent aux basques de Agbon. Ainsi, cet agissement donne lieu à l'abus des personnes qu'on a à charge. Cette situation de dépendance ajoutée à la très grande jeunesse de la fille justifie son incapacité à s'opposer à la torture sexuelle à laquelle elle est soumise. La didascalie précise bien qu'« *elle obéit* ». Donc un comportement normal d'une personne sous ordre, une docilité que l'esclave doit à son maître. La cruauté de cette attitude réside dans le fait que Bintou est en état de grossesse, lequel état n'a guère inquiété Agbon qui, tourmenté par sa démente libidineuse n'a pu freiner son élan bestial : « *brutalement s'écrase sur elle* ». Il ne se soucie donc pas des répercussions physiques, psychologiques et morales que peut engendrer son acte dénué de tout humanisme et qui rabaisse l'être humain au rang des animaux sauvages.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, « Le Collectionneur de vierges » in *Théâtre volume I*, p. 86.

### 3. La gestuelle agressive à intention meurtrière

#### 3.1. La gestuelle pathologique

Ce sont des gestes qui renseignent sur l'état de santé d'un individu. Leur analyse permet d'avoir une idée sur la maladie dont souffre la personne. Ils fonctionnent donc comme des symptômes. On en trouve une illustration dans la pièce *Picpus ou la danse aux amulettes* à travers cette didascalie relative au personnage Picpus :

« Picpus : (...) Il se relève brusquement et éclate de rire, s'étouffe et devient cyanosé, ses yeux sont fixes, tournés vers le ciel, ses bras crispés, ses poings serrés. »<sup>1</sup>

Cette séquence montre un malade en pleine crise. Il s'agit dans le cas d'espèce des manifestations de l'épilepsie comme le témoignent les propos de Picpus lui-même : « c'est ce jour que j'ai eu mon premier accès épileptique sans aucune circonstance particulière dira le médecin »<sup>2</sup>. Le seul élément manquant pour que les symptômes de cette pathologie soient au complet est l'éruption de baves.

En dehors de ce cas, on remarque dans cette même pièce une autre gestuelle qui exprime le comportement pénible d'une personne victime, pas nécessairement d'une maladie, mais d'une agression physique :

« Sibylle : (...) Elle court dans tous les sens, tombe, se roule par terre de rage, épuisée, reste prostrée. Long silence. Soudain elle entend un hurlement. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, Op.cit., p. 99.

<sup>2</sup> ibidem

<sup>3</sup> Op. cit., p. 125.

Ces mouvements et gestes du personnage expriment la douleur qui l'anime suite à la détérioration d'un élément constitutif de son corps, c'est-à-dire la perforation de ses yeux qui relève d'une gestuelle de cruauté.

### 3.2. La gestuelle de cruauté ou de sadisme

Les gestes agressifs peuvent involontairement ou volontairement se révéler fatals. Dans le premier cas, c'est un accident alors que dans le second, l'intention est criminelle et préméditée. L'objectif visé est de nuire, d'ôter la vie à son semblable ou de le rendre handicapé à vie.

L'exemple suivant tiré de *Picpus ou la danse aux amulettes* traduit parfaitement une gestuelle de cruauté :

« Picpus : (...). Il la prend dans ses bras. (...). Ses mains remontent le long du corps de Sibylle, hésitent un instant autour de son cou, continuent leurs tâtonnements, s'arrêtent sur les yeux. (...). Il enfonce petit à petit ses doigts dans les yeux de Sibylle, on voit le sang couler. »<sup>1</sup>

Ces gestes horribles renseignent sur le type d'homme qu'est Picpus. Nous reviendrons sur la psychologie de ce personnage dans la suite du travail notamment dans le volet consacré aux personnages déchus.

Ces comportements qui dévalorisent l'humanité n'épargnent pas les serviteurs de Dieu, ce qui jette du discrédit sur la religion et remet en cause sa mission :

« L'Abbé:

[...]

(Il reprend le bidon, arrose Oulima d'essence et se saisit du manche à balai.)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem

<sup>2</sup> Florent, *La disease de mal –espérance*, p. 78.

L'épandage de l'essence, un liquide inflammable sur un être humain vivant est révélateur d'une intention criminelle. Un acte de vendetta consistant à brûler vif un présumé coupable. C'est une pratique récurrente en Afrique notamment au Bénin, au Cameroun... et qui est aux antipodes du principe selon lequel « *Nul n'a le droit de se faire justice.* » Mais si le serviteur de Dieu qui sait bien que la nature humaine est sacrée en arrive à cette extrémité, il y a lieu de s'inquiéter de l'image que revêt la religion. Il est vrai que le prêtre a arrosé sa victime d'essence, en attendant que le feu dicte sa loi, mais la suite prendra une autre tournure :

« L'abbé est revenu à lui-même. Armé d'un couteau, il progresse à quatre pattes vers Modo. [...] Modo fait écran de son corps entre Oulima et le prêtre. Trop tard. Le premier coup atteint la jeune femme qui chancelle et s'effondre. Mais le deuxième est dévié par le bossu qui le reçoit quand même dans l'épaule ».<sup>1</sup>

Il y a là, des gestes illustratifs de coups et blessures volontaires, une intention criminelle préméditée de la part du prêtre qui, de ce fait, s'éloigne des prescriptions divines. Le geste agressif, est à n'en point douter, motivé par l'envie de tuer ses semblables pour des raisons à peine défendables. La répression de son acte n'a pas tardé.

« (Modo finit par le soulever).

Modo.

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

L'Abbé.

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

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

Voix off de l'Abbé

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 80.

Noon ! Noon ! Nooooooooo nnnnn !!!

(Hurlement continu et en decrescendo puis le bruit d'un corps qui tombe lourdement.) »<sup>1</sup>

Le recours au décor sonore (*voix off*) vise à traduire un geste difficile à montrer sur scène : La chute du prêtre du sommet de la cathédrale. Cette gestuelle de l'agressivité revêt le même caractère que le coup de couteau, l'appui de la gâchette du pistolet qui se soldent souvent par la mort. Ces gestes ont une connotation de reniement dont les couleurs sont déjà annoncées dans la scène précédente par le personnage Oulima. « Elle le frappe avec le balai. Le prêtre accuse le coup mais réussit à empoigner le manche. »<sup>2</sup>

Ce geste à l'égard du prêtre revêt un double symbolisme : il y a, d'une part, la chosification dégradante de l'espèce humaine et, d'autre part, la dévalorisation sans ambages de la religion chrétienne. En effet, le balai est un objet qui doit sa valeur à l'existence des ordures. Autrement dit, sans déchet, il devient un objet encombrant, inutile, condamné au "chômage". Ainsi, s'en servir pour frapper un être humain est un geste métaphorique dépréciatif qui ramène l'homme au rang des pourritures, donc une source de pollution dont il faut se débarrasser pour assainir l'environnement.

La seconde signification découle du statut social de l'homme à qui on assène le coup de balai. Ici, il s'agit d'un prêtre, un représentant de Dieu sur terre, une autorité religieuse (le curé de la cathédrale). La sainteté de l'homme, incarnation de l'image divine, l'immaculée soutane viennent par ce geste, de chuter dans les décharges publiques. La religion chrétienne est ainsi traitée au même titre que les salissures.

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal –espérance*, p. 81.

<sup>2</sup> Op cit., p. 74.

L'image qu'offrent les religions aujourd'hui justifie bien le traitement infligé à cet homme de Dieu. La manière dont le prêtre est mort est d'ailleurs très expressive. Il est mort, tué par un de ses plus proches fidèles. Sa chute du sommet de la cathédrale qui est le moyen, le canal par lequel il est décédé affiche l'image du déclin, de la descente aux enfers, de l'enfouissement dans les profondeurs abyssales. La religion qui, selon Karl Max est l'opium du peuple est en train de perdre son effet narcotique.

#### **4. La gestuelle de reniement et de déposition**

La gestuelle de reniement n'est pas seulement liée à la religion. Elle est aussi présente dans les milieux politiques. Les autorités politiques qui abusent de leur peuple finissent parfois leur carrière sur le dépotoir. Elles sont souvent arrêtées, humiliées, emprisonnées et tuées comme de vulgaires bêtes. *La saga des rois* en donne une illustration patente :

« Bruit d'une foule en colère marchant vers le palais aux cris de 'A bas le Roi'. Le Roi s'arrête un instant pour écouter, puis il fuit à reculons. Des hommes, torches en mains, lui barrent la route. Le cercle se resserre. »<sup>1</sup>

La gestuelle ici se nourrit également d'un décor sonore qui lui sert d'amplificateur. Ce décor vise à rendre compte du degré de colère du peuple décidé à se débarrasser du roi. Cela montre le caractère ouvert du conflit et efface tout plan de complot, d'assassinat clandestin ou de coup d'État. Comme on le sait, les conspirations contre le pouvoir sont souvent des actes qui se tissent en catimini pendant un temps plus ou moins long et par un groupuscule ayant pour caractéristique première la discrétion, l'efficacité, la rapidité. Ce sont ces qualités qui permettent de déjouer le dispositif sécuritaire et de surprendre le souverain, d'échapper à tous ses services de renseignement, l'empêchant du

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « La saga des rois » in *Théâtre volume I*, p. 106.

coup dans toutes ses tentatives de résistance. La phrase désormais célèbre de César victime de conspiration « *tu quoque mi fili* » « *toi aussi mon fils* », révèle la surprise de ce souverain qui n'aurait jamais imaginé que quelqu'un avec qui il a des relations filiales, fût-il un page, pourrait faire partie de ses détracteurs.

Le bruit de la foule marchant sur le palais traduit un soulèvement populaire gigantesque difficile à maîtriser et à réprimer par les gardes royales. Cela justifie donc cette attitude de stupéfaction : « *Le roi s'arrête un instant pour écouter.* » On note là, un comportement visant à se rendre à l'évidence de la gravité de la situation qui prévaut. Les cris d'une foule en colère sont souvent diffus et confus, d'où la nécessité, pour percevoir le message qu'elle véhicule, de cesser tout mouvement, de faire régner le calme autour de soi et de solliciter tous ses sens notamment l'ouïe. Le geste d'arrêt symbolise la fin de la progression, l'apogée, qui ne va pas tarder à se solder par le déclin, la fin de règne, la perte du pouvoir. Le même geste d'arrêt exprime la posture adoptée pour lire dans le bruit de la foule en colère, l'amère sentence de reniement du peuple.

Il est vrai qu'il y a des chefs qui, limités dans leurs élans dictatoriaux, résistent longtemps, utilisant toutes les armes dont ils disposent pour mater le peuple dans le sang avant de capituler. Mais dans le cas d'espèce, il n'y a pas eu de résistance, Le Roi, vu l'imminence du danger, n'a pas hésité à prendre la poudre d'escampette : « *puis il fuit à reculons* ». Cela équivaut à un aveu d'échec, d'impuissance, de signes de faiblesse, de couardise. Le roi, incarnation du pouvoir, de prestige, de gloire, de respect, d'autorité, par la fuite, perd du coup tous ces attributs et se réduit à un simple mortel sans défense, détalant devant un danger qu'il ne peut plus affronter et surmonter. Bien des souverains ne savent pas, pour des raisons qu'ils sont les seuls à savoir, qu'il faut laisser le pouvoir avant que le pouvoir ne les abandonne.

Les mêmes gestuelles de reniement et de déposition des souverains s'observent dans les pièces *Brasserie* et *La bataille du trône*.

L'actualité en Afrique, ces dernières années est très féconde en exemples de chefs d'État qui ont quitté le pouvoir pour « le dépotoir », après avoir subi toutes les formes d'humiliation.

En 2011 quatre chefs d'État africains et pas des moindres, ont subi les formes de déchéance politique les plus horribles et les plus infamantes.

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

Ensuite, Hosni Moubarak, l'égyptien qui le vendredi 11 février 2011 a abandonné le pouvoir parce que lâché par les forces armées et rejeté par son peuple après 30 ans au pouvoir. (1981 - 2011). Mis en détention préventive avec ses deux fils, Gamal et Alaa, il a répondu de ses actes au prétoire en dépit de son état grabataire, sur civière.

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

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

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

« Un chef qui fait trembler est une grosse pierre qui barre une piste. Les voyageurs l'évitent, la contournent, puis un jour, ils s'aperçoivent que le chemin serait moins long s'il n'y avait pas la pierre. Alors ils viennent en grand nombre et la déplacent. La force ne crée pas un chef mais un adversaire à abattre »<sup>1</sup>

#### **4.1. La gestuelle de résignation**

La résignation est le fait d'accepter une situation malgré soi, de se soumettre sans révolte, de se rendre à un adversaire plus fort que soi et contre qui toute tentative d'attaque ou d'affrontement est d'avance vouée à l'échec. C'est l'attitude des faibles, des êtres sans défense confrontés à des difficultés écrasantes. C'est l'état de celui qui se retrouve dans une situation qui le dépasse. Être résigné, c'est s'avouer vaincu, c'est admettre sa propre incapacité, son état de déchéance. La gestuelle de résignation est donc l'ensemble des gestes qui expriment un tel état. Les circonstances qui conduisent à cet état sont variables. Elles peuvent être matérielles ou psychologiques, volontaires mais la plupart du temps involontaires.

---

<sup>1</sup> Seydou Badian, « Sous l'orage », in *Sous l'orage* suivi de *La mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 2008, p.108.

## 4.2. La gestuelle de résignation due à l'emprise des adversaires redoutables

Lorsque sans aucune arme de défense, l'on est confronté à des adversaires qui eux, sont armés jusqu'aux dents, et que toute tentative de leur échapper ou de leur résister est vaine, si l'on tient à avoir la vie sauve, le moins que l'on puisse faire est de se soumettre à leurs injonctions. Nombre de personnages des pièces en étude n'ont eu d'autres solutions que se soumettre et leurs gestes à cet effet traduisent à merveille leur résignation. C'est le cas de Picpus sous la menace de Sibylle :

« Sibylle - Elle braque soudain l'arme sur lui.

Remballe d'abord tes fétiches de pacotille, au trot. Maintenant, rampe sale vermine, extincteur de jeune femme, à mes pieds !

*(Il s'exécute).*

Debout, pique une crise d'épilepsie, presse-toi ou je tire...

*(Il s'exécute).*

Epargne-moi tes érections débiles.

*(Il s'exécute).*

Maintenant danse, danse les danses barbares de tes ancêtres, infâmes cannibales...

*(Il s'exécute).*

Viens-ici, grouille-toi, à genoux, tu voulais manger mon sexe, alors vas-y, broute, grogne sale porc. »<sup>1</sup>

Le constat qui se dégage de cette séquence est le déséquilibre des forces qui fait que le personnage Picpus remplacé par le pronom il, se soumet aux injonctions de Sibylle qui est armée. Son intervention ici comporte toutes les composantes d'un texte injonctif, un type de texte qui se caractérise par l'intention de donner des ordres, (l'intention peut aussi être de conseiller, de prier), la dominance de la deuxième personne du singulier ou du pluriel, l'emploi abondant du mode impératif, indicatif, infinitif ou subjonctif (ici sur les treizes verbes utilisés par Sibylle, onze sont à l'impératif). Cette panoplie de

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, Op. cit., p. 114.

verbes à l'impératif ajoutée à l'arme braquée sur Picpus justifie ses gestes d'exécution qui traduisent sa résignation pure et simple. On en déduit qu'aux onze verbes à l'impératif correspondent onze gestes comme le précise d'ailleurs la didascalie car, à aucun moment, il n'est fait mention d'un refus d'obtempérer.

Ici, il y a renversement de situation parce que c'est la femme, être qualifié à tort ou à raison de sexe faible qui donne des ordres auxquels l'homme se soumet docilement. Devant des situations de menace de mort, l'homme tait parfois son orgueil au risque de perdre sa vie.

La même situation s'observe dans *La bataille du trône* où l'empereur trahi par ses conseillers et son propre fils, n'a eu d'autres solutions que de se rendre aux jeunes rebelles qui ont pris d'assaut le palais après avoir neutralisé la garde impériale :

« Evêdo (*L'arme toujours braquée sur l'Empereur*) : Empereur, as-tu un dernier mot ? Nous t'écoutons. Use de ton droit de réponse.

L'Empereur (*Pitoyable*) : Mon fils !

(*Pleurs*).

Le Prince (*Le prend dans ses bras*) »<sup>1</sup>

Il apparaît également dans cet extrait le même élément qui déclenche le sentiment de peur, contraignant à la résignation : l'arme. L'Empereur n'a plus aucune autre solution que la reddition. Bien qu'armé lui aussi « L'Empereur sort une arme cachée et tente de résister, Evêdo surgit et braque sur lui un fusil. », il n'a pu en faire usage, parce qu'il s'est rendu compte que cela ne le sortira pas d'affaire ; peut-être qu'il a remarqué l'infériorité de son arme par rapport à celle de Evêdo, surtout que la didascalie n'a pas précisé le type d'arme dont il dispose au moment de l'assaut. Il peut s'agir d'une arme blanche qui ne peut grand-chose face à un fusil. Son attitude pitoyable, les larmes qu'il coule et, le fait de

---

<sup>1</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 40.

se laisser prendre dans les bras de son fils impliquent une kyrielle de gestes de soumission traduisant sa capitulation devant la force adverse en présence. L'autre élément qu'il est indispensable de prendre en compte pour justifier son attitude est le fait qu'il est dorénavant seul contre tous, son armée et la garde impériale ayant été neutralisées.

On peut en déduire son incapacité à se maîtriser, à se tenir debout, ce qui implique les sentiments de terreur, de pitié, de découragement, de trahison, de remords, de désolation, de frustration si bien que pour avoir la vie sauve, il s'est plié aux injonctions de ses opposants. Le tragique ici, c'est la perte soudaine de l'autorité du souverain déchu qui est désormais obligé d'obéir aux ordres rebelles.

Une fois encore, c'est sous la pression et la menace de la femme armée que l'homme adopte des gestes de résignation.

Il y a des cas où l'homme préfère la mort à la capitulation, à la résignation, perçue comme une humiliation.

Les états affectifs négatifs dans lesquels l'homme se retrouve donnent lieu à plusieurs comportements de la part de ce dernier. Il peut s'efforcer de les affronter, de les subir sans résistance ou tenter de leur être indifférent. Beaucoup de personnages des pièces du corpus, confrontés à des difficultés, expriment leurs états d'âme par des gestes qui traduisent leur résignation, un peu pour signifier que devant plus fort que soi, on se soumet, par crainte du pire à venir en cas de refus de soumission. Ces gestes de résignation se remarquent au niveau des personnages appartenant à différentes classes sociales.

Il y a d'abord, les personnages souffrant des affres du manque d'emploi ou exerçant un métier incompatible avec la formation reçue. Tel est le cas, dans

*Apprentissage de la mémoire*, du personnage Ingnak dont les gestes renseignent bien sur son état d'âme, sa psychologie.

« Vent, brouillard. L'homme attend toujours le bus de transport qui ne passe pas. La cloche d'une église sonne dans le lointain. Les écouteurs encore vissés dans les oreilles, l'homme exécute une danse spéciale comme pour conjurer le froid. »<sup>1</sup>

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

Dans le cas de Ingnak, le froid, le retard du bus, l'angoisse suscitée par l'impossibilité d'être ponctuel, la peur de rentrer bredouille, les affres du chômage... sont autant de difficultés dont celle qui paraît plus facile à résoudre est le froid. L'impatience du personnage se serait dissipée si l'endroit où il se rendait, était accessible à pied, il pourrait se passer ainsi de ce bus dont le retard compromet tout son plan. La gestuelle de la danse apparaît ainsi comme une

---

<sup>1</sup> Kangni Alem, « Apprentissage de la mémoire » p. 24.

thérapie appliquée volontiers aux états affectifs négatifs qui torturent l'homme sans pitié. Il faut donc, selon lui, parfois danser quand on est dépassé par les événements.

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

« Et ce jour-là, mes mains ont touché l'instrument de service qui fait le technicien, le vrai technicien de surface : un balai tout beau, tout frais, paré des plus beaux habits de l'innocence. Je me suis ainsi découvert une nouvelle compagnie. Un ami, un confident, mais aussi un clerc. (*Il montre le balai*) : il est mon oreille, je suis la sienne et nous langageons nos confidences dans les bras des moments de grandes solitudes. (*Au balai*) (...) je t'aime, tu sais.... d'un amour...(*il cherche*). Dis-moi la façon d'ordonner les mots pour que ma poésie sonne vraie. Oui, je t'aime d'une façon qui traduit mon besoin de vivre....(...) (*Il engloutit le balai dans ses bras, mime une danse à deux pendant quelques secondes*).<sup>1</sup>

Cet extrait révèle un anthropomorphisme hyperbolique du balai qui traduit en acte le dicton selon lequel « *A défaut de ce qu'on veut on se contente de ce qu'on a* ». Le balai, peint précédemment comme un objet scénique décadent revêt ici tous les attributs d'un être humain doté de qualités sublimes, lesquelles qualités n'ont de valeur que dans le mental du personnage décidé à transformer en paradis l'univers infernal dans lequel il vit. Passivité, déguisement de la réalité ou philosophie visant à transformer les difficultés en facilités ? Sèna semble opter pour la dernière. Ce que confirme d'ailleurs la didascalie que voici

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, p. 11.

« (Il avance de quelques pas, au milieu de la scène, revient vers la brouette, la renverse, puis s'assoit là-dessus.) »<sup>1</sup>

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

Les personnages féminins ne sont pas exempts de la gestuelle de résignation. La plupart des sociétés humaines étant phallogocratiques par nature, la gent féminine se voit souvent contrainte de se plier aux injonctions des hommes qui ne manquent pas de prétextes pour justifier leur suprématie. Les exemples de soumission de la femme pullulent dans la littérature africaine tant ancienne qu'actuelle. C'est le cas de Maman Téné dans le roman *Sous l'orage* de Seydou Badian et dont les propos suivants en sont une illustration poignante:

« Maman Téné mit la main sur les lèvres de Kany.

Ne parle pas de ces choses-là, murmura-t-elle. Tais-toi, tais-toi ! je ne puis rien, tu le sais bien, je ne suis rien. C'est ton père qui décide ; auprès de lui, nous ne sommes rien, ni toi, ni moi. »<sup>2</sup>

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

« Ziguidi (*décide*) : Depuis quand la poule chante-t-elle devant le coq ? Tu dois te taire quand je pousse mes cocoricos[...] Ta place est à la cuisine et non sur un trône »<sup>3</sup>

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

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, Op. cit., p.12.

<sup>2</sup> Seydou, Badian, *Sous l'orage*, pp. 74-75.

<sup>3</sup> Apollinaire Agbazahou, *La bataille du trône*, p. 37.

« Agbon : je veux te voir nue, m'enivrer de tes odeurs de femme (*silence et hésitation de Bintou*) (...) (*Elle obéit. Progressivement et un à un, ses habits tombent.*) »<sup>1</sup>

Plusieurs raisons justifient ce geste de soumission de Bintou. D'abord, elle est âgée de quinze ans environ face à un homme polygame, l'écart d'âge justifie une inégalité des forces. Ensuite, les deux personnages sont dans le bureau privé d'Agbon, un espace clos, ce qui explique l'impossibilité de toute tentative de fuite de la jeune fille. En outre, indigents, Bintou et ses parents vivent sur un domaine appartenant à Agbon.

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

« Il y a des états d'âme, [...] dont on s'émeut dès qu'on les connaît, des joies et des tristesses avec lesquelles on sympathise, des passions et des vices qui provoquent

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, « Le Collectionneur de vierges », in *Théâtre volume I*, p. 86.

l'étonnement douloureux, ou la terreur, ou la pitié chez ceux qui les contemplent, enfin des sentiments qui se prolongent d'âme en âme par des résonnances sentimentales. »<sup>1</sup>

## **Conclusion**

A l'instar des espaces et des objets scéniques, la gestuelle dans les pièces du corpus sont porteuses d'indices caractéristiques de la déchéance. Leur identification et leur analyse révèlent qu'il y en a qui expriment la déchéance tant politique, sociale, morale, psychologique que religieuse.

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Quadrige/PUF, p. 102.

## **CHAPITRE TROISIEME : SIGNIFICATION IDEOLOGIQUE DES PERSONNAGES DECHUS**

### **Introduction**

L'une des exigences de l'œuvre théâtrale est qu'elle ne peut donner libre cours à plusieurs pages descriptives ou argumentatives sans qu'il n'y ait trace de personnage ou d'acteur. Le théâtre n'est effectif que lorsqu'il y a intervention du personnage. Dans le processus théâtral, s'il doit y avoir une classification des composantes, le personnage occupe la deuxième place après le décor, notamment le décor spatial car le personnage parle ou agit toujours de quelque part. Mais il convient de souligner que c'est lui qui donne sens et vie au cadre d'actions. Ses propos et ses actes peuvent être en lien ou en déphasage avec l'espace dans lequel il se trouve. Le personnage est donc l'un des principaux maillons de la chaîne théâtrale. Il est un élément constitutif du langage dramatique.

Dans les œuvres théâtrales, le nom du personnage, son origine, sa profession, sa religion, son costume, son milieu de vie, son sexe, son âge, ses propos, sa diction, son timbre, ses actes, son statut social, sa race, sont autant d'éléments pleins de significations. Leur prise en compte permet la caractérisation du personnage.

Dans le cadre de notre étude, nous focaliserons l'attention sur les personnages déchus. Vu que nous travaillons sur le texte de théâtre et non le spectacle, il ne s'agit pas pour nous d'étudier l'acteur dont le rôle est d'incarner le personnage sur scène.

## I. Du personnage et des personnages déçus

Le personnage, dans une création littéraire, est un être imaginaire, fictif créé par l'auteur pour jouer un ou des rôles précis dans l'intrigue de l'œuvre. Selon Paul-Emile Littré in *Dictionnaire de la langue française*, le personnage est une « personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique. »<sup>1</sup> Les types de personnages qui nous intéressent dans cette étude sont ceux dont les comportements, les actes sont des indices de la manifestation de la déchéance. Pour Michel Pruner :

« S'il est vrai que certains personnages témoignent d'une très grande complexité, leur caractère ne peut être que déduit de leur action et non pas l'inverse. Le personnage de théâtre accomplit un certain nombre d'actions, c'est seulement à partir de là que le lecteur a la liberté de construire la logique expliquant son comportement.»<sup>2</sup>

Les caractères des personnages, qu'ils soient psychopathes ou névrosés, s'expriment dans leur discours dramatique, ce qui permet d'en dresser la typologie. Autrement dit, c'est l'analyse de leur parole qui aide à les classer dans la catégorie des êtres déçus. La caractérisation des personnages de théâtre peut commencer par le recours à l'onomastique. En effet, le nom attribué à un personnage est un indice qui renseigne sur sa nature, son caractère, son comportement. A ce propos, Michel Pruner affirme :

« Même s'il n'est pas une personne réelle, le personnage de théâtre entretient des ressemblances avec la réalité. Le patronyme, qui dans l'espèce humaine caractérise l'individu,

---

<sup>1</sup> Paul-Emile Littré *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Ateliers Babouot, 2007.

<sup>2</sup> Michel, Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, (ouvrage publié sous la direction de Daniel Bergez), Paris, Armand Colin, 2009, p. 75.

constitue le premier élément permettant d'établir son identité. Dans un texte littéraire, il est porteur d'informations ».<sup>1</sup>

L'étude du personnage n'est pas une tâche aisée si nous nous en tenons à cette remarque de Anne Ubersfeld qui dit :

« L'analyse sémiologique d'un personnage de théâtre est une opération d'une extrême complexité. Il est très difficile de saisir l'un des fils et de l'analyser jusqu'au bout sans en rencontrer un autre : des bretelles vont sans cesse de l'un à l'autre. »<sup>2</sup>

Cette remarque est certes pertinente mais l'onomastique des personnages de la pièce *Brasserie* de Koffi Kwahulé révèle que le nom de certains personnages renseigne suffisamment sur leurs caractères, leur moralité, bref leur fonction relevant de la déchéance. Il s'agit des noms comme : Première-classe-Sans-Pitié, Sergent-Viol-à-tous-les-étages, Sergent-chef-Cimetière, Sergent-chef-Fosse-commune, Sous-lieutenant-Coups-de-poings, Cap'taine-s'en-Fout-La-Mort. Ce sont des noms qui, renseignent sur les atrocités commises par les personnages qui les portent. Ils sont tous de rebelles armés qui, durant leur combat pour renverser le régime en place ont commis toutes les formes de barbaries. L'onomastique est donc au service de l'expression de la déchéance car, ces noms ne sont pas attribués aux personnages par hasard. Après ce préalable sur l'onomastique, nous allons nous intéresser à l'étude de quelques personnages déchus identifiés dans les pièces du corpus.

## **II. Des personnages déchus**

Nous entendons par personnages déchus, les êtres créés par les auteurs des pièces du corpus qui ont connu la déchéance ou qui ont participé à sa manifestation. Il s'agit entre autres, des psychopathes, des prostituées, des

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 70.

<sup>2</sup> Anne Ubersfeld, Lire le théâtre I, Paris, Belin, 1996, p.95.

handicapés, des chômeurs, des incestueux, des pédophiles, des violeurs, des époux infidèles, des dirigeants destitués, etc.

## **1. Les personnages psychopathes**

Il ressort des pièces, trois catégories de psychopathes : les fous vrais, les fous déguisés et les fous fonctionnels.

### **1.1. Les psychopathes avérés**

Nous désignons par psychopathes avérés, les fous vrais, les personnages dont l'état de démence, de troubles mentaux est avéré. Ce sont des personnages dont les faits, les gestes, les paroles, les comportements s'écartent de la raison. Ce sont des êtres psychologiquement dérangés, qui posent des actes incontrôlés, des êtres dont l'attitude échappe à toute logique. Les traitements psychiatriques permettent parfois de les guérir. Cet état peut être héréditaire, provoqué ou encore la conséquence de certaines situations tragiques : accidents, perte d'êtres très chers, déception amoureuse, études trop poussées. Le personnage qui illustre à merveille cette catégorie d'êtres déçus est Picpus comme le justifie le dossier médical qui l'accompagne et dont Sibylle donne lecture :

« Sibylle – (...) Interné douze ans pour homicide paranoïaque. Depuis plusieurs mois, disparition complète des troubles, sincère repentir du meurtre. Adore raconter son enfance. Utilisez cela comme prétexte pour le tester ou le calmer, bien que son état mental soit satisfaisant, permettant sa réinsertion sociale. »<sup>1</sup>

Ces informations fournies par les médecins psychiatres sur la personne de Picpus renseignent sur la décadence de son état psychique et affectif. Le personnage est dans un état de convalescence, il se remet d'une affection mentale dénommée paranoïa et qui se définit comme : « psychose caractérisée

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, Op.cit., p. 97.

par la surestimation du moi, la méfiance, la susceptibilité, l'agressivité et qui engendre un délire de persécution. » On comprend donc ce qui est à la base du meurtre qu'il a commis sur le personnage Véra. Les données fournies par son dossier médical ne rassurent pas à cent pour cent sur l'effectivité de sa guérison car ses comportements dans l'intrigue de l'œuvre comportent des germes d'inquiétude. Sa déchéance psychique n'est donc pas solutionnée comme en témoigne l'extrait suivant :

« Sibylle – J'aime les clients qui ne marchandent pas le bout de gras. D'abord, il faut que je vous nettoie, vous êtes couvert de poussière et de sang.

Picpus – Ne me touchez pas, je veux garder ma crasse sur moi. Elle me protège, ainsi personne ne peut m'approcher.

(...)

Il se frappe la poitrine et une nuée de poussière s'envole. »<sup>1</sup>

Ce n'est donc pas son dossier médical seul qui renseigne sur son trouble mental. La saleté de son habit et son propos aussi l'attestent. En effet, une personne normale, un homme qui est en possession de toutes ses facultés ne peut se rendre chez une prostituée dans un tel état. Ce qui est effroyable, ce sont les taches de sang qui le couvrent, parce qu'on peut à juste titre s'inquiéter de l'origine de ce sang. Est-ce le sien propre ou celui d'une victime ? Ou encore celui d'un animal ? Dans l'un ou l'autre cas, l'inquiétude demeure surtout qu'il refuse qu'on le nettoie. Même si on admet qu'il est un boucher qui, du retour de service, veut assouvir sa libido, les bonnes manières et surtout l'hygiène ne sauraient cautionner qu'il se présente dans cet état chez une femme. Ces détails sont des symptômes qui attestent de la persistance de son trouble mental. Il s'avère indispensable de l'aborder avec beaucoup de précautions.

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, Op. cit., p. 86.

On retrouve ce même type de fou dans la pièce *Il y en a trop dans les rues de Paris*, même si le degré de folie n'est pas le même. Le fou de cette pièce a un comportement différent :

« Le fou (*Il a peur*)

Je l'ai vu.

L'homme

D'accord, d'accord. Il est là. Mais qui ?

Le fou

Jésus, monsieur, Jésus est venu nous chercher. C'est la fin du monde.

L'homme

Jésus ?

Le fou

Oui, monsieur, je l'ai vu.

L'homme

Toi, tu as vu Jésus...

Le fou

Mais, oui, je vous dis. Je l'ai vu ici. Ici même où nous sommes.

Et il m'a parlé. »<sup>1</sup>

Si on se réfère à la fiche identitaire de cet individu fournie par la didascalie, il est un « rescapé d'une secte. Il ne supporte pas la mécréance, il aime Jésus et la Bible. »<sup>2</sup>. On peut en déduire qu'il est un être surmené par une foi démesurée. Ces propos ressemblent à ceux de quelqu'un qui souffre d'une démence primaire. S'il n'est pas très tôt pris en charge par les médecins psychiatres, il finira par devenir un fou furieux, vu que son comportement montre les symptômes d'un état mental en déclin.

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., pp. 15-16.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 4.

Pour Eloïse Brézault qui a opiné sur la pièce, ce fou « symbolise le malaise social qui étirent ce petit microcosme de la société multiculturelle d'aujourd'hui »<sup>1</sup>.

## **1.2. Les psychopathes déguisés**

Nous entendons par psychopathes déguisés les personnages qui se font passer pour des fous, qui jouent au fou pour des raisons qui leur sont propres. Les artifices utilisés se limitent à l'appellation « fou », à l'habillement fait de haillons ou encore au port d'autres éléments hétéroclites. On retrouve ce type de personnage dans *La bataille du trône* :

« Un fou vient s'installer au milieu de la scène. Et commence à étaler ses haillons. »<sup>2</sup>

Ici, il n'existe aucune preuve médicale attestant le trouble mental de ce personnage. De même ces propos sont d'une telle lucidité et d'une telle pertinence qu'on a du mal à le prendre pour un véritable psychopathe. Il intervient soit pour tourner en bourrique, soit pour critiquer ou encore pour raisonner. Les extraits ci-dessous illustrent respectivement ces trois fonctions des propos du fou.

### **Propos réfléchis**

« Le Fou : Le nageur qui n'a pas atteint la rive ne doit pas se moquer du caïman. Il est le maître de son marigot. Il y a des risques à tenter cela. »<sup>3</sup>

### **Propos satiriques**

« Le Fou : ça y est. Les gens normaux n'aiment pas la paix. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Eloïse Brézault, in *Notre Librairie, Théâtre contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, juin-août 2006, p. 162.

<sup>2</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p. 11.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 19.

## Propos narquois

« Le Fou (ironique) : Dis au roi ! C'est un ordre d'une autre majesté, qu'il est plus fou que tous ses sujets, que son règne ne porte pas bonheur à son peuple. Surtout pas à moi, le second empereur dans cet empire. Qu'il retienne qu'il a grand intérêt à m'écouter s'il veut un règne paisible. J'ai parlé. »<sup>2</sup>

C'est en se fondant sur ces genres de propos et surtout le contexte qui leur est approprié que Ziguidi, l'un des personnages de la pièce, à propos de ce fou, affirme ce qui suit:

« Ziguidi (Moqueur) : Celui-là n'est pas fou. C'est le manque d'emploi des jeunes qui l'a conduit à inventer ce scénario pour s'occuper. Il raisonne mieux que Socrate, mieux que Paulin Hountondji. »<sup>3</sup>

En s'intéressant au contexte dans lequel agit le personnage le Fou dans l'œuvre, on peut faire remarquer que c'est une stratégie scripturale de l'auteur qui consiste à inventer ce type de personnage qui peut tout dire sans craindre aucune représaille, ni des jeunes rebelles, ni de la milice impériale qui procède à des arrestations arbitraires et des tortures de tout genre. L'ensemble des interventions du Fou forme un catalogue pamphlétaire. Il n'a pas de parti pris. Il critique et les jeunes, et les gouvernants quand il le faut, avec l'assurance qu'on ne saurait faire un procès à un fou pour ses opinions. Cela fait qu'il intervient à presque toutes les étapes de la pièce. On le voit aussi bien sur les espaces publics, parfois témoin des opérations menées par la milice impériale, qu'au palais, émettant toujours ses jugements. Il fonctionne comme un libre penseur, ne craignant absolument rien du tout.

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 43.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 12.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 20.

En clair, ce ne sont pas seulement l'appellation « Fou » et les haillons qui font d'un être humain un psychopathe. Les faits, les gestes et les propos sont aussi à prendre en compte.

### **1.3. Les psychopathes fonctionnels**

Il s'agit ici des personnages qui sont appelés fous pour assumer une fonction bien précise. Ce sont des personnages qui sont en possession de toutes leurs facultés mentales, qui s'habillent convenablement, qui sont à des postes prestigieux. Ce sont les fous du roi dont la mission est de dire toute la vérité au roi même si elle est choquante. Les fous du roi font partie des courtisans du souverain et à ce titre sont présents au palais et participent à des débats de grande portée. Ils peuvent aussi amuser le roi, le distraire. Leur fonction est à la fois ludique, didactique et satirique.

Dans *La saga des rois*, le fou est une haute personnalité politique qui intervient en permanence au palais, se prononce sur toutes les affaires importantes du royaume, amuse parfois la galerie, joue le rôle de porte-parole des dignitaires et du peuple auprès du roi. Il a une fonction de conseiller et, à ce titre, est consulté par le roi et les dignitaires, participe à la cérémonie d'intronisation du roi. Il a également le statut d'archives, donc remplit une fonction documentaire. Tous ces attributs lui permettent de participer avec succès à tous les mauvais coups visant à renverser le souverain au pouvoir.

Ainsi, le fou du roi dans *La saga des rois* est un homme qui ne souffre d'aucune défaillance mentale mais qui, au contraire, a un statut privilégié et prestigieux dans le royaume. On ne peut donc le classer dans la catégorie des personnages déçus qu'en se fondant sur sa moralité douteuse, parce qu'il est impliqué dans l'assassinat du roi, d'où sa déchéance morale.

## **2. Les personnages de mœurs légères**

On entend par mœurs les « habitudes de conduite d'une personne, les habitudes, coutumes propres à un groupe humain, un peuple. » En droit, bonnes mœurs signifient « l'ensemble des règles conformes à la norme sociale, notamment en matière sexuelle. ». Ainsi, les mœurs légères ou les mauvaises mœurs sont l'antonyme des bonnes mœurs. Autrement dit, les mœurs légères sont des pratiques, des comportements qui relèvent des attentats à la pudeur, des outrages aux bonnes mœurs. C'est toute attitude aux antipodes des bonnes mœurs.

Nous classons dans la catégorie de personnages de mœurs légères les prostituées, les femmes infidèles, les personnages qui entretiennent des relations sexuelles avec les femmes d'autrui, les pédophiles, les personnages qui pratiquent l'inceste, les clients des prostituées, les violeurs etc. La déchéance de ces personnages relève de l'immoralité de leurs conduites. En d'autres termes, ce sont des personnages qui sont frappés de déchéance morale.

### **2.1. Les prostituées**

Une prostituée est une personne qui « prête son corps aux désirs sexuels d'autrui contre rémunération. » Il apparaît dans cette pratique une dimension commerciale, l'exploitation du corps à des fins pécuniaires. Plusieurs raisons conduisent à cet état de chose et elles varient d'une personne à une autre même si le dénominateur commun est l'argent. Il se pose ici un problème d'ordre moral. Le corps humain étant sacré, céder contre de l'argent la partie dont on se sert pour la procréation est une pratique constitutive de la déchéance morale. Cependant, les personnages acteurs de cette pratique sont nombreux dans les pièces de notre corpus. C'est le cas de Sibylle dans *Picpus ou la danse aux amulettes*. La didascalie précise : « Elle, étudiante, se nomme Sibylle et finance

ses études en se prostituant. (...). Elle est belle et intelligente. »<sup>1</sup> De même, nombre d'indices dans ses répliques renseignent sans ambages sur cette activité qu'elle mène :

« Sibylle – D'une voix câjoleuse.

Ici, le client est roi, même s'il a besoin d'une ambiance mystique. Qui sait, c'est peut-être ce qui vous fait bander ? Alors dites-moi comment voulez-vous qu'on le fasse ? »<sup>2</sup>

Ou encore :

« Sibylle – Je n'ai pas de jugement particulier, je ne fais que gérer mon temps et mon corps. Je suis votre plate-forme pour l'évasion. »<sup>3</sup>

Il se dégage de ces données que c'est le besoin de financer les études universitaires qui a conduit ce personnage féminin à basculer dans la prostitution. Mais malheureusement, elle n'est pas parvenue à atteindre son objectif académique parce que la déchéance morale dans laquelle elle a versé l'a conduite dans une autre forme de décrépitude irrémédiable : la déchéance physique occasionnée par la perforation de ses yeux par Picpus, un de ses clients qui souffre d'une affection mentale.

Dans la pièce *Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane, la plupart des personnages féminins à savoir : la Française Lucie, la Malienne Ami et l'Algérienne Mouna sont des professionnelles du sexe. Elles recourent toutes à la prostitution pour des raisons de survie. Elles sont des rescapées de situations difficiles telles que la guerre, la catastrophe naturelle, (sécheresse), le racisme comme l'indique la didascalie externe.

On peut en déduire d'une part, que ce n'est pas de leur propre gré qu'elles sont devenues des péripatéticiennes. C'est donc pour pouvoir satisfaire aux

---

<sup>1</sup> Caya Makhélé, Op. cit., p. 81.

<sup>2</sup> Op.cit., p. 86.

<sup>3</sup> Op. cit. p. 95.

besoins fondamentaux. Elles n'hésitent pas à se plaindre de leurs conditions de travail : la fraîcheur à braver dans l'attente des clients, la rareté de ceux-ci ou encore le montant insuffisant qu'ils proposent. En témoigne cet échange entre Ami et Mouna :

« Ami

C'est désert ce soir. En plus ça caille. Qu'est-ce que je donnerais pour une couette bien chaude ! Ils avaient pourtant prédit un temps doux.

Mouna

La météo n'est pas une science exacte. Moi, je donnerais tout pour ne pas avoir à sortir par ce temps. Mais faut payer les factures. »<sup>1</sup>

D'autre part, ce choix de vie est une option facile caractéristique des partisans du moindre effort. Le commerce de sexe n'est pas la seule voie de sortie pour quelqu'un qui est en difficulté.

## **2.2. Les clients des prostituées**

Les professionnels de sexe ne peuvent pas exister sans leurs clients. Dans les pièces en étude, il y a Charlemagne dans *Il y en a trop dans les rues de Paris*, et qui a fini par épouser Ami, Picpus dans *Picpus ou la danse aux amulettes*. Jean, l'époux de Amina dans *Comme des flèches*.

## **2.3. Les fiancées infidèles**

Ce sont des personnages féminins qui, bien qu'ayant fait des promesses de mariage, se permettent de sortir avec d'autres hommes. Il s'agit dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Arlette, qui tout en suçant financièrement Sèna jusqu'aux os, le trompe avec d'autres grosses cylindrés.

---

<sup>1</sup> Khadi Hane, Op. cit., p. 50.

La conséquence fatale de son inconduite est la balle mortelle qu'elle reçue lors de l'assaut sanglant des hommes armés.

Le même phénomène est perceptible dans *Comme des flèches* avec la copine de Bouba dont la fidélité est mise en doute :

« Elle : (...) Ta copine, elle, s'était également volatilisée. Sans doute agrippée à l'un de ces richissimes commerçants libanais qui s'ébattent à Las Palmas entre les jambes d'une livrée de filles mannequins. Elle était trop belle pour se contenter de toi, de ton humeur, de ta joie de vivre sans fortune... »<sup>1</sup>

On peut aussi citer dans cette catégorie Ami, une prostituée qui bien qu'ayant accepté le projet de mariage de Charlemagne, continue de faire le trottoir.

#### **2.4. Les épouses infidèles**

C'est dans la pièce *Comme des flèches* de Koulsy Lamko qu'on identifie ce type de personnage. Il s'agit de Amina, institutrice de profession, mère de trois enfants, épouse d'un homme, véritable don juan, sous le toit de qui elle continue de vivre tout en le trompant avec Bouba, jeune bachelier en rupture d'étude devenu vulcanisateur-musicien. Avant ses aventures avec Bouba, Amina affirme même qu'elle ne se plaint pas de sa situation :

« Elle : (...) Je ne me plains pas, moi. Un homme, un boulot, trois gosses, une villa à la Cité An 2000... Ce n'est sans doute pas le paradis ; mais pas non plus à hurler contre le ciel ! »<sup>2</sup>

Mais à bien analyser le comportement de Amina, cette déclaration n'est en réalité, qu'une satisfaction apparente, ou bien, elle est une femme incontinent. Des éléments de la pièce montrent que c'est la première hypothèse

---

<sup>1</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., pp. 12-13.

<sup>2</sup> Koulsy Lamko, Op. cit., p. 18.

qui est à la base de son infidélité : la vie de débauche que mène son époux sans aucun égard pour elle :

« Lui : Ta solitude... Ton homme qui ne se cachait même plus pour sortir, sans retenue et sans distinction avec des lycéennes, des secrétaires, des prostituées de luxe. Le besoin d'une revanche...

Elle :... Plutôt le besoin d'une oreille attentive qui vous rassure et vous certifie que vous êtes encore une personne digne d'attention... Le besoin de renaître... Bref, j'étais une femme mal aimée, qui avait besoin de se donner parce que gorgée d'amour. »<sup>1</sup>

Dans cette ambiance de débauche tous azimuts, aucun des partenaires des deux couples n'est excusable. Chacun trompe son partenaire sans pudeur et sans vergogne.

La situation est beaucoup plus déplorable quand les mariés qui ont jusqu'à trois enfants se comportent de la sorte. Cette situation ne sera pas sans conséquence sur l'éducation des enfants. Quand les deux partenaires sauront qu'ils se trompent réciproquement, il peut y avoir divorce et les grands perdants seront les enfants qui risquent de subir une éducation monoparentale avec tout ce que cela comporte comme désagréments.

## **2.5. Les pédophiles**

Les pédophiles sont des personnes qui ont une attirance sexuelle pour les enfants. Nous identifions dans les œuvres du corpus plusieurs personnages ayant des pratiques pédophiliques. Il s'agit dans *Comme des flèches*, du boutiquier, personnage anonyme qui a abusé sexuellement de la petite vendeuse d'oranges

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 23.

âgée de treize ans. Il en est de même de l'oncle de Arlette dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*.

## **2.6. Les personnages incestueux**

Le seul personnage incestueux identifié dans les pièces du corpus est l'oncle de Arlette dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*. Il est non seulement un pédophile mais aussi un incestueux pour avoir dévigné sa nièce âgée de treize ans.

## **3. Les auteurs de crime passionnel**

Ce sont des personnages qui *a priori* ne montrent aucun signe de bestialité, des personnages qui ne s'affichent pas comme capables de commettre des atrocités, des êtres normaux à tout point de vue mais qui brusquement basculent dans la violence jusqu'à porter atteinte à l'intégrité physique ou à la vie de leurs semblables. Il ne s'agit pas des voleurs, des guerriers, des assassins ou autres malfaiteurs reconnus de tous ou conçus par les auteurs et dont le nom, la fonction, l'éducation, le comportement renseignent sur leurs penchants pour le mal. Ce sont donc des personnages dont le brusque et étrange changement de comportement surprend. C'est le cas du curé Fréjus dans *La disette de mal-espérance* qui pour des causes indéfendables fait montre d'une violence physique et morale extrême jusqu'à commettre un homicide volontaire consécutif à des coups et blessures prémédités avec séquestration.

Il est des cas où des individus normaux dont le casier judiciaire est vierge et dont la moralité ne comporte aucun indice de penchant pour des infractions, chutent de façon soudaine dans la perversion ou le crime. C'est le cas des situations de légitime défense où l'individu, confronté à une agression, recourt à tous les moyens qui s'offrent à lui pour se tirer d'affaire même si son adversaire peut en mourir. Le même phénomène peut s'observer dans les situations de vengeance.

Mais avec le curé Fréjus, tel n'est pas le cas. Le mobile ici est une passion amoureuse difficilement maîtrisable. La complexité de la situation est due à son statut de responsable d'église astreint à la rigueur de la chasteté. On peut en déduire que ses comportements violents sont la résultante de plusieurs décennies de libido refoulées et donc non assouvies. Cela déclenche alors des attitudes qui ne sont pas aisées à canaliser. Sinon, comment comprendre quelqu'un qui s'est volontairement donné pour mission d'être au service de l'humanité, de prôner la paix, l'amour du prochain, le pardon, la concorde, la tolérance, la décence, la crainte de Dieu etc peut en arriver à une telle animosité ?

Le même comportement meurtrier surprenant s'observe dans *Les indépendan-tristes* même si le contexte de guerre civile peut en être la cause. En effet, le meurtre commis par Albinos paraît étrange parce que rien *a priori* ne l'opposait à Bob Renard. Albinos, bien avant la montée sur scène de Bob Renard avait annoncé que dans cinq minutes il allait tuer. Il commence donc à décompter. Le premier motif de leur mésentente est lié à un fait banal :

Albinos – C'est vrai... Moi j'aime les belles histoires dans une gare abandonnée. Le Blanc, raconte-nous en quelques-unes. Et on te libère.

Renard – Moi, un Blanc ? Un albinos me traite de Blanc. Le bossu ne voit pas sa bosse. Je ne suis plus mercenaire, je suis instituteur.

Albinos – J'avais promis tout à l'heure que dans deux minutes j'allais tuer. Si on continue à m'insulter, je reprends mon compte à rebours. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Williams Sassine, Op. cit., p. 23.

Effectivement Albinos a fini par mettre à exécution sa menace. A vrai dire, ce n'est plus la moquerie relative à la couleur de la peau qui est à la base de la tragédie :

« Albinos – Raconte-moi tes mensonges, Renard. Sauve-moi avec tes fausses promesses ou je te tue.

Renard – J'en ai marre de colmater tes rêves avec du vent. Ça fait plus de trois cents ans d'esclavage que je te dupe. J'en ai marre de te seriner les vieilles fables du père La Fontaine. De jouer avec toi « le Laboureur et ses Enfants », de t'inventer du travail parce que mon trésor est caché dedans. De te piquer tous tes fromages sous prétexte d'égalité en te disant : « Black is beautiful », parce que le corbeau, c'est noir et que je m'appelle Renard Blanc.

Tu l'as voulue, ton indépendance. Démerde-t'en !

Albinos – Raciste, négrier, exploiteur, traître, faux frère, lâcheur, intellectuel, opportuniste. Je te tue maintenant.

*(Albinos poignarde Renard qui s'effondre, mort). »<sup>1</sup>*

Loin d'être un meurtre gratuit, l'acte posé par Albinos a une portée symbolique. Ce n'est pas un individu qui tue son semblable. C'est la révolte d'une race opprimée contre son oppresseur. C'est une prise de conscience de la victime qui dit non à son bourreau. C'est l'expression de la révolte contre plusieurs siècles d'exploitations sauvages, de frustrations et de brimades accumulées.

#### **4. Les chômeurs**

On entend par chômeur une personne qui, en dépit de ses qualifications, de ses compétences, ne parvient pas à trouver un emploi. En font également partie, les personnes qui, pour une raison ou une autre sont licenciées et se

---

<sup>1</sup> Op. cit., pp. 24-25.

retrouvent brusquement sans emploi. Ces personnages sont légions dans *La bataille du trône* et c'est d'ailleurs leur situation de désœuvrement qui est à la base de leur soulèvement contre l'empereur. Homessin, Ziguïdi et Evêdo en sont quelques exemples.

Dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Sèna et Simon sont également des chômeurs parce que malgré leur Licence en droit, ils n'ont aucun emploi. Leur situation est si alarmante qu'ils n'arrivent plus à satisfaire les besoins fondamentaux notamment se nourrir et se vêtir. Pour ne pas mourir de faim, ils n'ont trouvé autre solution palliative que de devenir des techniciens de surface. Beaucoup d'autres jeunes dans la pièce vivent la même situation qu'eux.

La pièce *Apprentissage de la mémoire* aborde elle aussi le problème du chômage des jeunes. Le personnage Ingnak en est un exemple éloquent. Ce qui complique sa situation est son statut d'immigré.

Dans *Un appel de nuit*, c'est le père de famille qui subit les atrocités du chômage, des suites de son licenciement arbitraire.

## **5. Les dirigeants destitués**

Il est question ici de souverains qui ont connu une fin de règne précoce. Pour les uns, la perte du pouvoir est la conséquence d'une mauvaise gestion notoire ayant amené le peuple révolté à les chasser. C'est le cas de l'empereur dans *La bataille du trône*, de la reine et de l'enfant roi dans *La saga des rois* et, dans une certaine mesure, du président dans *Brasserie*. Pour les autres, la perte du pouvoir est liée aux coups bas des courtisans qui assassinent le détenteur du pouvoir pour occuper sa place. C'est le cas des deux premiers rois dans *La saga des rois*. Le premier assassiné et le second trompé qui a bu seul du poison censé révéler le fautif.

## 6. Dieu

Dieu dans *Destin d'un Dieu*, est un personnage déchu. D'abord, il est malmené par ses propres créatures au point qu'il pleure.

Ensuite, il est jugé par ses sujets qui ont fini par prononcer une sentence qui le dépouille de tous ses attributs.

Enfin, c'est sur la terre qu'il est condamné. Son déplacement du ciel vers la terre symbolise une perte d'autorité.

## 7. Les handicapés et les mendiants

Tous les handicapés ne sont pas des mendiants. Tous les mendiants ne sont pas non plus des handicapés. Tout dépend du statut qu'ils ont dans la société, c'est-à-dire s'ils vivent aux basques des autres. Mais on peut les regrouper dans la catégorie des marginaux, c'est-à-dire des personnes en marge de la société. En font partie les handicapés et les mendiants.

Les handicapés sont des êtres humains frappés d'une déchéance physique ou mentale. Ici, nous ne reviendrons plus sur les fous déjà étudiés supra. Il ne reste donc que les handicapés moteurs, les handicapés visuels, les sourds-muets et autres êtres difformes. C'est le cas de Clodo dans *La disease de mal-espérance* :

« Clodo.

Tes saignements sont aussi les miens. Moi je saigne tous les jours. Dieu m'a donné une jambe-fil-de-fer pour inspirer la pitié. »<sup>1</sup>

Le handicap de ce personnage est lié à la déformation de son organe de locomotion, une déformation due à sa minceur hors norme si bien que pour le décrire, il établit une analogie entre cet organe et le fil de fer. Et, confiant que

---

<sup>1</sup> Florent Couao-Zotti, *La disease de mal-espérance*, p. 15.

les êtres sensibles ne sauraient rester indifférents à son handicap, il compte sur leur générosité pour joindre les deux bouts. En d'autres termes, la plupart des mendiants sont très souvent ceux qui trainent un handicap. Il est à souligner que le handicap physique n'est pas une raison valable pour justifier la mendicité, parce que beaucoup de personnes handicapées physiques ont réussi à avoir une bonne image dans la société en exerçant une activité qui les met à l'abri du besoin.

Le monde des handicapés mendiants, loin de ce qu'on pourrait imaginer est bien organisé et hiérarchisé. Clodo est un responsable de cette catégorie de personnes:

« Clodo.

J'ai été coiffé chef des mendiants, mon ami, roi d'une basse-cour où l'essentiel ne consiste pas seulement à se pincer le nez.

(...)

Mon pauvre nigaud ; as-tu vu combien mon arrière-cour est garnie de sucrettes ? Belles et attendrissantes, malgré leur handicap. Mais je ne pourrais même pas les consommer toutes si je me mettais à faire le bouc. »<sup>1</sup>

Cette catégorie de personnages est également présente dans *La bataille du trône*. En témoigne cet élément du décor visuel fourni par la didascalie : « une procession d'éclopés, d'infirmes, de misérables, symbolisant la misère populaire. »<sup>2</sup>

### **III. Signification idéologique des personnages déchus**

Dans les œuvres littéraires, les auteurs n'ont pas nécessairement besoin d'écrire noir sur blanc leur point de vue par rapport à tel ou tel phénomène. L'analyse de certains indices textuels, du traitement fait de la thématique

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 16.

<sup>2</sup> Apollinaire Agbazahou, Op. cit., p.11.

choisie, du sort réservé à telle ou telle catégorie de personnages, peut aider à déceler leur position. L'étude de la portée idéologique d'une œuvre littéraire repose sur toutes les composantes de l'œuvre, même celles qui, *a priori*, paraissent anodines.

Il est des auteurs qui délibérément expriment leur position en la dissimulant dans l'œuvre au moyen d'artifices subtiles que l'on ne parvient à identifier qu'en étant attentif. D'autres par contre, inconsciemment prennent position et s'étonnent des résultats des travaux scientifiques sur leurs écrits et qui révèlent leur intention.

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

Si dans les pièces du corpus, on remarque une grande prédominance de la déchéance qui se manifeste sous toutes les formes, l'on ne saurait affirmer que les auteurs en font l'apologie ou les condamnent qu'après une analyse minutieuse. Ainsi, l'étude des personnages des pièces de notre corpus permet-elle de révéler ce que les auteurs pensent de tel ou tel travers de la société.

Une œuvre peut n'être faite que de violence, de sexe, de sang sans que l'auteur ne fasse pour autant l'apologie de ces phénomènes. André Breton affirme à cet effet que : « la morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage »<sup>1</sup>

L'étude de la dimension idéologique d'une pièce de théâtre peut se faire au niveau du choix de certaines catégories de personnages, de leur supériorité ou

---

<sup>1</sup> André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p.10.

infériorité numérique, du sort qui leur est réservé dans l'œuvre. Triomphent-ils ou survivent-ils en dépit de tous les vices ou défauts qu'ils incarnent ? Echouent-ils ou meurent-ils malgré leur innocence ou l'injustice dont ils sont victimes ? Ce sont autant d'éléments porteurs de sens qu'il est important de prendre en compte dans l'analyse littéraire. Selon Anne Ubersfeld :

« Parmi les nombreux faux problèmes qui jalonnent la réflexion critique sur l'objet paradoxal qu'est le théâtre, le pire est sans doute celui qui pose la question du sujet du discours théâtral. Quand Hermione parle, qui parle ? Racine ou cet objet fictif qu'est Hermione ? Devant une question aussi brutalement, absurdement posée, le critique bat en retraite. On n'ose pas poser la question ainsi, mais on ose tout à fait se demander si Lorenzo, c'est Musset (parfois on affirme tout droit : Lorenzo ou Perdican, c'est Musset) ». <sup>1</sup>

Même si la question de l'identification de l'auteur ou de son idéologie par rapport à ses personnages fait l'objet de polémique, elle n'est pas pour autant sans intérêt. L'étude des personnages est un élément important en matière de poétique théâtrale.

L'analyse du langage théâtral, notamment des personnages, permet de déceler au moins quatre voix selon Anne Ubersfeld :

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

Notre étude étant axée sur le texte et non sur le spectacle, nous analysons les positions idéologiques au niveau de la voix des auteurs et de la voix des personnages. Si nous nous appesantissons sur le principe selon lequel l'écrivain

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 196.

est l'inventeur, le créateur des personnages de son œuvre et des propos qu'ils tiennent, de même que du sort qu'il leur fait subir, on peut affirmer qu'il est responsable des positions idéologiques dominantes qui jalonnent leurs discours, leurs comportements et leurs actes.

Pour y arriver, on peut répertorier les divers points de vue qui s'entrechoquent, les mettre dans une balance afin de déceler ceux qui dominent. L'analyse des modalisateurs, des divers types de paroles théâtrales, du nombre des personnages, de leur caractère et de leur sort, de la manière dont l'histoire s'est achevée, du genre de la pièce...aidera à révéler la position de l'auteur par rapport au fait développé dans son œuvre. A titre illustratif, il est de notoriété publique que les relations sexuelles entre un adulte et un mineur est un acte proscrit par la société humaine. Ainsi, dans *Ce soleil où j'ai toujours soif*, le sort connu par Arlette et son oncle, c'est-à-dire leur mort, est un indice de condamnation par l'auteur de l'inceste et des autres défauts qu'incarne chacun d'eux : l'infidélité, le vol. L'auteur n'a exprimé nulle part sa position sur ce phénomène, (l'inceste), mais la mort dont ces personnages incestueux ont été victime, peut être perçue comme un indice qui traduit la désapprobation de l'auteur vis-à-vis de ce fait. Ces deux personnages incarnent beaucoup d'autres défauts : Arlette est un escroc, qui ruine son soupirant Séna sans pitié, elle est aussi infidèle, parce qu'elle a plusieurs partenaires sexuels. En ce qui concerne son oncle, il est un pédophile, un voleur patenté.

Le personnage Bouba de la pièce *Comme des flèches*, qui entretient des relations coupables avec une femme d'autrui, a fini par mourir de sida. Son sort peut être perçu comme la condamnation par l'auteur, des relations libidineuses avec les femmes d'autrui. Des exemples du genre, par rapport à plusieurs thématiques relevant de la déchéance, sont légion dans les différentes pièces du corpus.

Les personnages contre-modèles tels que les prostituées les meurtriers, les époux infidèles, les violeurs, les dictateurs, les incestueux, les pédophiles, les traîtres etc dont les actes relèvent de la déchéance n'ont pas, pour la plupart, connu une fin heureuse dans les pièces.

La fin malheureuse des responsables politiques dans *La bataille du trône*, *Brasserie*, *La saga des rois*, qui, dans certains cas se traduit par la perte du pouvoir et, dans d'autres, par la mort est un indice de condamnation de la manière dont ils ont conduit les affaires publiques.

La même remarque se fait dans le domaine religieux à travers le sort connu par le prêtre dans *La disease de mal-espérance*, et le personnage Dieu dans *Destin d'un Dieu*.

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

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

En faisant subir la peine capitale aux personnages contre-modèles, les auteurs dont nous étudions les oeuvres expriment donc par là, sans ambages, leur dégoût vis-à-vis de toute forme de déchéance qui caractérise ces types de personnages. C'est leur manière implicite d'exprimer leur point de vue, dont la teneur réside dans la façon de tuer ces personnages.

## **Conclusion**

Il ressort de ce chapitre que les personnages sont des éléments importants dont l'étude permet de cerner leur rôle dans le traitement de telle ou telle thématique. Les catégories de personnages que nous avons identifiées dans les pièces et l'étude de leurs noms, leurs comportements et le sort qu'ils ont connu, montrent qu'ils contribuent à l'expression de la déchéance.

## **CONCLUSION PARTIELLE**

Cette quatrième et dernière partie de notre travail nous a permis de comprendre davantage que la prise en compte des composantes du langage non-verbal est importante pour la poétique théâtrale. Nous y avons trouvé, pour ce qui est de notre sujet, des indices caractéristiques de la déchéance.

L'étude du décor tant visuel que sonore à partir des données fournies par les pièces révèle que certains espaces scéniques et espaces dramatiques, de même que certaines musiques de scènes et autres éléments acoustiques sont décadents par leur nature d'une part, ou en fonction des faits qui y ont prévalu d'autre part.

En ce qui concerne la gestuelle, son analyse a permis d'en identifier certains types qui renseignent sur la prévalence de la déchéance psychologique ou morale. Il s'agit, entre autres, de la gestuelle érotique, la gestuelle agressive, la gestuelle de cruauté, la gestuelle pathologique, etc.

Certaines catégories de personnages en action dans les pièces témoignent de la manifestation de la déchéance. Il s'agit des prostituées, des meurtriers, des incestueux, des violeurs, des pédophiles, des handicapés de tous genres.

## CONCLUSION GENERALE

Il se dégage au terme de ce travail que la poétique du théâtre, c'est-à-dire dans le cas d'espèce, l'étude du fonctionnement organique et formel des pièces de théâtre constitutives de notre corpus, nous a permis de vérifier notre hypothèse dont les résultats se révèlent satisfaisants. Le sexe, la violence, le sang, les bouleversements sociopolitiques, les crises religieuses constituent les préoccupations majeures des productions théâtrales. Sur la base de l'échantillon des pièces de théâtre que nous avons étudiées, on constate que le théâtre en Afrique noire francophone des années 1990 à 2015 accorde une part importante aux phénomènes caractéristiques de la déchéance.

S'il en est ainsi, cela laisse supposer, vu que le théâtre est la représentation sur scène des faits de société, que ces productions dramatiques sont révélatrices de l'image de la société qui les a inspirées et à laquelle elles sont destinées, même s'il faut souligner que tous les espaces scéniques et les espaces dramatiques dans lesquels les actions se déroulent, ne renvoient pas nécessairement à l'Afrique.

La manifestation de la dramaturgie de la déchéance pendant ce dernier quart de siècle dans l'espace géographique couvert par notre étude est motivée par nombre de raisons.

En effet, le contexte sociopolitique et économique dans lequel ces pièces ont été produites renseigne sur les relations qu'on peut établir entre le contenu des œuvres et les réalités de cette période.

Au plan politique, c'est surtout pendant la période allant de 1990 à 2015, qu'on a assisté dans le monde en général et en Afrique en particulier, à une avalanche de renversements d'un nombre important de dirigeants politiques. Le cas du Liberia, de la Côte -d'Ivoire, du Mali, du Burkina Faso, du Niger, en Afrique Occidentale, de la Libye, de la Tunisie et de l'Egypte en Afrique du

nord, de la Centrafrique, du Tchad, de la République démocratique du Congo dans la région des grands lacs.

Le vent de la démocratie qui a commencé à souffler sur le continent peut être l'un des éléments déclencheurs de cette situation, puisque cette forme de gouvernance a sonné le glas des régimes dictatoriaux caractérisés, entre autres, par l'oppression du peuple, le pouvoir à vie. L'exercice du pouvoir politique est de plus en plus régi par la limitation des mandats, même si des poches de résistance subsistent. La déchéance politique revêt deux formes. Il y a d'une part, la déchéance politique pacifique qui se manifeste par la débâcle au terme des élections, des dirigeants qui veulent renouveler leur mandat et, d'autre part, la déchéance politique violente qui se traduit par la destitution avec ou sans assassinat des dirigeants politiques. Dans le cas de notre étude, c'est la seconde forme qui est la plus mise en exergue dans les pièces.

Au plan socio-économique, la dévaluation du franc cfa, les diverses formes de crise économiques, l'explosion démographique en déphasage avec la croissance économique, le chômage des jeunes, le génocide rwandais, les guerres civiles et la multiplication des groupes rebelles, les ravages du sida, d'ébola, du paludisme, l'immigration clandestine et les nombreux morts que cela entraîne sont, entre autres, des faits qui dressent un tableau sombre du continent africain et qui ne sont pas sans conséquence sur les productions dramatiques. Cela se remarque par la manifestation de divers types de déchéances dans les pièces du corpus que cette étude nous a permis de révéler. Il s'agit en l'occurrence de la déchéance politique, sociale, morale et religieuse sans oublier la faillite de l'humain.

La déchéance morale dans les pièces se caractérise par l'érection du sexe en préoccupation littéraire majeure. Il convient de souligner que ce n'est pas le fait de traiter du sexe dans les œuvres qui pose problème. Le problème réside dans l'usage qu'on en fait et l'importance qu'on lui accorde. En effet, ces pièces sont marquées par des scènes de viols (viol de mineurs, pédophilie, viol des

adultes tant du côté de l'homme que de la femme, viol de femmes mariées), la relation sexuelle avec le cadavre, l'inceste, l'adultère, la prostitution, l'infidélité conjugale, les injures, la grossièreté langagière, les violences de toutes sortes. Notre intention n'est aucunement de moraliser mais, notre avis est que, lorsqu'une société ne se distingue que par ces faits, cela pose un réel problème, parce qu'on est en droit de se demander si ces faits sont susceptibles de contribuer à son développement.

En ce qui concerne la faillite de l'humain, elle se manifeste dans les pièces par des actes qui sont d'une cruauté indicible. Il s'agit du pillage des nouveaux-nés dans les mortiers, leur bastonnade à mort en leur demandant de chanter ou de jouer à saute-mouton, des exécutions sommaires qui consistent à perforer les yeux des êtres encore en vie, leur arracher les doigts, les dents, leur couper le nez, ou les brûler à l'aide de plaque chauffante, les rosser à coup de crosse ou encore mettre leurs pieds dans l'acide sulfurique, bref des actes qui révèlent la dimension barbare de la nature humaine.

Quant à la déchéance sociale, elle se note dans les pièces à travers les difficultés auxquelles sont confrontées les populations et qui sont, entre autres, la misère, le chômage criard de la couche juvénile, les affres du licenciement, la famine, la maladie, l'immigration perçue à tort ou à raison comme une porte de sortie.

Les instabilités politiques chroniques, les remises en cause sans cesse des systèmes de gouvernance, le renversement des régimes politiques en place, la déposition des souverains, leur emprisonnement ou dans le pire des cas, leur assassinat et l'échec des différents modes de gouvernance constatés dans les pièces, sont des éléments caractéristiques de la déchéance politique. Cela montre que les sociétés dans lesquelles ces faits prévalent n'ont pas encore réussi à trouver un système de gouvernance convenable, gage de stabilité et de développement. On peut en déduire que ces bouleversements qui se manifestent

dans les pièces, reflètent les réalités politiques de l'espace géographique couvert par notre étude pendant ces vingt-cinq dernières années.

Le monde religieux n'est pas exempt de la déchéance tous azimuts remarquée au plan politique, social et moral dans les pièces. Nombre de comportements qui sont aux antipodes de l'idéal religieux s'observent à travers les pièces dans le rang des responsables religieux et des fidèles. Il s'agit entre autres des agressions physiques, des tentatives de viol, de coups et blessures volontaires, donc des actes prémédités et non des accidents ; des trafics d'influence, des plans d'empoisonnement et d'assassinat ; de la délinquance sexuelle et autres dérives perpétrés par des responsables religieux. Il y a aussi la transformation des lieux de culte en des espaces de débauche. De pareils faits ne sont pas sans conséquence sur l'image de Dieu qui, devenu personnage dramatique, a connu lui-même une déchéance, parce que jugé et condamné par ces propres créatures qui lui ont ôté ses attributs.

Les auteurs des pièces du corpus, en abordant la thématique de la déchéance, ne se sont pas limités au discours dramatique comme seul moyen d'expression. Ils ont utilisé d'autres canaux d'expression dramatique tels que la gestuelle, le décor, les objets scéniques, le costume, les personnages, qui sont des composantes du langage non verbal dont l'étude du fonctionnement est révélatrice de sens.

Ainsi, remarque-t-on au niveau des cadres d'actions, tant à travers les espaces scéniques que ceux dramatiques, des indices qui renseignent sur la prévalence de la déchéance. L'étude du fonctionnement de ces espaces montre qu'il y en a qui, de par leur nature, expriment la déchéance et d'autres qui y basculent du fait des actes qui y sont posés : champ de bataille, maison de tolérance, habitations précaires pour le premier cas, rues, l'intérieur de navire en pleine mer, l'intérieur de l'église, palais royaux et palais présidentiels, pour le second cas.

Le même constat se fait au niveau des objets scéniques notamment ceux qui sont utilisés pour nuire à l'homme à savoir l'acide sulfurique, l'essence, les menottes, le couteau, le pistolet, les sécateurs, les perceuses, les mortiers, le balai, etc.

Les mendiants, les handicapés de tout genre, les fous, les prostituées, les chômeurs, les violeurs, les voleurs, les drogués, les rebelles, les traîtres, les assassins, les pédophiles, les époux infidèles, qui sont des types de personnages qui dominent les pièces, sont des indices d'une société humaine en dégénérescence.

L'onomastique des personnages des pièces du corpus montre que les noms attribués à certains personnages contribuent également à l'expression de la déchéance. Ce sont en effet, des noms qui ont une forte charge négative ou qui expriment la grossièreté et qui renseignent, par conséquent, sur les caractères, la psychologie ou la moralité de ceux qui les portent. Il s'agit par exemple de nom comme Ziguidi qui signifie : colère, bruit, trouble ; Schwänzchen qui signifie : « P'tite-bite »<sup>1</sup>, donc le sexe masculin, ou encore Sergent-chef-Viol-à-tous-les-étages, etc.

La poétique du théâtre se fonde donc, non seulement sur le discours théâtral, c'est-à-dire les propos que les personnages échangent entre eux, mais aussi et surtout sur les éléments constitutifs du langage dramatique non verbal que sont la gestuelle, les différents types d'espaces, le temps, les objets scéniques, les types de personnages et leur fonctionnement. Ces éléments entretiennent entre eux des rapports de complémentarité qui permettent à l'auteur d'exprimer ses préoccupations.

Les multiples procédés d'expression dramatique que sont le langage verbal, le langage gestuel, le langage spatio-temporel, le langage acoustique (la valeur symbolique du décor sonore), le langage vestimentaire, le langage des objets scéniques, etc, ont chacun une portée idéologique. Ils traduisent, en

---

<sup>1</sup> Koffi Kwahulé, *Brasserie*, p. 58.

fonction de l'usage qui en est fait, la position des auteurs par rapport aux réalités d'une société donnée ou du monde, à un moment précis de son histoire ou de son évolution. Ils peuvent déformer la réalité ou encore prédire des situations qui se réaliseront dans le futur. Dans ce dernier cas, on a affaire à un théâtre d'anticipation.

Pour en revenir aux pièces du corpus, lorsque de nombreuses œuvres produites par une génération d'auteurs dramatiques érigent en préoccupations majeures les faits caractéristiques de la déchéance, cela traduit une déconfiture des sociétés auxquelles ces pièces sont destinées.

L'intention des auteurs du corpus, en représentant la déchéance sous diverses formes, est non seulement d'attirer l'attention sur l'ampleur des déviations qui caractérisent l'être humain, mais aussi et surtout de les condamner.

Cela participe d'un renouvellement des thèmes de l'art dramatique, voire de la littérature négro-africaine d'expression française. L'heure n'est plus prioritairement à la défense et à l'illustration de la culture africaine, à la dénonciation des méfaits de la traite négrière ou de la colonisation, mais plutôt à la satire des phénomènes qui gangrènent l'humanité. Cet état de chose n'est pas particulier à l'art dramatique. Le même constat se fait dans d'autres genres littéraires comme la nouvelle et surtout le roman où les dérives de la société sont peintes de façon hyperbolique et déconcertante comme c'est le cas chez Alain Mabanckou, Léonora Miano, Sony Labou Tansi.

Il convient de retenir que la déchéance n'est pas toujours un état définitif. Il existe certes, des formes de déchéance qui sont irremédiables comme la déchéance physique chez l'être humain (la perte de la vue des suites de la perforation des yeux par des objets tranchants ou pointus, l'amputation du pied ou de la main), mais d'autres formes peuvent être réhabilitées.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## I. CORPUS

AGBAZAHOU, Apollinaire, « La bataille du trône » in *Le gong a bégayé* précédé de *La bataille du trône*, Cotonou, Plumes Soleil, Laha éditions, 2013, 114 p. (Première édition C.A. 1997).

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

-« La saga des rois » in *Théâtre volume I*, Libreville, Ndzé, 2009, 106 p.

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

-*La diséuse de mal-espérance*, Paris, L'Harmattan, 2001, 87 p.

HANE, Khadi, *Il y en a trop dans les rues de Paris*, Bertoua, Ndzé, 2005, 78 p.

KAKPO, Mahougnon, *Dieu, cet apprenti-sorcier* suivi de *Destin d'un Dieu*, Paris, L'Harmattan, 2011, 87 p.

KAM, Sophie Héidi, *Et le soleil sourira à la mer*, Ouagadougou, éd. Découverte du Burkina, 2008, 99 p.

KONATE, Moussa, *Un appel de nuit*, Carnières, Lansman, 1995, 47 p.

KWAHULE, Koffi, *Brasserie*, Paris, Editions Théâtrales, 2006, 72 p.

LAMKO, Koulsy, *Comme des flèches*, Morlanwels, Lansman, 1996, 41 p.

MAKHELE, Caya, « Picpus ou la danse aux amulettes », in *La fable du cloître des cimetières* suivi de *Picpus ou la danse aux amulettes*, Paris, L'Harmattan, 1995, 127 p.

PLIYA, José, *Une famille ordinaire*, Paris, éditions L'Avant-Scène Théâtre, collection des Quatre Vents, 2002, 69 p.

SASSINE, Williams, *Les indépendan-tristes*, Solignac, Le bruit des autres, 1997, 72 p.

## II – AUTRES ŒUVRES DRAMATIQUES CONSULTEES

AGBAZAHOU, Apollinaire, « Le gong a bégayé » in *Le gong a bégayé* précédé de *La bataille du trône*, Cotonou, Plumes Soleil, Laha éditions, 2013, 113 p.

ALEM, Kangni, « Nuit de cristal » in *Théâtre Volume 1*, Paris, Ndzé, 2009, 106 P.

BADIAN, Seydou, « La mort de Chaka », in *Sous l'orage* suivi de *La mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 2008, 256 p.

COUAO-ZOTTI, Florent, « Le collectionneur de vierges », in *Théâtre Volume I*, Bertoua, Ndzé, 2010, pp. 55-103.

- « Certifié sincère », in *Théâtre Volume I*, Bertoua, Ndzé, 2010, pp. 05-53.

DADIE, Bernard, *Monsieur Thôgô-gnini*, Paris, Présence Africaine, 1970, 120 p.

ELOMON, Emile, *Le sang sucré*, Cotonou, Plumes Soleil, 2013, 79 p.

GAKPARA-YAWO, Frédéric, *La Charcuterie de la république*, Lomé, Graines de pensées, 2006, 63 p.

KAKPO, Mahougnon, « Dieu, cet apprenti-sorcier », in *Dieu, cet apprenti-sorcier* suivi de *Destin d'un Dieu*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 5-49.

KAM, Sophie Heidi, *Nos jours d'hier*, Ouagadougou, Centre d'édition de production de distribution et de formation (Céprodif), 2013, 128 p.

KWAHULE, Koffi, *Cette vieille magie noire*, Morlanwels, Lansman, 1993. 89 p.

-*Fama*, Morlanwels, Lansman, 1998, 61 p.

- *Le masque boîteux ou Histoire de soldats*, Paris, Editions Théâtrales, 2003, 63 p.

PLIYA, Jean, *Kondo le Requin*, Cotonou, Les éditions du Bénin, 1966, réédité à Yaoundé, aux éditions CLE, 1981, 106 p.

PLIYA, José, *Quêtes*, Paris, éditions L'Avant-Scène Théâtre, collection des Quatre Vents, 2005, 76 p.

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

### **III- OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LE THEATRE**

#### **1- Ouvrages**

ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et son double », in Evelyne Grossman, *Artaud Œuvres*, Paris, Gallimard, pp. 505-594, 2004, 1792 p.

BADIOU, Alain, *Rhapsodie pour le théâtre*, cité par Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, 205 p.

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

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

CHALAYE, Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Morlanwelz, Lansman, Collection, Regards singuliers, 2001, 103 p.

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

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

HOUNZANDJI, Romain, *Dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais des années 1990 à 2010*, thèse de doctorat, soutenue en janvier 2016 à l'Université d'Abomey-Calavi, (Bénin), 445 p.

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

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

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256 p.

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

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, (ouvrage publié sous la direction de Daniel Bergez), Paris, Armand Colin, 2009, 129 p.

SCHIPPER, Mineke, *Théâtre et société en Afrique*, Dakar – Abidjan – Lomé, Les nouvelles Editions Africaines, 1984, 170 p.

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

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, 317 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.

## 2- Articles

ABIRACHED, Robert, préface à Sylvie Chalaye, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Morlanwels, Lansman, coll. Regards singuliers, 2001, 103 p.

APEDO-AMAH, Ayayi Togoata, « Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n°162 juin-août 2006, pp. 55-61.

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

CHALAYE, Sylvie, « Les couleurs du théâtre africain », in *Notre librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n°162, juin-août 2006, pp. 77-82.

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

GBOUABLE, Edwige, « Identités en crise et représentations de la violence », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, pp. 105-110.

KAKPO, Mahougnon, « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti » in Huannou Adrien, *Repères pour*

*comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, 2008 (Collection études), pp. 65-92.

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

LAMKO, Koulsy, « Théâtres « du Sud » : l'épineuse question du répertoire », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, pp. 9-15.

MEDEHOUEGNON, Pierre, « Le théâtre béninois des années 2000 : Une dramaturgie en quête de repères ? » in Huannou Adrien, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, 2008, (Collection études), pp. 29-64.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « La pratique théâtrale au Bénin depuis 1960 », in *Ehuzu* des vendredi 18 janvier, vendredi 25 janvier et vendredi 1 février 1985.

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

MOUËLLIC, Gilles, « Le jazz dans l'écriture de Koffi Kwahulé : Une introduction » in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, (Sous la direction de Sylvie Chalaye), Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2004, pp. 151- 158.

POIVRE D'ARVOR, Olivier, « Théâtres contemporains du Sud : 15 ans de création », in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006* juin-août 2006, p. 3.

#### **IV- NOTES DE LECTURE SUR LES PIÈCES DE THÉÂTRE**

BREZAULT, Eloïse, note de lecture sur *Il y en a trop dans les rues de Paris* de Khadi Hane, in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, p. 162.

MAMBEGA, Frédéric, note de lecture sur *Quêtes* de José Pliya in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, p. 172.

#### **V- ENTRETIENS SUR LE THÉÂTRE**

GUINGANE, Jean-Pierre, « Jean-Pierre Guingané, un « fou » de théâtre au Burkina Faso », propos recueillis par Wolfgang Zimmer, in *Notre Librairie, Théâtre Théâtres*, n°102 juillet-août 1990, pp. 48-53.

GUINGANE Jean-Pierre, « Comédiens au Burkina Faso : quels statuts ? Quelles évolutions ? Entretien avec Jean-Pierre Guingané », propos recueillis par la rédaction, in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, pp. 33-34.

TANSI, Sony Labou, « Le théâtre d'utilité publique », entretien réalisé par Chantal Boiron, in *Notre Librairie, Créateurs africains à Limoges*, n° hors série, septembre 1993, pp. 48-49.

#### **VI - OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA POÉTIQUE, LA RHÉTORIQUE, LA SEMIOLOGIE, LA SEMANTIQUE, L'HERMENEUTIQUE ET LA STYLISTIQUE**

BARBERIS, Pierre, « La sociocritique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Pierre Belfond, 270 p.

BIASI, Pierre-Marc (de), « La critique génétique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Pierre Belfond, 270 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, cité par Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, p. 118.

GRONDIN, Jean, *L'herméneutique*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 2008, 128 p.

JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, (col campus Lettres, deuxième édition revue), 2001, 192 p.

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

MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 213 p.

REISCH, Jean, « Herméneutique » in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2008.

TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, 309 p.

## **VII- ARTICLES SUR L'EROTISME EN LITTERATURE**

CARRE, Nathalie, « Entre désir et raison, le choix des comportements », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, N° 151 juillet-septembre 2003, pp. 16-25.

JOUBERT, Jean-Louis, « L'envers de la mort... », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151 juillet septembre 2003 p. 5.

CAZENAVE, Odile, « Erotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n°151 juillet septembre 2003, pp. 58-65.

CHALAYE, Sylvie, « Des dramaturges qui ont du corps ou la musicale culbute de la langue », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n° 151 juillet septembre 2003, pp. 48-55.

CHEVRIER, Jacques, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », in *Notre Librairie, Sexualité et écriture*, n° 151 juillet septembre 2003, pp. 88-93.

SIMASOTCHI-BRONES, Françoise, « *Le parfum des belles de nuit* ou la poétique de Xavier Orville » in *Notre Librairie, Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/ 1* n°135 septembre décembre 1998, pp. 112-117.

TOSSOU, Okri Pascal, « De l'écrit à l'écran, scénographie de l'érotisme aragonien dans *Le Monde réel* » in *Métadiscours*, Cotonou, Editions Gas-Plus, coll. Etudes, 2014, pp. 103-120.

## **VIII- OUVRAGE, ENTRETIENS ET ARTICLES SUR L'EDITION**

### **1-Ouvrage**

LEGUERE, Jean-Pierre, STERN, Georges, *Manuel pratique d'édition pour l'Afrique francophone* suivi de FAUSSURIER, Alain, NOËL, Bernard, *Le libraire en Afrique*, Tunis, Agence Intergouvernementale de la Francophonie/ Centre Africain de Formation à l'Édition et à la Diffusion( CAFED), 2002, 272 p.

## **2-Entretiens**

ASTIER, Pierre, « Entretien avec Pierre Astier, directeur du Serpent à Plumes », entretien réalisé par Kadiatou Konaré, in *Notre Librairie, Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998/1*, n°135, septembre-décembre 1998 pp. 30-34.

KONATE, Moussa, « Entretien avec Moussa Konaté, écrivain-éditeur », entretien réalisé par Tirthankar Tchanda, in *Notre Librairie*,

## **3- Articles sur l'édition**

DEFFONTAINES, Thérèse-Marie, « Editer le théâtre du Sud » in *Notre Librairie, Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162 juin-août 2006, pp 17-22.

LAMKO, Koulsy, « Théâtre », in *Notre Librairie, 1250 nouveaux titres de littérature d'Afrique noire 1997-2001*, n° 147, janvier-mars 2002.

## **IX- AUTRES ECRITS (ouvrages et articles)**

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

BEAUD, Michel, *L'art de la thèse, (Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire)*, Paris, La Découverte, 1985-2003, 196 p.

BONI, Tanella, « Ma résidence d'écriture : pour une poétique du chapiteau », in *Notre Librairie Créateurs africains à Limoges*, n°hors série septembre 1993, pp 66-69.

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

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, G F Flammarion, 2000.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, (1916), cité par Emmanuel Fouquet, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique*, p.1056.

DIOP, Papa Samba, « Khadi Hane: une écriture montante », in *Cultures Sud, Nouvelle génération 25 auteurs à découvrir*, n°166 juillet-septembre 2007 pp. 43-45.

JULIEN, Claude, « Paroles », in *Traversier* n°5 de 1993, cité par Pius Ngandu Nkashama, « Luminaire », in *Notre Librairie, Créateurs africains à Limoges*, n° hors série, septembre 1993, pp. 7-9.

KOUDOADINOU, Roger, *Dégoûts et engouements d'une génération*, Cotonou, Plumes Soleil, 2016, 154 p.

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

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

LIGIER, Françoise, « Lettre ouverte à Monique Blin à l'occasion d'un anniversaire », in *Notre Librairie, Créateurs africains à Limoges*, n°hors série, septembre 1993, pp. 10-13.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *Le Bénin littéraire 1999-2012*, Cotonou, Star Editions, 2013, 177 p.

NOUHOUAYI, Albert Joite, *Valeurs animales de la civilisation, (Quand omega devient gamma !)*, Cotonou, Les éditions du Flamboyant, 1996, 224 p.

PACERE, Titinga Frédéric, « Littérature instrumentale ? Gestuelle ? Culturelle ? », in *Notre Librairie, Littérature du Burkina Faso*, n°101 avril-Juin 1990, pp. 27-33.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Comme les lamantins vont boire à la source », postface à *Éthiopiennes*, Paris, Seuil, pp.155-168.

## **XI- DICTIONNAIRE**

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2009.

# **WEBOGRAPHIE**

ADJAGBO, Armand, « *Dieu cet apprenti-sorcier* suivi de *Destin d'un Dieu* de Mahougnon Kakpo : la peinture d'un monde en déchéance chronique », on [www.agencesudpresse.com](http://www.agencesudpresse.com), consulté le 22 octobre 2013 à 20h19mn.

ANDRIAMIRADO, Sennen, « L'horrible fin de Samuel Doe », in *Jeune Afrique* n° 1557 du ???? octobre 1990, mis en ligne on [www.jeuneafrique.org](http://www.jeuneafrique.org), le consulté le 17 juin 2016 à 17h11mn.

BUYSENS, Eric, « Sémiologie », on [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), consultté le 29 décembre 2012 à 13h18mn.

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), Bibliographie Kangni Alem, consulté le 12 janvier 2016 à 14h15mn.

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), Bibliographie Florent Couao-Zotti, consulté le 12 janvier 2016 à 19h19mn.

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), Bibliographie Koulsy Lamko, consulté le 12 janvier 2016 à 14h22mn.

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), Bibliographie Caya Makhélé, consulté le 12 janvier 2016 à 14h38mn.

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), Bibliographie Moussa Konaté, consulté le 12 janvier 2016 à 14h47mn.

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), Bibliographie de Williams Sassine, consulté le 12 janvier 2016 à 14h58mn.

TIEMTORE, Tiégo, « Interview de Sophie Heidi Kam », on [www.amina.com](http://www.amina.com), janvier 2010, consulté le 12 janvier 2016 à 15h 09mn.

## **INDEX DES AUTEURS CITÉS**

**A**

Abirached Robert 80.  
 Adjagbo Armand, 268.  
 Agbazahou Apollinaire, 175, 177 191, 203,  
 204, 208, 210, 211, 212, 217, 267, 290,  
 305,306, 307, 308, 338, 342, 351, 352,  
 365.  
 Alédji Ousmane, 55.  
 Alem Kangni, 48, 112, 121, 122,123, 124,  
 144, 149, 178, 183, 185, 186, 187, 205,  
 206, 213, 215, 216, 219, 225, 227, 228,  
 229, 232, 257, 291, 292, 298, 308, 318,  
 333, 340.

Andriamirado Sennen, 223, 224.  
 Artaud Antonin, 24, 25, 153, 154, 155,  
 322.

Astier Pierre, 88.

**B**

Badian Seydou, 46, 336, 342.  
 Badiou Alain, 200.  
 Barbéris Pierre, 17.  
 Barthes Roland, 8, 98.  
 Beausobre, 34.  
 Bergson Henri, 344.  
 Bhêly-Quenum, Olympe, 41.  
 Biasi (de) Pierre-Marc, 54.  
 Biet Christian, 10.  
 Boni Tanella, 87.  
 Bourdieu Pierre, 29.  
 Breton André, 365.  
 Brezault Eloïse, 130, 351.  
 Buysens Eric, 18.

**C**

Carré Nathalie, 169.  
 Cazenave Odile, 96.  
 Chalaye Sylvie, 2, 11, 13, 14, 80, 81, 95,  
 167.  
 Chevrier Jacques, 97.  
 Corvin Michel, 322.  
 Couao-Zotti Florent, 41, 108, 114,122,  
 123, 148, 182, 188, 189, 190, 195, 202  
 218,219, 220, 238, 239, 241, 242, 245,  
 250, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 282,  
 283, 286, 287, 296, 298, 319, 320, 321,

322, 324, 328, 329, 331, 332, 343, 345,  
 365, 366.

Coyssi Anatole, 213.

**D**

Dadié Bernard, 42, 43.  
 Deffontaines Thérèse-Marie, 82.  
 Dehaybe Roger, 85.  
 Descartes René, 4.  
 Diop Birago, 40, 214.  
 Diop Papa Samba, 147.  
 Duvignaud Jean, 172.

**E**

Elomon Emile, 163,164.

**F**

Fiangor Rogo Koffi, 11.

**G**

Gakpara-Yawo Frédéric,78, 79.  
 Gbéasor Tohosu, 24.  
 Gbouablé Edwige, 15, 152.  
 Greisch Jean, 31.  
 Grondin Jean, 31, 32.  
 Guingané Jean-Pierre, 84.

**H**

Hane Khadi, 115, 116, 117, 118, 120,  
 125,127,129, 130, 145,146, 298, 299, 350,  
 356.  
 Honoré Fabien Mukamba, 16.  
 Hounzandji Romain, 4.

**J**

Joubert Jean-Louis, 98.  
 Jouve Vincent, 279.  
 Julien Claude, 89.

**K**

Kakpo Mahougnon, 15, 36, 43, 245, 259,  
 261, 262, 263, 264, 265, 269, 270, 286.  
 Kam Sophie Heidi, 104, 105, 158.  
 Konaté Moussa, 86, 181, 195, 196,197,  
 198, 199.  
 Koudjo Bienvenu, 76.  
 Koudoadinou Roger, 74.  
 Kwahulé Koffi, 100, 101, 103, 144, 149,  
 150,151, 159, 160, 161, 162, 168, 220,  
 222, 233, 293, 295, 304, 310, 311, 313.

**L**

Labouret Denis, 25.  
Lamko Koulsy, 13, 87, 88, 110, 134, 135,  
136, 140, 300, 309, 357, 358.  
Larrat J-C, 26.  
Larthomas Pierre, 10, 277, 278, 302.  
Ligier Françoise, 1.

**M**

Mabanckou Alain, 44.  
Makhélé Caya, 131, 133, 297, 324, 325,  
329, 330, 348, 349, 355.  
Mambéga Frédéric, 139, 140.  
Médéhouégnon Pierre, 12, 16, 76, 77.  
Miano Léonora, 50.  
Midiohouan Guy Ossito, 9, 29, 76, 85.  
Molinié Georges, 230.  
Mouëllic Gilles, 312.

**N**

Nouhouayi Albert Jovite, 5.

**O**

Oyono Ferdinand, 278.

**P**

Pacéré Titinga Frédéric, 275.  
Poivre d'Avor Olivier, 152.  
Pliya Jean, 47, 209, 210.  
Pliya José, 137, 138, 165, 166.  
Pruner Michel, 1, 9, 279, 280, 346, 347.

**R**

Rey Alan, 30.

**S**

Sassine Williams, 240, 288, 289, 303, 304,  
315, 360, 361.  
Saussure Fredinand, 23.  
Schipper Mineke, 173.  
Sembène Ousmane, 39.  
Senghor Léopold Sédar, 23.  
Simasotchi-Bronès Françoise, 97.

**T**

Tansi Sony Labou, 49, 77, 216, 275.  
Tadier Jean-Yves, 28.  
Todorov Tzvétan, 27.  
Togoata Apédo-Amah Ayayi, 79, 149.  
Tossou Okri Pascal, 96.  
Truau, Christophe, 10.

**U**

Ubersfeld Anne, 29, 314, 347, 366.

**V**

Vikey G.G., 191.

## **TABLE DES MATIERES**

DEDICACE.....	i
REMERCIEMENTS .....	iii
INTRODUCTION GENERALE.....	1
<b>PREMIERE PARTIE : NOTIONS DE POETIQUE ET DE DECHEANCE, PRESENTATION DU CORPUS ET CONTEXTE DE PUBLICATION DES ŒUVRES</b> .....	<b>20</b>
INTRODUCTION PARTIELLE DE LA PREMIERE PARTIE.....	21
CHAPITRE PREMIER: NOTIONS DE POETIQUE ET DE DECHEANCE .....	22
Introduction .....	22
I. Langage et langage dramatique.....	22
1. Langage .....	22
2. Langage dramatique .....	24
II. Poétique et concepts voisins .....	26
1. Poétique : sens et portée .....	26
2. Concepts voisins .....	30
2.1. La rhétorique .....	30
2.2. L’herméneutique .....	30
2.3. Sémiologie et sémiotique .....	32
2.4. L’esthétique.....	34
III. Déchéance et typologie de déchéance .....	35
1- La notion de déchéance .....	35
2. Typologie de déchéance .....	36
2.1. La déchéance juridique .....	37
2.2. la déchéance morale .....	38
2.3. La déchéance psychique.....	39
2.4. La déchéance physique .....	40
2.5. La déchéance économique .....	42
2.6. La déchéance religieuse .....	43
2.7. La déchéance sociale.....	44
2.8. La déchéance politique.....	45
2.9. La déchéance humaine .....	48
Conclusion.....	50
CHAPITRE DEUXIEME : PRESENTATION ET JUSTIFICATION DU CORPUS .....	51
Introduction .....	51

I. Présentation du corpus .....	51
II. Résumé des pièces du corpus.....	56
1. <i>La bataille du trône</i> d'Apollinaire Agbazahou.....	56
2. <i>Ce soleil où j'ai toujours soif (ou la nuit des anges)</i> de Florent Couao-Zotti.....	57
3. <i>La diseuse de mal – espérance</i> de Florent Couao-Zotti .....	58
4. <i>Apprentissage de la mémoire</i> de Kangni Alem .....	59
5. <i>La saga des rois</i> de Kangni Alem .....	59
6. <i>Picpus ou la danse aux amulettes</i> de Caya Makhélé.....	60
7. <i>Il y en a trop dans les rues de Paris</i> de Khadi Hane .....	60
8. <i>Destin d'un Dieu</i> sous-titré : <i>Un lotus dans la béance</i> de Mahougnon Kakpo .....	60
9. <i>Et le soleil sourira à la mer</i> de Sophie Heidi Kam .....	61
10. <i>Un appel de nuit</i> de Moussa Konaté.....	62
11. <i>Comme des flèches</i> de Koulsy Lamko.....	62
12. <i>Brasserie</i> de Koffi Kwahulé.....	63
13. <i>Une famille ordinaire</i> de José Pliya .....	63
14. <i>Les indépendan-tristes</i> de Williams Sassine .....	64
III. Justification du choix du corpus .....	66
1. Auteur à une pièce.....	68
2. Auteurs à deux pièces.....	68
3. Auteurs à plus de deux pièces .....	69
Conclusion.....	72
CHAPITRE TROISIEME : CONTEXTE DE PUBLICATION DES ŒUVRES DU CORPUS	
.....	73
Introduction .....	73
1. Au plan sociopolitique.....	73
2. Au plan des initiatives culturelles.....	79
2.1. Rôle des rencontres théâtrales : festivals et résidences d'écriture .....	79
2.2. L'apport des maisons d'éditions .....	81
2.3. Répertoire de quelques maisons d'éditions ayant contribué à la publication du théâtre en Afrique noire francophone de 1990 à 2015.....	82
3. Au plan sécuritaire.....	88
Conclusion .....	89
CONCLUSION PARTIELLE.....	91
<b>DEUXIEME PARTIE : DECHEANCE MORALE ET FAILLITE DE L'HUMAIN.....</b>	<b>92</b>

INTRODUCTION PARTIELLE DE LA DEUXIEME PARTIE .....	93
CHAPITRE PREMIER : LA RHETORIQUE DE L'EROTISME A TRAVERS LES PIECES DU CORPUS.....	95
Introduction .....	95
1. L'esthétique du viol .....	99
1.1. Le viol des majeurs .....	99
1.1.1 Le viol de la femme mariée.....	99
1.1.2. Viol à mort et viol collectif du cadavre.....	102
1.1.3. Le viol de la femme célibataire.....	103
1.2. Le viol des mineurs ou pédophilie .....	105
1.2.1. Le viol des mineurs à charge .....	108
1.2.2. La pédophilie incestueuse .....	108
1.2.3. Abus sexuel sur mineur.....	109
2. La prostitution.....	114
2.1. La problématique de la reconversion des prostituées en femmes mariées .....	124
2.2. Le projet de mariage et le principe de fidélité .....	127
2.3. Les risques liés à la prostitution.....	130
3. La rhétorique de l'adultère .....	133
3.1. Les conséquences de l'adultère.....	140
Conclusion .....	141
CHAPITRE DEUXIEME: LE LEXIQUE DE LA GROSSIERETE, DE L'INJURE ET DE LA VIOLENCE.....	143
Introduction .....	143
1. Les injures.....	143
2. Le lexique pornographique.....	149
3. Le lexique de la violence .....	151
CHAPITRE TROISIEME : LA FAILLITE DE L'HUMAIN OU L'ESTHETIQUE DE LA BOUCHERIE .....	153
Introduction .....	153
1. L'esthétique de la barbarie .....	153
2. Les mutilations physiques .....	157
3. Les massacres massifs .....	161
3.1. Les infanticides .....	161
3.2. Les actes génocidaires.....	166

CONCLUSION PARTIELLE.....	169
<b>TROISIEME PARTIE : DECHEANCE SOCIOPOLITIQUE ET RELIGIEUSE.....</b>	<b>170</b>
INTRODUCTION PARTIELLE DE LA TROISIEME PARTIE .....	171
CHAPITRE PREMIER : LA DECHEANCE SOCIALE .....	172
Introduction .....	172
1. La dramaturgie du désœuvrement .....	173
1.1. La mauvaise gouvernance.....	175
1.2. Le licenciement.....	180
2. Les conséquences du chômage .....	181
2.1. Les difficultés de survie .....	181
2.2. Le célibat à vie ou la procréation à retardement .....	189
2.3. La dislocation de la cellule familiale .....	194
Conclusion.....	199
CHAPITRE DEUXIEME : LA DESINTEGRATION POLITIQUE .....	200
Introduction.....	200
1. Les causes de la déchéance politique .....	201
1.1. Le malaise social.....	201
1.2. Le mépris du peuple.....	204
1.3. Le pouvoir dictatorial.....	205
2. La manifestation de la déchéance politique : la déposition des dirigeants politiques ...	207
2.1. La déposition sans assassinat du souverain .....	207
2.2. La déposition avec assassinat du souverain.....	219
Conclusion.....	233
CHAPITRE TROISIEME : DECHEANCE RELIGIEUSE.....	235
Introduction .....	235
1. Religion et sexe .....	236
1.1. Rapport entre fidèles et sexe.....	237
1.2. Rapport entre autorité religieuse et sexe .....	237
1.3. Tentative de viol .....	242
2. Religion et violence .....	247
2.1. Religion et violence verbale et trafic d'influence .....	247
2.2. Violence physique.....	252
2.2.1. Projet d'empoisonnement et d'enlèvement.....	252
2.2.2. Projet de séquestration .....	254

2.2.3. Coups et blessures et autres sévices corporels .....	255
3. Décheance divine.....	257
3.1. Dieu sous l’emprise des états affectifs négatifs .....	258
3.2. Dieu confronté au conflit d’attributions.....	263
3.3. Dieu au tribunal de ses créatures.....	265
Conclusion .....	271
CONCLUSION PARTIELLE.....	273
<b>QUATRIEME PARTIE : LA DECHEANCE A TRAVERS LE LANGAGE NON VERBAL .....</b>	<b>274</b>
INTRODUCTION PARTIELLE DE LA QUATRIEME PARTIE .....	275
CHAPITRE PREMIER: LE DECOR ET LA DECHEANCE .....	277
Introduction .....	277
1. Le décor et ses grandes composantes .....	277
2. Les espaces scéniques et les espaces dramatiques de déchéance .....	279
2.1. Les lieux de culte comme espace scénique et espace dramatique de déchéance....	281
2.2. Gare ferroviaire comme espace de confinement.....	288
2.3. Palais royaux ou présidentiels et résidence présidentielle comme espace scénique et dramatique décadents .....	290
2.4. La rue comme espace scénique et espace dramatique de déchéance.....	293
2.4.1. La rue comme lieu de travail .....	295
2.4.2. La rue comme lieu d’agression physique et de massacre .....	295
2.4.3. La rue comme cadre de prostitution.....	298
3. Autres décors décadents : Le cadre de travail .....	300
4. Esthétique du décor sonore décadent.....	301
4.1. Les bruits belliqueux .....	303
2.2. Musique de scène .....	305
5. Symbolisme des objets scéniques .....	313
5.1. Symbolisme du balai, de la pelle et de la brouette.....	316
5.2. Symbolisme du couteau, du pistolet, de l’acide sulfurique et du poison .....	317
Conclusion .....	320
CHAPITRE DEUXIEME: SEMANTISME DE LA GESTUELLE .....	321
Introduction .....	321
1. Du geste et de la gestuelle .....	321
2. La gestuelle érotique.....	324

2.1. La gestuelle érotique sur fond de consentement réciproque .....	324
2.2. La gestuelle érotique agressive .....	325
3. La gestuelle agressive à intention meurtrière .....	329
3.1. La gestuelle pathologique .....	329
3.2. La gestuelle de cruauté ou de sadisme .....	330
4. La gestuelle de reniement et de déposition.....	333
4.1. La gestuelle de résignation.....	336
4.2. La gestuelle de résignation due à l'emprise des adversaires redoutables .....	337
Conclusion .....	344
CHAPITRE TROISIEME : SIGNIFICATION IDEOLOGIQUE DES PERSONNAGES	
DECHUS.....	345
Introduction .....	345
I. Du personnage et des personnages déchus.....	346
II.Des personnages déchus.....	347
1. Les personnages psychopathes .....	348
1.1. Les psychopathes avérés .....	348
1.2. Les psychopathes déguisés .....	351
1.3. Les psychopathes fonctionnels .....	353
2. Les personnages de mœurs légères.....	354
2.1. Les prostituées .....	354
2.2. Les clients des prostituées.....	356
2.3. Les fiancées infidèles .....	356
2.4. Les épouses infidèles .....	357
2.5. Les pédophiles .....	358
2.6. Les personnages incestueux.....	359
3. Les auteurs de crime passionnel .....	359
4. Les chômeurs .....	361
5. Les dirigeants destitués.....	362
6. Dieu .....	363
7. Les handicapés et les mendiants .....	363
III. Signification idéologique des personnages déchus .....	364
Conclusion .....	369
CONCLUSION PARTIELLE.....	370
CONCLUSION GENERALE .....	371

BIBLIOGRAPHIE .....	377
WEBOGRAPHIE.....	390
INDEX DES AUTEURS CITÉS .....	392
TABLE DES MATIERES .....	395