



Université d'Abomey-Calavi

(UAC)

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

(FLASH)

Département des Lettres Modernes

(DLM)



Mémoire de Maîtrise

Spécialité : Lettres Modernes

Option : Littérature Africaine (Etudes théâtrales)

SUJET

Réhabilitation des cultures traditionnelles africaines dans *Singue Mura* de Werewere Liking et *La Tortue qui chante* de Sènouvo Agbota Zinsou

Présenté par

Olakoulè Kamarou FATOMBI

Sous la direction de

**Monsieur Pierre
MEDEHOUEGNON**

Professeur Titulaire

Année Académique : 2014-2015

Dédicace

A la mémoire de :

- Feu mon père, Sikirou FATOMBI qui a voulu que ce travail soit achevé de son vivant ; mais le sort en a décidé autrement.
- Tous les camarades étudiants qui sont précipitamment passés de l'autre côté.

Paix à vos âmes

Remerciements

- Je remercie très sincèrement mon maître, le professeur Pierre MEDEHOUEGNON qui, malgré ses nombreuses occupations, a accepté de diriger ce travail.

Mes remerciements s'adressent également :

- A tous les professeurs du Département des Lettres Modernes pour la formation reçue ;
- A ma famille qui reste un soutien de taille dans ma vie.

INTRODUCTION

Le théâtre est un art qui s'exécute sur le mode de la représentation d'une histoire ou d'un événement. Cette représentation est faite par des acteurs devant un public. En Afrique, le théâtre francophone a été, de la période coloniale au début des indépendances, essentiellement conçu sur le modèle occidental même avec des sujets et des décors africains. Mais, avec l'avènement des indépendances, les dramaturges africains ont commencé à remettre en cause cet héritage colonial. C'est surtout à partir de 1970 que nous avons constaté l'apparition sur la scène théâtrale africaine de nouvelles formes de représentations inspirées des traditions africaines et s'écartant des formes héritées du colonisateur. C'est au cours de cette même période que les termes tels que le théâtre identitaire, le théâtre-rituel, le conte théâtralisé ont été développés et vulgarisés. C'est justement pour montrer le sens, l'importance des recherches sur ces concepts et leurs impacts sur le théâtre négro-africain francophone traditionnel, que, dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi le sujet de recherche suivant : « **Réhabilitation des cultures traditionnelles africaines dans *Singue Mura* de Werewere-Liking et *La tortue qui chante*¹ de Sènouvo Agbota Zinsou.** »

Il nous paraît nécessaire d'expliquer certains termes contenus dans le sujet de notre recherche. D'abord la réhabilitation. Ce mot signifie l'action de réhabiliter. Selon le dictionnaire Robert, réhabiliter, c'est « *rétablir dans un état, dans des droits, des privilèges perdus.* »² On comprend alors que la réhabilitation est le fait de restituer ou de regagner l'estime, la considération perdues. La culture, selon le même dictionnaire, est l'« *ensemble des formes acquises de comportement, dans les sociétés humaines.* »³ Quant à la tradition, elle est présentée comme une « *doctrine, pratique religieuse ou morale, transmise de siècle en siècle, originellement par la parole ou*

¹ Ce titre est celui d'un recueil de trois pièces dont deux, *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yèvi au pays des monstres*, concernent notre étude.

² Le nouveau petit Robert 2009, Normandie Roto Impression, avril 2008, p.2170.

³ Le nouveau petit Robert 2009, Op. Cit., p.601.

l'exemple. »⁴ L'expression "cultures traditionnelles" veut dire alors l'ensemble des structures sociales, religieuses et autres qui sont fondées sur la tradition. Ces différents éclaircissements permettent une certaine compréhension du sujet. Lorsque nous parlons de réhabilitation des cultures traditionnelles, notre intention est de montrer comment les deux dramaturges dont les pièces font l'objet de notre étude ont rétabli les cultures africaines. En d'autres termes, il s'agira de montrer la façon dont Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking ont procédé pour donner plus de valeurs aux cultures africaines. Pour y parvenir, nous répondrons aux préoccupations suivantes : pourquoi Werewere-Liking et Sènouvo Agbota Zinsou ont-ils choisi de réhabiliter les traditions africaines dans leurs créations dramatiques ? Quels sont les éléments des traditions réhabilités ? Comment les éléments réhabilités le sont-ils et à quelle(s) fin(s) ? Quelle est la place réelle de ces éléments dans le contexte actuel en Afrique ?

Cette étude se donne donc pour principal but de montrer comment Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking sont parvenus à marquer une rupture avec la manière occidentale de faire du théâtre et la façon dont ils ont procédé pour restaurer les cultures traditionnelles africaines au cœur du théâtre. Nous montrerons également les aspects des cultures qui sont réhabilitées et dirons ce qu'il y a de commun dans ces deux types de théâtre initiés par les deux dramaturges. Nous ne manquerons pas de montrer l'impact des cultures restaurées sur la population.

Pour satisfaire aux préoccupations sus-énumérées, nous développons le sujet de notre étude en quatre chapitres. Le premier, consacré à l'émergence du théâtre de Sènouvo Agbota Zinsou et de Werewere-Liking, permettra de montrer le rôle, l'apport de ces deux dramaturges à la promotion du théâtre identitaire africain. Il sera également question, dans ce chapitre, de faire une analyse des pièces du corpus et de montrer les aspects de la tradition qui y

⁴ Le nouveau petit Robert 2009, Op. Cit., p. 2501.

sont abordés. Les deuxième et troisième chapitres permettront de montrer, dans chacune des pièces du corpus, les aspects de la tradition abordés par chacun des dramaturges. Une fois ces éléments identifiés, nous montrerons comment chacun des dramaturges les a utilisés pour attirer l'attention du public-récepteur et pour susciter une prise de conscience. Nous allons enfin montrer les particularités esthétiques chez les dramaturges dont nous étudions les pièces. Le dernier chapitre de notre étude permettra, quant à lui, de montrer la place du théâtre initié par Sènouvo Agbota Zinsou et Wererwere-Liking dans la société actuelle. Nous relèverons également les limites des pièces étudiées avant de proposer quelques pistes de réflexions afin que ce type de théâtre continue à contribuer au développement culturel de l'Afrique.

Ce travail est fondé sur une recherche documentaire et sur l'étude du contenu des deux pièces de notre corpus. Tout ceci sera développé selon une méthode comparatiste qui consiste à relever et à analyser les marques de la tradition qui sont réhabilitées, tout en nous appuyant sur notre connaissance de la dramaturgie africaine.

PREMIER CHAPITRE

EMERGENCE DU THEATRE DE SENOUVO AGBOTA ZINSOU ET DE WEREWERE-LIKING

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, ce chapitre est consacré à l'émergence du théâtre de Sènouvo Agbota Zinsou et de Werewere-Liking. Pour ce faire, nous allons d'abord rappeler brièvement les principaux aspects du théâtre négro-africain avant l'apport de ces deux dramaturges. Ensuite, nous procéderons à une analyse des pièces de notre corpus ; laquelle analyse nous permettra de montrer le rôle joué par chaque dramaturge et de situer chaque pièce dans son contexte. Enfin, nous montrerons les aspects de la tradition abordés par chacun des dramaturges.

I- Le théâtre négro-africain francophone avant Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking

1- Le théâtre de la première décennie des indépendances

L'héritage colonial de William Ponty et de Bingerville a eu un certain impact sur le théâtre de la première décennie des indépendances africaines. Au cours de cette période, nous avons assisté à la création de diverses productions dramatiques. D'abord nous avons le spectacle folklorique hérité des centres culturels qui, au lendemain des indépendances, a été poursuivi par beaucoup de troupes et d'ensembles folkloriques. Les spectacles proposés par ces troupes sont un mélange de théâtre, de musique, de chants, de danses ou de ballets. En d'autres termes, ce n'était pas du théâtre à proprement parler. Ensuite, nous avons le théâtre historique et culturaliste hérité de William Ponty et dont les thèmes majeurs sont la réhabilitation des héros de l'histoire africaine, la critique des chefferies traditionnelles, le mariage forcé, la dot ou encore le conflit des cultures dans les jeunes Etats africains. Dans ce sillage s'inscrivent les pièces comme *Béatrice du Congo* de l'Ivoirien Zadi Zaourou ou encore *Trois prétendants un mari* du Camerounais Guillaume Oyono Mbia. Enfin nous avons l'action de la coopération française et le début du théâtre engagé. Pour ce qui est de l'action de la coopération française, il faut noter l'organisation des tournées dans les Etats d'Afrique noire et à Madagascar pour encourager les troupes locales à faire du théâtre. C'est

l'importance de cette action de la coopération française que montre Pierre Médéhouégnon :

*« Le concours théâtral inter-africain créé par l'Office de Coopération Radiophonique (OCORA) dans les années 1970 a suscité la création d'un grand nombre de pièces théâtrales par les auteurs francophones d'Afrique. Ce concours participe des nouvelles initiatives françaises en faveur du développement d'un théâtre africain différent de celui hérité des centres culturels et de Ponty ».*⁵

Grâce à ce concours, nous avons constaté l'émergence d'un grand nombre de dramaturges.

Nous pouvons, à partir de ces différents constats, dire que dans le théâtre de la première décennie des indépendances, même si les aspects de la production dramatique hérités du colon continuent d'être exploités, nous assistons à un changement dans la manière de présenter le spectacle. Ce changement est inspiré par le contexte de liberté survenu au lendemain des indépendances. Ce sentiment de liberté a amené les dramaturges et metteurs en scène africains à faire de l'histoire de leur peuple une exploitation nationaliste et militante.

De façon globale, le théâtre de la première décennie des indépendances, en Afrique francophone et principalement dans la partie occidentale, a connu une amélioration remarquable. En effet c'est au cours de cette période que le théâtre francophone a évolué du mimétisme et du complexe d'acculturation vers la réhabilitation et la valorisation des grandes figures de l'histoire africaine, affirmant de ce fait sa réorientation thématique et son engagement dans la voie nationaliste. C'est le cas chez Zadi Zaourou qui crée en 1969 *Les sofas*, une pièce qui célèbre la résistance anti-coloniale de Samory Touré. Notons, pour terminer, qu'en dépit de l'engagement des dramaturges de cette période, le théâtre africain continuait d'être présenté sur le modèle de

⁵ Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC Editions, 2010, p.47.

créations dramatiques hérité de l'école coloniale notamment. Ce n'est qu'au cours de la deuxième décennie que le théâtre africain commence à se démarquer du modèle occidental.

2- Le théâtre de la deuxième décennie des indépendances

Après la première décennie des indépendances africaines, nous avons assisté à une accélération de la remise en cause de l'esthétique théâtrale héritée du colonisateur. Plusieurs démarches ont été menées dans cette voie. Au nombre de celles-ci, nous avons l'organisation du colloque d'Abidjan en 1970. Ce colloque avait pour principal but de participer à la renaissance de la culture africaine. Cet objectif a été atteint puisqu'à la fin dudit colloque les participants se sont entendus, comme le souligne Pierre Médéhouégnon, sur « *la nécessité de s'engager dans la voie de recherche pour replonger aux origines et garder quelque chose des ancêtres et de l'Afrique* »⁶. Nous constatons donc que le colloque d'Abidjan apparaît comme l'acte qui a permis d'amorcer la réflexion sur le théâtre de recherche en Afrique occidentale francophone. En effet, les résolutions prises au cours de ce colloque ont incité les dramaturges à réfléchir dans le sens de la production des spectacles dans lesquels l'Afrique et sa culture seront valorisées.

Rappelons que le théâtre de recherche regroupe les pièces dont les thèmes dominants sont les traditions et les coutumes examinées avec une certaine objectivité et un souci de témoignage. Le théâtre culturaliste après les indépendances n'a rien de folklorique comme c'est le cas du théâtre de William Ponty. Deux catégories de pièces se distinguent de cette forme de théâtre : d'un côté nous avons les pièces relatives aux éléments de la culture profane populaire où interviennent les chants, les danses, etc. Ces pièces sont généralement inspirées de la pratique du conte en Afrique et de la tradition africaine de spectacle. *La tortue qui chante* de Sènouvo Agbota Zinsou s'inscrit dans cette catégorie du théâtre de recherche. De l'autre côté, nous

⁶ Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.64.

avons les pièces sur les rituels d'initiation en Afrique qui sont les initiatives des dramaturges tels que Werewere-Liking, Marie José Hourantier ou encore Zadi Zaourou qui se sont inspirés des traditions africaines pour produire des spectacles.

De ce qui précède, nous pouvons déduire que le théâtre négro-africain francophone de la deuxième décennie des indépendances s'est orienté vers de nouveaux types d'expression inspirés des modèles esthétiques et scénographiques traditionnels africains. Les créations relevant du théâtre de recherche ont été faites dans un souci de rupture avec l'esthétique théâtrale coloniale et ouvrent la voie à l'émergence de formes nouvelles de dramaturgies inspirées des traditions africaines du spectacle ou des besoins des populations. Werewere-Liking et Sènouvo Agbota Zinsou s'inscrivent dans cette catégorie de dramaturges qui pensent qu'il faut que le spectateur, à travers les pièces qu'il vient suivre, se sente concerné, s'identifie et se reconnaisse. Les pièces que nous nous proposons d'étudier dans le cadre de notre travail sont des illustrations de ce type de théâtre. *La tortue qui chante* et *Singue Mura* ont été publiées au cours de la période qui a suivi celle de la première décennie des indépendances. En synthèse partielle, on peut retenir dans les pièces que nous étudions, Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking mettent en scène une dramaturgie identitaire c'est-à-dire une dramaturgie orientée vers la recherche et la promotion des éléments qui fondent l'originalité des cultures africaines traditionnelles. Une fois le contexte de création de ce type de théâtre cerné, nous allons pouvoir procéder à une analyse des pièces du corpus afin d'en dégager les caractéristiques.

II- Analyse des pièces

1- *La tortue qui chante* : une pièce inspirée de la pratique du conte en Afrique subsaharienne

La tortue qui chante et *Les aventures de Yévi au pays des monstres* sont conçues selon le modèle de la structure du conte en Afrique : d'abord il y a un prologue qui sert d'ouverture, ensuite le développement de la fable et enfin une clôture qui permet de tirer une leçon de morale.

Dans le prologue de *La tortue qui chante*, nous avons déjà des ressemblances avec le conte africain à travers l'intervention du fou qui dit :

« ...Je vous dirai à première vue, il ressemble à un conte (...) Regardez mes personnages : d'abord il y a Agbo-Kpanzo le chasseur, le grand chasseur ! Qu'est-ce qu'il chasse ? Des lions, des buffles, des éléphants ? Oui. Mais par-dessus tout les titres ronflants, la célébrité, le renom. S'il n'était pas un personnage de conte, je veux dire, s'il vivait à notre époque, il se ferait imprimer des cartes de visite particulièrement chargées. »⁷

Dans cette pièce, le dramaturge s'emploie à faire des rapprochements entre ses personnages et ceux du conte qui reste à découvrir. En optant pour un récit de chasse centré sur la tortue, personnage important des contes en Afrique, le dramaturge confirme l'hypothèse selon laquelle c'est le conte africain qui a inspiré son drame.

Le prologue des *Aventures de Yévi au pays des monstres* présente déjà la pièce qui va être jouée. Cette pièce est présentée comme un conte de Yévi, le personnage le plus commun des contes togolais, pour ne pas dire de la plus grande partie des contes de l'Afrique de l'Ouest. Le personnage de Yévi dit d'ailleurs à la fin du prologue : « Bien sûr, il s'agit des dernières aventures de Yévi. C'est moi-même donc... de Yévi au pays des monstres. »⁸ Le conte dont le titre est dit ici peut exister réellement. Alors le dramaturge n'aurait eu qu'à

⁷ Sènouvo Agbota Zinsou, *La tortue qui chante*, Paris, Editions Hatier International, 2002, prologue, p.5.

⁸ Sènouvo Agbota Zinsou, *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, Paris, Editions Hatier International, 2002, prologue, p.16.

le « mettre en scène. » Mais dans le cas contraire, le dramaturge se serait employé à l'imaginer d'abord. Le prologue des *aventures de Yévi au pays des monstres* permet de se rendre compte qu'il s'agit d'une pièce qui a sa source dans le conte puisque les deux protagonistes de la fable, le conteur et Yévi l'araignée, renvoient au conte africain.

En ce qui concerne le développement de ces deux pièces, l'auteur, comme le souligne Pierre Médéhouégnon,

*« plonge réellement le lecteur ou le spectateur dans l'univers mythique du conte et permet de découvrir la structure du conte merveilleux de La tortue qui chante et celle du conte fantastique des Aventures de Yévi au pays des monstres. »*⁹

Le merveilleux et le fantastique dans ces deux pièces se traduisent par le recours au temps mythique où les animaux et les hommes se parlaient et se comprenaient parfaitement. La leçon de morale à la fin de chacune de ces pièces montre effectivement que celles-ci sont des contes. Nous pouvons retenir à partir de cette analyse que *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres* sont véritablement des contes dramatisés. Qu'en est-il de *Singue Mura* ?

2- *Singue Mura* : un rituel d'initiation en Afrique noire

Singue Mura est une pièce rituelle « construite sur la base de la revisitation des traditions africaines à partir du contexte moderne des sociétés postcoloniales. »¹⁰ Le rituel dans la pièce se remarque notamment au niveau de l'intervention des Ngangan, devins-guérisseurs et maîtres de l'invisible, qui raniment le corps de *Singue Mura* qui, entre temps, s'est suicidée. Contrairement à *La tortue qui chante* où nous avons un prologue en bonne et due forme, la structure de la pièce est toute particulière : « *Singue Mura* est une pièce en boucle. L'action, commencée devant le cercueil de l'héroïne au milieu d'une assemblée funèbre, se termine devant le même

⁹ Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.233.

¹⁰ Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.151

cercueil avec la même assemblée »¹¹. Nous nous rendons compte, dans les premières lignes, que le sujet de la pièce est la femme. La pièce présente la femme comme étant la première et la pire des victimes. Le développement de la fable montre l'inégalité entre l'homme et la femme. Cette inégalité se remarque au niveau de l'épanouissement de chaque être. L'homme est libre de faire ce qu'il veut tant qu'il ne piétine pas les dispositions coutumières ; alors que la femme subit et doit se soumettre. La question de la libération de la femme dans les sociétés traditionnelles africaines est une préoccupation soulevée dans la pièce. D'ailleurs l'héroïne, qui symbolise la femme africaine moderne dans l'œuvre, a fini par accepter les principes traditionnels ; ceci s'exprime par le fait qu'elle assiste aux nouvelles noces de son mari. C'est ce que montre Pierre Médéhouégnon lorsqu'il écrit : « *Quant à la progression du rituel, elle a abouti à la résurrection de l'héroïne assortie du compromis sur le mariage polygamique procréateur* »¹².

Nous retenons que le recours à certaines pratiques comme la sorcellerie, le rituel de résurrection, permet de dire que Werewere-Liking a voulu montrer, à travers sa pièce, un aspect des réalités de son milieu.

¹¹ Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.152.

¹² Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.152.

III- Aspects de la tradition abordés dans les pièces

Au cours de cette étape de notre travail, les aspects de la tradition abordés seront présentés en trois points. D'abord nous relèverons les marques de l'initiation du rituel et du mariage traditionnel dans la pièce de Werewere-Liking ; ensuite nous évoquerons le conte et la société traditionnelle dans *La tortue qui chante* ; et, enfin, nous démontrerons les marques de la sagesse chez les deux dramaturges.

1- L'initiation, le rituel et le mariage traditionnels dans *Singue Mura*

L'initiation, le rituel et le mariage traditionnels sont des aspects complémentaires de *Singue Mura*. Werewere-Liking apporte à la dramaturgie et aux cultures africaines une vision symbolique de l'initiation à partir de laquelle les Africains des nouvelles générations peuvent se forger une conscience nouvelle. La préoccupation fondamentale dans la pièce, c'est le bras de fer entre le personnage de *Singue Mura* et sa belle-mère sur la question du lien génétique dans la descendance familiale, voulue par la tradition. Pour apporter une solution à ce bras de fer, la dramaturge a eu recours à la tradition à travers l'initiation et le rituel. En procédant de cette manière, Werewere-Liking tente à sa manière de lutter contre l'éclatement des structures traditionnelles, la perte de vieilles valeurs et la crise de l'identité. Ainsi, l'initiation et le rituel voulus par Werewere-Liking ne seront pas en rupture avec la vie sociale mais permettront de l'engager immédiatement. C'est pour montrer la différence entre le théâtre et le rituel proposé par la dramaturge que Marie-José Hourantier écrit : « *Le théâtre s'impose de lever les interdits sur tous les problèmes sociaux et existentiels, alors que le rituel maintenait l'ordre établi, favorisait la réinsertion dans la société d'un membre dissident* »¹³. En abordant ces aspects de la tradition dans sa pièce,

¹³ Hourantier Marie-José, *Du rituel au théâtre-rituel (Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine)*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.27.

Werewere-Liking fait partie des rares dramaturges qui ont adapté les mécanismes rituels traditionnels au théâtre ; ce qui lui permet de donner une africanité impressionnante à son œuvre.

La dramaturge en ayant recours à ces aspects de la tradition veut montrer la nécessité d'un retour aux sources. Pour y arriver, elle s'est servie d'une forme d'esthétique, le rituel, notamment, qui favorise le retour à ces principes de la société traditionnelle. Cette initiative de la dramaturge participera, certainement, à mieux traiter les traditions africaines, à les considérer. Voilà de façon générale les aspects de la tradition abordés par Werewere-Liking dans sa pièce. Nous allons découvrir à présent ce qui caractérise l'œuvre de Sènouvo Agbota Zinsou.

2- Le conte et la société traditionnelle dans *La tortue qui chante*

Le conte dans les sociétés africaines occupe une place très importante et suscite l'engouement d'une majorité. En plus de ce caractère attractif, le conte a un aspect didactique car il permet d'instruire, de moraliser, de conscientiser à travers l'histoire qu'on y raconte. Dans l'œuvre de Sènouvo Agbota Zinsou, nous pouvons dire que le conte obéit à ces caractéristiques du conte africain et constitue un appui auquel se rattache la fable. *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres* posent des préoccupations liées au vécu quotidien. La société traditionnelle africaine est, de façon permanente, présente dans les deux pièces. Dans *La tortue qui chante*, c'est l'ensemble des récits de chasse africains qui constitue le creuset d'inspiration du drame. Il en est de même dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres* où nous constatons la présence de Yévi, l'araignée, qui est également un personnage important du conte africain et particulièrement du conte togolais. Nous remarquons que, dans les deux pièces que nous étudions chez Sènouvo Agbota Zinsou, les principaux personnages sont des personnages-types du conte et que l'histoire racontée est construite autour de la société africaine. L'évocation des espaces africains, les personnages et

d'autres éléments permettent de dire que la société traditionnelle africaine a inspiré le dramaturge dans l'écriture de cette pièce. Le déroulement et la fin de chacune de ces pièces renvoient également au conte où, à la fin, une leçon de morale est tirée. En abordant tous ces aspects, le dramaturge nous plonge dans les réalités traditionnelles africaines. Le conte et la société africaine ont permis, ici aussi, de révéler les aspects de la tradition africaine qui peuvent être exploités dans le but de participer à l'enracinement des cultures africaines. Au nombre de ces aspects, il y en a un, particulièrement, qui est commun à Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking : il s'agit de la sagesse africaine. C'est donc cet aspect de la tradition que nous verrons dans l'étape suivante de l'analyse des pièces.

3- Marques de la sagesse dans *La tortue qui chante* et dans *Singue Mura*

La tortue qui chante et *Les aventures de Yévi au pays des monstres* transmettent des messages de sagesse. D'abord, dans *La tortue qui chante*, la sagesse est incarnée par le personnage de la tortue. C'est un animal symbolique dans la plupart des traditions africaines. Elle incarne la lenteur, signe de prudence et d'assurance. La sagesse incarnée par la tortue est une prise de conscience de chaque situation et des responsabilités qui en résultent. Il ne tient qu'à l'homme qu'une situation quelconque connaisse un développement heureux ou malheureux. C'est d'ailleurs le sens de la parole de la tortue : « *Le malheur ne provoque pas l'homme, c'est l'homme qui provoque le malheur.* »¹⁴ La seconde maxime de la tortue dans cette pièce est : « *Qui tend le piège du mensonge y tombera lui-même.* »¹⁵ Elle sera justifiée par la suite dans les actes posés par Podogan, notamment. La pièce se termine par une leçon de morale qui invite chaque homme à écouter la voix de sa conscience de peur de s'écarter du bon chemin.

¹⁴ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.8.

¹⁵ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.17.

Dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, nous avons également une marque de sagesse au niveau du personnage du conteur. C'est le type de personnage attentif, modéré, très humble dans ses prises de décision. Son attitude au pays des monstres en est une illustration. En effet, au pays des monstres, le conteur, contrairement à Yévi, est resté très discret et très attentif. Ce qui lui a permis de revenir sain et sauf.

Dans *Singue Mura*, les marques de la sagesse africaine se retrouvent dans les décisions des Ngangan. En effet, les Ngangan évitent de se mêler à la population ou à leurs discussions. Ils se mettent à l'écart pour observer et agir par la suite. La sagesse leur recommande de ne pas faire du mal et de protéger les faibles.

Nous retenons donc qu'aussi bien dans *La tortue qui chante* que dans *Singue Mura*, les marques de la sagesse africaine sont présentes et font penser à des vertus importantes du continent. La voix de la sagesse a permis de régler les différends dans chaque cas et a favorisé l'union entre les protagonistes dans *Singue Mura*. Les deux dramaturges montrent ainsi que la sagesse est un aspect très important des cultures africaines, car, non seulement elle permet la cohésion au sein des peuples, mais également elle participe de l'instauration d'un climat de paix et de quiétude.

A la fin de ce premier chapitre nous pouvons faire le bilan suivant : par rapport à l'émergence du théâtre de Sènouvo Agbota Zinsou et de Werewere-Liking, nous dirons que ces deux dramaturges ont contribué de façon efficace à la révolution du théâtre en Afrique francophone. En effet, ils ont, à partir de leurs productions respectives, remis en cause la manière occidentale de faire le théâtre tout en proposant une autre méthode qu'ils jugent plus rapprochée du public africain. C'est pourquoi dans leurs productions, ils ont recours aux cultures africaines à travers ses valeurs. Ce recours à la tradition permet non seulement de réhabiliter ces cultures mais aussi de les faire connaître davantage au public africain qui, de plus en plus, les méconnaît. Dans cette

vision de rapprochement du public et du théâtre qu'ils proposent, les deux dramaturges utilisent différents procédés tout en ayant pour source d'inspiration les cultures africaines. C'est pourquoi les deux prochains chapitres élucideront les éléments des cultures traditionnelles réhabilités, la façon dont ils le sont et l'objectif visé en les réhabilitant.

DEUXIEME CHAPITRE

LE CONTE TRADITIONNEL AFRICAIN ET LE CONCERT-PARTY COMME ELEMENTS D'APPOINT DE LA MODERNITE

Dans ce deuxième chapitre de notre travail, nous montrerons d'abord que la structure du conte dans *La tortue qui chante* est centrée sur le conte traditionnel africain mis en scène. Ensuite nous montrerons que les thèmes abordés ainsi que les personnages renvoient au conte traditionnel africain et enfin nous indiquerons en quoi les aspects évoqués ont un impact sur la société moderne.

I- Le conte traditionnel africain dans *La tortue qui chante*

La pièce de Sènouvo Agbota Zinsou est inspirée du conte africain. Plusieurs éléments présents dans la pièce témoignent de son appartenance au conte traditionnel africain.

Le conte, dans la société traditionnelle africaine, occupe une place très importante car intéressant un large public. A travers ce genre le public se sent le plus souvent concerné et impliqué. Cette attraction du public vers le conte est due au fait que celui-ci, non seulement distrait, mais éduque. A ces deux caractéristiques du conte nous pouvons ajouter le fait que le conte est un genre universel. Cette universalité du conte est soulignée par Mohamadou Kane dans son ouvrage sur le conte africain. Il en dit ceci : « *Aucun genre littéraire ne peut prétendre à une universalité plus grande que celle du conte.* »¹⁶ Cette universalité du conte est liée à son caractère oral et plonge le lecteur ou le public dans ses racines et le lie avec son peuple. Parlant de ses caractéristiques, nous pouvons dire que, le conte, à travers l'histoire qui y est jouée, permet au public-auditeur de se distraire d'une part et de tirer des leçons de morale ou de conduite sociale d'autre part.

Ces deux caractéristiques du conte se remarquent dans les pièces que nous étudions chez Sènouvo Agbota Zinsou. Lorsque nous les lisons, nous constatons que nous nous distrayons et nous rions à travers les réactions des personnages tels que Yévi l'araignée, Podogan, la tortue. En même temps que ces différents personnages nous amusent, nous tirons de leurs différentes

¹⁶ Mohamadou Kane, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1981, p.9.

réactions des enseignements. La lecture de ces pièces permet de dire que non seulement le lecteur y tire du plaisir mais également il s'éduque. Par rapport à ce double rôle que joue le conte, il est aisé de comprendre pourquoi il est aussi développé en Afrique. Ce développement s'explique par le fait que, sur le continent et notamment dans les milieux traditionnels presque tout le monde est capable de dire un conte. C'est sûrement par rapport à l'audience qu'il a sur le continent que Sènouvo Agbota Zinsou passe par ce genre. En optant pour le conte, Agbota Zinsou est sûr de toucher la majorité du public visé. Il est donc normal qu'en étudiant un conte, nous fassions ressortir sa structure afin de montrer réellement que c'est d'un conte qu'il s'agit. Les pièces que nous étudions chez Sènouvo Agbota Zinsou ont la même structure. L'ouverture et le dénouement dans les pièces sont présentés ici de façon particulière. En effet c'est par le biais d'un personnage-présentateur que ces deux parties du conte nous sont présentées. D'abord, dans *La tortue qui chante*, l'exposition « met en scène le personnage du fou du roi, dans le rôle de présentateur d'une histoire sérieuse, d'une histoire de fou qui ressemble à un conte »¹⁷. C'est donc le personnage du fou qui se présente devant la foule pour annoncer l'histoire à jouer. Ainsi,

« sur un ton mi-badin, mi-clownesque, le fou annonce le contenu de la fable, l'histoire de la lutte entre le grand chasseur Agbo-kpanzo et son beau-père Podogan pour conquérir le prestigieux poste de Premier Conseiller, nouvellement créé par le Roi »¹⁸.

L'extrait suivant, tiré de l'intervention du fou au début de la pièce illustre fort bien ce que nous disons : « *Silence ! Silence, mesdames et messieurs ! L'histoire va commencer.* »¹⁹ Cette intervention du fou au début de la pièce démontre qu'il y a un personnage chargé de la présentation de la pièce à jouer. Quant au prologue des *Aventures de Yévi au pays des monstres*, il met en scène les personnages du conteur et de Yévi l'araignée, les deux

¹⁷ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.5.

¹⁸ Pierre Médéhouegnon, Op. Cit., p.232.

¹⁹ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.5.

protagonistes de la pièce. Yévi annonce dans cette partie le sujet de la pièce. Sa dernière intervention dans le prologue en est une illustration : « *Bien sûr, il s'agit des dernières aventures de Yévi – c'est moi-même – donc...de Yévi au pays des monstres* »²⁰. Nous pouvons donc dire que le dramaturge a recours aux personnages-présentateurs au début de chacune de ses deux pièces que nous étudions. Ce choix du dramaturge permet au public de prendre connaissance, dès le départ, de l'histoire qui sera présentée. Par ce procédé, le dramaturge donne la possibilité au public d'imaginer la suite de la scène ou encore d'envisager ce qui peut arriver à l'un ou l'autre des personnages. Le développement de chacune de ces pièces plonge le lecteur ou le spectateur dans l'univers du conte africain. A travers ce développement le lecteur ou le spectateur est non seulement situé sur le cadre de l'histoire à découvrir, mais également il prend connaissance du problème posé. Il se rend compte de la tournure que le dramaturge a donnée à sa pièce et apprécie. Le public est donc très intéressé par cela et y prête grande attention. Il suit de très près les différentes réactions des personnages. Dans le développement de chacune des pièces, nous constatons que c'est l'histoire annoncée dans le prologue qui est présentée. Dans *La tortue qui chante*, le dramaturge a présenté ce qui est arrivé aux protagonistes de la pièce. Il en est de même pour le personnage de Yévi dans *Les Aventures de Yévi au pays des monstres* où le dramaturge a montré les mésaventures de ce personnage notamment lorsqu'il s'est rendu au pays des monstres.

Le développement de chacune de ces pièces intègre des éléments du conte et nous permet de dire que *La tortue qui chante* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres* sont inspirées du conte traditionnel africain. Par rapport au développement de ces pièces, nous pouvons dire que l'auteur expose divers aspects de la société africaine. Pour ce qui est du premier conte de ce recueil, Sènouvo Agbota Zinsou développe la soif du pouvoir qui anime certains.

²⁰ Sènouvo Agbota Zinsou, « *Les Aventures de Yévi au pays des monstres* », in *La tortue qui chante*, Paris, Editions Hatier internationale, 2002, p.116.

Dans son développement, il expose ce qui est arrivé à chacun des personnages convoitant le poste créé par le roi et les moyens mis en œuvre par ceux-ci pour atteindre l'objectif visé.

Les pièces que nous étudions chez l'auteur ont une clôture conforme à la structure du conte. Chacune d'elles se termine par une leçon de morale qui permet d'instruire celui qui l'écoute.

Nous pouvons donc retenir que les pièces que nous étudions chez le dramaturge togolais sont bel et bien des contes théâtralisés au vu de ce que nous venons d'en dire. L'utilité du conte dans la société traditionnelle africaine, à travers l'étude de ces deux pièces, est qu'il renforce l'expérience de la vie et constitue une sorte de vaste répertoire de conduites à bannir ou à adopter et à partir desquelles on peut mener à bien sa vie. Autrement dit, le conte traditionnel africain permet de donner à l'enfant les rudiments nécessaires afin de devenir un adulte utile pour la société. Qu'en est-il des personnages et des thèmes abordés par l'auteur ?

II- Thèmes et personnages dans *La tortue qui chante* et dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*

Nous abordons, ici, les thèmes et les personnages utilisés chez Agbota Zinsou et qui renvoient au conte traditionnel. Dans un premier temps, nous exposerons quatre thèmes qui nous paraissent pertinents puis dans un second temps nous démontrerons que les personnages du chasseur, de la tortue et de l'araignée sont inspirés du conte africain.

1- Les thèmes développés dans les pièces de Sènouvo Agbota Zinsou

La lecture des deux pièces nous permet de dire que le dramaturge a abordé plusieurs thèmes qu'on retrouve le plus souvent dans les contes traditionnels africains. Entre autres thèmes, nous parlerons de la gloire, de la ruse, de la famine et de l'amitié. La gloire est un thème important dans *La tortue qui chante*. Elle constitue le nœud de toute l'histoire. En effet c'est dans le souci d'accéder au poste créé par le roi que l'un des personnages de la pièce, Agbo-kpanzo, décide de se rendre dans une forêt pour chercher du gibier et nourrir tout le village en vue d'avoir l'avis favorable de ses compatriotes. Par cette attitude, ce personnage dévoile son ambition de se faire connaître et d'être populaire. Cette attitude se remarque dans la société moderne où nous voyons la course aux honneurs autour du roi ou du président de la république. La recherche de la gloire développe, le plus souvent, chez le sujet, des caractères qui ne sont pas toujours acceptés. A partir de ce moment, tous les coups sont permis. La preuve c'est que Podogan était prêt à éliminer Agbo-Kpanzo. Le principal caractère que cette envie peut occasionner est la ruse. La ruse, qui est le deuxième thème que nous abordons, est présente aussi bien dans *La tortue qui chante* que dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*. D'abord dans la première pièce, la ruse se remarque au niveau du personnage de Podogan qui, lui aussi, dans la recherche de la gloire, n'hésite pas à utiliser des moyens peu recommandés

pour accéder au poste que convoite son gendre. Ces deux thèmes témoignent de l'ambition typique à celle observée à l'entourage des dirigeants

Dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, la ruse est remarquable dans l'attitude de l'un des monstres qui, pour punir le personnage de Yévi, lui accroche un collier au cou et le rend dépendant de lui. La ruse est donc ce moyen habile par lequel on se sert pour tromper ou pour avoir la main mise sur un être ou une chose. Un autre thème important et qui se retrouve dans la pièce de Zinsou, c'est la famine. La famine se présente comme le nœud, le problème principal dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*. C'est à la suite de cette famine que les deux personnages anthropomorphiques de ce conte ont pris la décision de se rendre au pays des monstres dans le but de trouver à manger. C'est donc à cette occasion et dans l'impossibilité de trouver une solution à leur portée que les personnages de Yévi et du conteur ont pris la décision de se rendre au pays des monstres. Le dernier thème important, dans la pièce de Zinsou, est l'amitié. Ce thème est présent dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres* et se manifeste à deux niveaux : d'abord au début de la pièce où, ne voulant pas voir Yévi mourir de faim, le personnage du conteur décide de l'aider en l'amenant au pays des monstres pour qu'il puisse satisfaire à sa faim ; ensuite ce même conteur fera preuve d'une grande amitié, cette fois-ci à la fin de la pièce, en aidant encore une fois Yévi à se débarrasser du collier qui le rendait esclave de l'un des monstres. Ce thème très important dans la pièce de Zinsou est également présent dans plusieurs contes traditionnels africains. Nous pouvons dire, à partir de l'analyse que nous venons de faire sur les différents thèmes abordés par le dramaturge et sur le rapprochement que nous en avons fait, que ces thèmes renvoient à ceux que l'on retrouve généralement dans les contes africains. C'est dire donc que le dramaturge a puisé dans le répertoire des thèmes du conte traditionnel africain pour créer sa pièce. Que peut-on dire des personnages présents dans ces deux pièces ?

2- Les personnages de *La tortue qui chante* et des *Aventures de Yévi au pays des monstres*

Que ce soit dans *La tortue qui chante* ou dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, les personnages présents sont inspirés, pour la majorité, du conte africain. Plusieurs caractéristiques nous permettent de soutenir cette affirmation. Si nous prenons le personnage du chasseur, nous dirons qu'il renvoie inévitablement au continent noir et se retrouve dans plusieurs contes. Le chasseur, dans les contes, est un personnage particulier. Sa particularité se remarque à deux niveaux : d'abord sa relation avec le monde des animaux puis son courage et sa détermination. Parlant du premier aspect, nous pouvons dire que le chasseur est un être respecté ou craint parce qu'il peut communiquer avec les animaux, les maîtrise et entretient une relation qu'un être ordinaire ne peut établir avec eux. C'est pour cela que n'importe qui ne peut se lever et prétendre être un chasseur s'il n'est doté d'un certain nombre de capacités. Ces capacités font penser aux vertus de la société traditionnelle africaine. C'est dire donc que le chasseur est un personnage qui maîtrise assez les réalités traditionnelles de son milieu. Le second aspect qui fait du chasseur un être particulier, c'est qu'il est un homme courageux et déterminé. C'est par ce courage et cette détermination qu'il arrive à avoir raison des animaux de la forêt, même les plus sauvages. Il défie et brave les animaux les plus féroces de la forêt. Ainsi par ce caractère, le chasseur est aimé et apprécié au sein de la société ; raison pour laquelle sa présence dans le conte est très instructive et suscite parfois de l'envie chez le public auditeur surtout chez les plus jeunes.

Le second personnage de *La tortue qui chante* est la tortue. C'est un personnage important grâce aux vertus qu'il incarne dans les contes africains et les sociétés africaines : sagesse, prudence, prévoyance, assurance,... Tout comme le chasseur, il est très apprécié du fait de sa démarche et de sa lenteur naturelles qui justifient les qualités qui lui sont attribuées. La tortue, dans les sociétés modernes, fait penser aux personnes ressources qui, de part leur expérience et leur clairvoyance, arrivent à trouver une solution à toute

difficulté. En dehors de ces deux personnages nous avons le personnage du fou qui joue un rôle très important dans la pièce de Sènouvo Agbota Zinsou. Il est présenté comme la voix des sans voix et défend les faibles. C'est son attachement à la justice, à la vérité qui fait de lui un personnage essentiel. Le personnage du fou est présent dans les sociétés modernes, mais sous différentes appellations. On remarque ce rôle à travers les conseillers du roi ou du président de la république, les services de renseignement ou encore les agents secrets qui sont les espions de leur leader.

Dans le second conte théâtralisé, *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*, nous avons des personnages tels que les monstres et l'araignée qui sont également inspirés des contes traditionnels africains. On se rappelle l'importance de l'araignée qui intervient dans les contes de l'ivoirien Bernard Dadié dans le rôle de Kakou Ananzé, symbole de la ruse et de l'habileté.

En résumé, nous pouvons retenir que la structure, les thèmes et les personnages de *La tortue qui chante* et des *Aventures de Yévi au pays des monstres* illustrent chez Sènouvo Agbota Zinsou son souci de s'inspirer des contes traditionnels africains pour en proposer au public moderne des adaptations théâtralisées. Il s'agit là, bien évidemment, d'une démarche qui vise à réhabiliter certains aspects des traditions africaines. À présent nous montrerons les aspects des traditions africaines qui ont permis à Agbota Zinsou de réhabiliter les cultures traditionnelles.

III- Aspects des traditions africaines réhabilités à partir du conte chez Sènouvo Agbota Zinsou

Dans cette étape du deuxième chapitre, nous allons montrer les éléments des traditions africaines dont le dramaturge s'est servi pour procéder à la réhabilitation des cultures traditionnelles africaines. Trois aspects seront abordés : d'abord nous parlerons de la sagesse africaine dans les pièces de l'auteur ; ensuite nous montrerons l'utilité des mythes africains à travers le merveilleux et enfin nous aborderons le concert-party.

1- L'expression de la sagesse africaine dans l'œuvre de Sènouvo Agbota Zinsou

La sagesse, c'est la qualité de quelqu'un qui fait preuve d'un jugement droit, sûr, averti dans ses actions. Le sage, c'est donc celui qui se distingue de ses semblables par sa manière de réfléchir, d'agir ou de réagir. Le petit Robert présente le sage comme « *celui dont le jugement est éclairé, qui fait preuve de modération.* »²¹ En nous référant à ces caractéristiques, nous pouvons dire qu'il y a des personnages aussi bien dans *La tortue qui chante* que dans *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, qui font penser à ces qualités. La sagesse africaine, dans les pièces de Agbota Zinsou, sera développée sous deux volets : le volet politique et le volet moral.

Sur le plan politique, la sagesse est incarnée par le personnage du roi dans *La tortue qui chante*. Dans plusieurs contes, les caractères du roi sur lesquels on insiste sont la cruauté, l'égoïsme, la barbarie, la dictature,... Ce qui fait qu'il est plus craint que respecté surtout à cause du droit de vie et de mort qu'il a sur ses sujets. Bref le roi, généralement, apparaît comme un monstre, un tyran. Mais dans *La tortue qui chante*, Sènouvo Agbota Zinsou présente le personnage du roi sous un aspect positif. C'est un roi juste et bon, à l'écoute de son peuple. Il est toujours disposé à recevoir et à écouter le fou du royaume, qui est le représentant du peuple. Par sa sagesse et grâce au concours de la tortue, il punit les comploteurs et rétablit le calme et la paix dans son royaume. Cette attitude du roi démontre son attachement à la justice, à l'égalité et à l'instauration d'un climat de quiétude pour ses administrés. En punissant Podogan qui se trouve être son conseiller et son collaborateur le plus proche, le roi montre que nul n'est au-dessus de la loi. Il invite, par la même occasion, tous ceux qui seraient animés de mauvaise foi à se ressaisir rapidement de peur d'être également châtiés. La sagesse du roi va au-delà de cet acte qu'il a posé. En dehors de sa justice et de son équité, le roi a

²¹ Le nouveau petit Robert 2009, Op. Cit., p.2291.

également montré qu'il est un démocrate. Cela se justifie par sa lucidité dans le règlement des différends et son envie de réconcilier les protagonistes.

La sagesse sur le plan politique apparaît également dans *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*. Les monstres, formant une communauté, font également preuve d'une sagesse si nous nous référons à toute l'organisation qui est la leur. Les monstres, dans cette pièce, sont organisés et se respectent selon un ordre hiérarchique. Cela fait penser à un gouvernement démocratique ou à toute autre structure organisée où les moins gradés ont un certain respect vis-à-vis de leur supérieur immédiat, et ainsi de suite. Nous pouvons dire que la sagesse, sur le plan politique, se remarque dans les deux pièces que nous étudions chez le dramaturge et traduit cette volonté des dirigeants d'entretenir un bon rapport avec leurs administrés.

Sur le plan moral, la sagesse se remarque aussi dans les deux pièces. D'abord dans *La tortue qui chante*, c'est le personnage de la tortue qui incarne la sagesse. La tortue est un animal symbolique dans les traditions africaines. Elle incarne la lenteur, la prudence, la modération, la docilité, bref la sagesse. C'est en effet par sa sagesse qu'elle aide Agbo-Kpanzo à triompher des embûches dressées contre lui. Son chant a valeur de maxime et est toujours le même quand elle y a recours pour inviter à la sagesse : « *Le malheur ne provoque pas l'homme, c'est l'homme qui provoque le malheur.* »²² Cela pour dire que le plus souvent, c'est l'homme lui-même qui est à la base de son malheur. Une autre expression venant de la tortue et qui est pleine de sagesse est : « *Qui tend le piège du mensonge y tombera lui-même* »²³. Cette expression de la tortue montre que l'homme récolte les fruits de ses actes.

Le deuxième personnage de la pièce, qui paraît plein de sagesse, est le Fou. Le Fou est un personnage classique au théâtre. Il se base sur son état de

²² Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.8.

²³ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.17.

malade mental pour s'infiltrer dans des domaines non accessibles à tous et en ressort avec des informations. C'est en quelque sorte un espion. Et, dans *La Tortue qui chante*, il joue bien ce rôle et aide le roi à comprendre la cause de la dispute entre Agbo-Kpanzo et Podogan. Le personnage du Fou est présenté comme la voix des sans voix. Quand il parle, la foule est attentive car c'est un personnage qui ne ment pas. Il divertit et informe le peuple. Quand il apparaît, la foule s'attend à des informations nouvelles. A la fin de la pièce, nous voyons comment il se prosterne et se soumet aux décisions du roi : c'est une marque de sagesse. A côté de ces deux personnages, nous avons le personnage du roi qui, en dehors de sa sagesse sur le plan politique, présente des marques de sagesse sur le plan moral. Aimé de son peuple, il prend souvent des décisions en consultation avec son conseil. Il fait preuve de sagesse face aux mensonges de son allié, Podogan, qui visait à humilier son gendre. La décision du roi à la fin de la pièce témoigne une fois encore de toute la sagesse qu'il incarne. En effet, lorsque le roi recommande à chaque citoyen d'écouter le chant de sa tortue, il demande à chaque homme d'agir selon sa conscience et donc dans le sens du respect des lois de la cité. A partir de cette décision, le roi invite chaque citoyen à une prise de conscience afin que chacun joue le rôle qui est le sien et évite de troubler l'ordre public.

Dans *les Aventures de Yévi au pays des monstres*, l'expression de la sagesse se retrouve chez le personnage du conteur. En effet, tout au long de la pièce, ce personnage allie intelligence et générosité. C'est grâce à sa générosité qu'il aide Yévi à se débarrasser de son collier. Sa dernière intervention – « *Ne fais pas du bien à l'imbécile ; il ne le reconnaîtra pas* »²⁴ – appelle à la retenue. De façon générale, nous dirons que l'expression de la sagesse est très présente dans l'œuvre de Sènouvo Agbota Zinsou. Sur le plan politique, elle favorise la préservation de la paix et garantit une gestion claire et équitable de la cité et, sur le plan moral, elle permet d'agir sur la

²⁴ Sènouvo Agbota Zinsou, *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*, Paris, Editions Hatier internationale, 2002, p.142.

conscience de la population afin que celle-ci pose des actes qui n'entravent pas l'épanouissement des autres. Qu'en est-il du merveilleux dans les pièces étudiées chez Sènouvo Agbota Zinsou ?

2- L'expression du merveilleux à travers les mythes africains dans l'œuvre de Sènouvo Agbota Zinsou

Le merveilleux se retrouve dans tous les genres de la littérature. Il est perçu comme une situation étonnante et prodigieuse qui suscite de l'admiration. Cette perception est confirmée par cette définition du merveilleux que propose le Dictionnaire Universel des Littératures :

« Le merveilleux implique l'étonnement (admiration ou effroi) provoqué par des événements ou par des créatures (monstres, fées, orgres, génies bons ou mauvais) qui, à tous égards, sortent de l'ordinaire et qui rompent avec l'ordre habituel des êtres et des choses²⁵. »

Le merveilleux est donc une situation surnaturelle et inexplicable. La présence du surnaturel dans le merveilleux est abordée par Tzvetan Todorov qui pense que *« les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise²⁶. »* Autrement dit le surnaturel fait partie des principales caractéristiques du merveilleux.

Le merveilleux est présent dans le quotidien de l'Africain et fait penser, de façon générale, aux richesses traditionnelles du continent noir. Le merveilleux brise les frontières entre la vie et la mort, le réel et le surnaturel. En tant que situation étonnante, il éveille en l'homme une certaine curiosité et lui permet de voir au-delà des réalités habituelles. Le merveilleux se remarque aussi bien dans *La tortue qui chante* que dans *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*. D'abord dans la première pièce, ce qui retient l'attention du public-récepteur, c'est l'échange de propos entre le personnage de Agbo-

²⁵ Dictionnaire Universel des Littératures, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.2335.

²⁶ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.59.

Kpanzo et celui de la tortue. En effet, lors de sa quête de gibier, le premier rencontre le second avec qui il établit une communication. Le merveilleux, ici, c'est non seulement l'échange des propos mais aussi et surtout la compréhension desdits propos entre ces deux personnages. Cette relation communicationnelle nous fait penser aux mythes africains où les animaux et les hommes pouvaient échanger facilement et se comprendre. Le merveilleux fait partie de la tradition et se manifeste le plus souvent à travers le conte chez tous les peuples. Le chant de la tortue et ses propos relèvent également du merveilleux. Toute personne écoutant une tortue ou un animal quelconque chanter est émerveillée. C'est donc pour profiter de cette aptitude de la tortue que Podogan a voulu l'arracher à son gendre afin de créer ce sentiment au niveau de la population. Ensuite dans la seconde pièce, *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*, nous avons également la manifestation du merveilleux dans la communication entre Yévi et le conteur d'une part et entre Yévi et les monstres d'autre part. Tout au long de la pièce, nous voyons comment Yévi et le conteur ont échangé sans difficultés. Nous pouvons affirmer que le merveilleux se remarque dans les pièces de Zinsou et s'exprime par le fait que l'homme délègue ses qualités et parfois ses vices aux animaux. Cette personnification des animaux a pour finalité d'édifier et de divertir. Par ce procédé, nous pouvons dire que Zinsou adapte les mythes anciens et le conte à la scène moderne afin de les sauvegarder. Quelle est la contribution du concert-party dans ce processus de réhabilitation des cultures traditionnelles africaines ?

3- Le concert-party dans le théâtre de Sènouvo Agbota Zinsou

3-1- Origine et caractéristiques du concert-party

En nous référant à l'étude introductive faite par Tohonou Gbéassor²⁷ dans *On joue la comédie* et à la revue *Notre librairie*²⁸, nous pouvons dire que le concert-party est un théâtre en éwé et mina dans le sud du Togo venu du Ghana dans en 1960. Ce type de théâtre, à sa naissance, était sous forme embryonnaire avant de s'étoffer avec plusieurs membres au lieu de deux ou trois des débuts. Son modèle initial était le théâtre de boulevard anglais. Le concert-party a donc vu le jour en Afrique. Ainsi, c'est dans le souci de donner un caractère purement africain à son œuvre que Zinsou en fait usage.

Dans le concert-party, il est essentiellement question de la défense des valeurs traditionnelles comme facteur de résistance à l'aliénation étrangère. La solidarité, le respect des aînés, la défense des coutumes, la polygamie, la croyance à la force du destin, l'animisme, etc. sont les thèmes récurrents autour desquels se construisent les pièces de ce type de théâtre. A l'instar du carnaval, le concert-party recourt aux éléments traditionnels tels que le masque, le travestissement. Dans le concert-party, les acteurs sont souvent sans formation initiale et se forment au contact des plus anciens, par observation et imitation. Ils sont instruits du canevas lors de la représentation et n'ont pas de séances de répétition. Un hôtel, un bar ou une concession peut servir de lieu de représentation des spectacles de concert-party. S'agissant de la scène elle-même, le prologue, dans le concert-party permet d'annoncer l'histoire à jouer. Ce prologue comporte souvent deux étapes : une première étape animée par les clowns et une seconde au cours de laquelle intervient un chanteur ou un raconteur d'histoire. La musique joue un rôle très important dans la dramaturgie du concert-party : permettre la transition d'un acte à un

²⁷ Tohonou Gbéassor, *Etude introductive à On joue la comédie*, Lomé, Haho, 1984, pp IX-XXV.

²⁸ *Notre Librairie : Littérature togolaise* N°131, juillet-septembre 1997.

autre ou d'une scène à une autre, faire danser les personnages, créer un climat émotionnel, conduire l'action et même la provoquer.

3-2- Éléments du concert-party dans les pièces de Sènouvo Agbota Zinsou

Certaines caractéristiques du concert-party sont identifiables dans les pièces de Sènouvo Agbota Zinsou surtout au niveau du prologue et de la scène finale. Que ce soit dans *La tortue qui chante* ou dans *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*, le prologue s'ouvre sur l'intervention d'un présentateur-meneur de jeu, comme dans les séances de concert-party. Dans *La tortue qui chante*, en effet, le prologue met en scène le personnage du fou qui annonce l'histoire à présenter :

« Silence ! Silence, mesdames et messieurs ! L'histoire va commencer (...) il s'agit d'une histoire sérieuse. Une histoire de fou, puisque c'est moi, le Fou du village, qui vous la raconte. Mais c'est une histoire de vie et de mort... Je vous dirai qu'à première vue, elle ressemble à un conte. »²⁹

De la même manière, *Les Aventures de Yévi au pays des monstres* s'ouvre sur la mise en scène directe des deux protagonistes de la fable : le conteur et Yévi l'araignée. A la fin de ce prologue, le personnage de Yévi annonce la pièce : « Bien sûr, il s'agit des dernières aventures de Yévi ; c'est moi-même ; donc ... de Yévi au pays des monstres »³⁰. Le prologue des deux pièces prend fin sur la musique ; ce qui rappelle une des caractéristiques du concert-party. La musique joue un rôle important dans les deux pièces que nous étudions chez le dramaturge. A la fin du prologue, c'est la musique qui annonce l'entrée en scène des personnages devant jouer la pièce précédemment annoncée par le fou dans la première pièce et par Yévi dans la seconde. Dans *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*, c'est le personnage de Yévi qui demande l'intervention de la musique ; ce qui se

²⁹ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.5.

³⁰ Sènouvo Agbota Zinsou, *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*, Paris, Editions Hatier internationale, 2002, p.116.

justifie à travers l'extrait : « *oui, musique pour la parade des personnages !* »³¹.

La musique est beaucoup plus perceptible dans *La Tortue qui chante* que dans *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*. En effet, dans *La Tortue qui chante*, elle se retrouve à la fin de la plupart des tableaux. Elle ponctue également la fin de cette pièce. La didascalie suivante : « *Entrent les danseurs portant un déguisement de tortue. Musique et ballet.* »³², extraite de la fin de la pièce, montre le rôle important de la musique. C'est dire donc que dans le concert-party, après avoir joué la pièce, l'on essaie une fois encore de divertir le public-spectateur à travers des chants et des danses. En adaptant cette forme de théâtre à son spectacle et particulièrement au conte, Zinsou rend vivant et populaire son type de théâtre. Ces éléments du concert-party sont encore utiles à la société moderne en ce sens que beaucoup de metteurs en scène continuent de l'exploiter. C'est le cas par exemple des troupes Wassangari de Marcel Orou Fico et Agbo Nkoko de Ousmane Alédji qui présentent dans un mélange de chants et de danses leur spectacle tout en conscientisant, moralisant ou dénonçant.

En ce qui concerne la scène finale des deux pièces, nous dirons qu'elle ressemble à celle des spectacles du concert-party. Dans *La Tortue qui chante*, on assiste à un retour à la normale où un regard est porté sur la pièce afin de déduire la conduite à tenir : toute personne dont la tortue ne chantera pas sera pendue, c'est-à-dire que tous ceux qui n'écoutent pas la voix de leur conscience avant d'agir méritent de périr. Tous les personnages importants se retrouvent sur scène pour mettre fin à la représentation. De la même manière, à la fin des *Aventures de Yévi au pays des monstres*, le conteur invite Yévi à se joindre à lui pour tirer de ses aventures la leçon suivante : « *Ne fais pas du bien à l'imbécile, il ne le reconnaîtra pas.* »³³

³¹ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.116.

³² Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.116.

³³ Sènouvo Agbota Zinsou, Op.Cit., p.142.

Parlant des thèmes abordés par le dramaturge, nous pouvons dire qu'ils ont un rapport très étroit avec ceux abordés dans les spectacles du concert-party. En effet dans *Les Aventures de Yévi au pays des monstres*, le thème de la migration, très développé dans les spectacles de concert-party, est également présent et se manifeste par l'aventure de Yévi et du conteur au pays des monstres afin de trouver une solution à la famine qui les menace depuis un certain moment. Un autre aspect du concert-party présent dans *La Tortue qui chante* est la recherche du gain facile. Ce thème se remarque dans l'attitude de Podogan qui veut accéder à la gloire sans mérite. D'autres thèmes tels que la tradition, la société,...abordés par Zinsou font penser au concert-party.

Nous retenons, au terme de ce deuxième chapitre, que Sènouvo Agbota Zinsou, pour réhabiliter les cultures traditionnelles africaines, s'est servi d'un genre majeur : le conte. Les thèmes abordés ainsi que les personnages renvoient à ceux du conte traditionnel africain. Il en est de même pour les aspects des traditions qui sont réhabilités. S'agissant de ces aspects, nous dirons que l'expression de la sagesse et du merveilleux, le concert-party et autres éléments ont permis à Zinsou d'adapter les pratiques anciennes à la scène moderne par le biais du conte. Ces particularités continuent d'inspirer les dramaturges modernes dans leur création. Que dire de la réhabilitation des cultures traditionnelles dans *Singue Mura* ?

TROISIEME CHAPITRE

LE RITUEL INITIATIQUE AU SERVICE DE LA MODERNISATION DES CULTURES TRADITIONNELLES AFRICAINES DANS *SINGUE MURA*

Ce troisième chapitre de notre travail, intitulé « le rituel initiatique au service de la modernisation des cultures traditionnelles africaines dans *Singue Mura* », sera développé en trois parties : d'abord nous montrerons en quoi la pièce *Singue Mura* est un rituel initiatique, ensuite nous ferons ressortir les éléments des cultures traditionnelles africaines présents dans la pièce et enfin nous aborderons les aspects des traditions réhabilités à partir de l'initiation chez Werewere-liking.

I- Le rituel initiatique dans *Singue Mura*

L'initiation est un rite de passage permettant d'accéder à un nouveau statut social, aux mystères, etc. Le rituel, c'est l'ensemble des pratiques habituelles et codifiées concernant une coutume, une culture. Marie-José Hourantier pense que :

« le rituel peut être défini comme un ensemble de rites, de règles, comme une suite de gestes, de parole, répondant à des besoins essentiels et exécutés suivant une certaine eurythmie. »³⁴

Nous pouvons, à partir de ces définitions, dire que le rituel initiatique est l'ensemble des rites, des règles et habitudes propres à une communauté et qui permettent de faire passer un individu d'un statut initial à un statut donné, faisant du coup de l'initié un nouvel être.

Le rituel initiatique dans *Singue Mura* est caractérisé par la présence d'un certain nombre d'éléments tels que les couleurs, les sons, les danses, ... qui fonctionnent comme des langages codés permettant de se référer aux valeurs culturelles du groupe. Ces éléments conduisent à l'éveil d'une émotion sacrée qui appelle à la communion, à la cohésion du groupe et exprime le mystère de l'être. Dans l'initiation, chacun est soumis à une question primordiale qui le responsabilise : Pourquoi est-il malade ? De quoi est-il coupable ? Qui est le responsable ? Ainsi, grâce à l'initiation et au rituel, les individus d'une même communauté peuvent résoudre les problèmes

³⁴ Marie-José Hourantier, Op.Cit, p.23

auxquels ils sont confrontés en intégrant le cercle collectif et en agissant ensemble. Cette cohésion et cette intégration de l'individu dans le groupe se font sur la base des principes traditionnels. Le recours à la tradition apparaît donc comme une étape indispensable dans tout processus d'initiation. Dans *Singue Mura*, les termes importants de la pièce tels que pulsion, impulsion, flux et reflux confirment que cette pièce est une incursion dans une communauté pour la guérir, l'exorciser à travers un rituel. Ce passage extrait de l'intervention du troisième Ngangan l'atteste bien : « *Nous ne soignons pas les individus mais le groupe.* »³⁵ Soigner le groupe signifie, ici, agir pour l'intérêt commun. Le rôle premier de l'initiation n'est donc pas de s'occuper de l'homme en tant qu'individu isolé mais en tant que membre de la société et partageant le point de vue de tous ceux qui y vivent. L'implication de toutes les composantes de la société dans le processus de résurrection de l'héroïne par les Ngangan montre que rien ne peut se faire sans l'adhésion de tous. Appliqué au théâtre, le rituel initiatique utilise les techniques de l'initiation pour agir sur les spectateurs considérés comme des récipiendaires qu'il amène progressivement vers une renaissance et une prise de conscience. Ainsi, les éléments symboliques constituent à la fois un spectacle qui touche les sens et une action agissant sur la partie inconsciente, donc déterminante de la personnalité.

Le rituel est donc d'une utilité certaine dans le théâtre-rituel en ce sens qu'il permet de mettre l'individu en harmonie avec la société. Différents aspects de l'initiation sont présents dans la pièce de Werewere-Liking et traduisent la volonté de celle-ci de s'inspirer des éléments traditionnels pour rétablir l'équilibre. En soumettant le personnage de Singue Mura aux différentes phases de l'initiation, notamment, la remise en cause et l'acceptation des principes du milieu de vie, les Ngangan montrent combien ce rituel est indispensable dans les sociétés africaines et le rôle qu'il joue. Ils

³⁵ Werewere-Liking, *Singue Mura*, Abidjan, EYO-KIYI Editions, 1990, p.9

auraient pu simplement ramener Singue Mura en vie ; mais ils procèdent autrement en associant toutes les couches de la population. L'aboutissement heureux de l'initiative des Ngangan est une raison de plus pour justifier l'importance des cultures traditionnelles africaines.

Le rituel initiatique dans *Singue Mura* consiste notamment en l'intervention des Ngangan dans le processus de résurrection de Singue Mura. D'abord les Ngangan placent l'héroïne devant le fait accompli. Et comme l'écrit Pierre Médéhouégnon :

« l'héroïne, exposée au jugement de la mémoire universelle devant la résurgence des fautes qu'elle a elle-même commises au cours de sa vie terrestre, reconnaît sa responsabilité dans l'état de stérilité qui a été la source du conflit avec la tradition. »³⁶

Face à ce tableau rétrospectif de sa vie, l'héroïne est prête à revenir à la vie après une prise de conscience des fautes commises et la résolution de coopérer avec les réalités traditionnelles de son milieu. Cette résolution de l'héroïne montre l'utilité des Ngangan qui, comme le dit encore Pierre Médéhouégnon :

« ont donné la preuve que la tradition peut encore efficacement coopérer, par certains de ses rituels et de ses valeurs, à l'équilibre de l'individu et du groupe dans les sociétés africaines modernes. »³⁷

A partir de ces différents constats, nous pouvons dire que l'initiation occupe une place de choix dans l'œuvre de Werewere-Liking, car elle permet non seulement de revaloriser les cultures traditionnelles africaines mais également d'assurer l'unicité du groupe surtout à partir du rôle des Ngangan. Une fois la place du rituel initiatique montrée dans la pièce, nous analyserons, à présent, les éléments dont s'est servie Werewere-Liking pour contribuer à une modernisation des cultures traditionnelles africaines.

³⁶ Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.154.

³⁷ ³⁷ Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.160.

II- Éléments de modernisation des cultures traditionnelles africaines

Plusieurs éléments ont permis à Werewere-Liking de procéder à la réhabilitation des cultures traditionnelles africaines. Dans cette partie, nous insisterons sur certains éléments importants dont les personnages et l'espace, d'une part, puis les masques, chants et danses, d'autre part.

1- Personnages et espace dans *Singue Mura*

L'importance de ces deux éléments dans une représentation théâtrale n'est plus à démontrer. Si la présence du personnage est la première caractéristique du jeu théâtral, celle de l'espace lui est inévitablement liée car sans un espace, les personnages de théâtre ne peuvent se déployer et agir. Généralement les personnages et l'espace utilisés au théâtre sont caractéristiques d'un groupe donné, d'une communauté, d'une culture,... Les personnages montrés dans *Singue Mura* symbolisent des types sociaux et, dans la plupart des cas, sont inspirés de l'univers africain. Les dénominations telles que Yênlêwowa, Chiébé et autres l'attestent.

La lecture de la pièce permet de dégager trois catégories de personnages : d'abord nous avons la belle-mère et le groupe de sorciers qui sont les défenseurs aveugles et intransigeants des traditions ; ensuite Singue Mura et tous les personnages de la pièce qu'elle utilise dans le processus de modernisation du village à travers la création d'un dispensaire, d'une pouponnière et des écoles ; et enfin, la troisième catégorie de personnages est représentée par les Ngangan qui incarnent la sagesse africaine. Ouverts au dialogue et à la conciliation, ce sont eux qui réconcilient Singue Mura et la tradition du mariage polygamique à la fin de la pièce. En présentant ces trois catégories de personnages, Werewere-Liking dévoile la composition de toute société humaine en général et celles de l'Afrique en particulier. Les Ngangan font penser aux hommes de paix, de justice et de liberté qui, par tous les moyens, s'activent et s'efforcent à rétablir l'équilibre social lorsqu'il est

menacé. Cette volonté se retrouve dans leur détermination à faire revenir Singue Mura à la vie lorsque celle-ci est contrainte au suicide par les opposants à son statut matrimonial et social.

Quant à la deuxième catégorie de personnages composée de sorciers pour la plupart, elle est constituée d'hommes et de femmes aigris, jaloux et ne pensant qu'au malheur de leurs prochains. Leur détermination dans l'anéantissement de Singue Mura en est une illustration. Non seulement ils ont contraint celle-ci au suicide mais également ils ont pris toutes les précautions pour s'assurer de l'effectivité de sa mort. Cette opposition que nous constatons entre ces deux groupes de personnages s'explique par le fait que ces deux catégories de personnages n'ont pas une même vision de la société. C'est l'expression d'un conflit entre les conservateurs des réalités traditionnelles et ceux qui pensent qu'il ne faut pas s'accrocher seulement à ces réalités mais il faut chercher à les améliorer en les associant aux différents changements de la société. Singue Mura est, ici, l'objet de ce conflit. Cette présentation de la société montre qu'elle est composée de gens ayant divers points de vue ou diverses aspirations, ce qui est à la base des tiraillements que nous constatons.

S'agissant de l'espace, Pierre Médéhouégnon³⁸ a délimité trois types d'espaces qui s'emboîtent dans *Singue Mura* : un espace matériel, visible, un espace mémoriel et un espace subliminal invisible à l'œil nu.

D'abord, l'espace matériel est représenté par la scène où se tient l'assemblée funèbre autour du cercueil de l'héroïne Singue Mura, du début à la fin de la pièce. Cet espace est progressivement délimité et purifié par le personnage de Tara et est composé de deux demi-cercles, inscrits l'un dans l'autre et un cercle entier, inscrit dans un carré. Les quatre pointes du carré représentent les points cardinaux géographiques et symbolisent, avec le cercle, à la fois le circuit de protection vibratoire et la stabilité du micro-

³⁸ Pierre Médéhouégnon, Op.Cit., p.165.

univers mystique ainsi créé. Des accessoires tels que les tambours de plusieurs groupes ethniques africains, des tabourets décorés à têtes d'hommes et d'animaux, des masques et des marionnettes viennent renforcer cet espace visible. Ces différents éléments de cet espace visible renvoient aux pratiques sociales traditionnelles africaines. Ensuite, nous avons l'espace mémoriel qui renvoie à l'espace physique naturel du village de l'héroïne Singue Mura et de sa belle-mère, recréé par la conscience des Ngangan et actualisé par la dramatisation de l'analepse correspondant au rappel de la vie antérieure de Singue Mura. Cet espace se compose des lieux de rencontres entre Singue Mura et sa belle-mère, du cadre du village avec le dispensaire, de la pouponnière, des écoles et de l'ensemble des réalisations de l'héroïne. Cet espace permet de faire un « flash-back », un retour en arrière qui favorise la compréhension de la pièce. Enfin, le troisième espace est l'espace invisible. C'est le lieu où est retenu l'esprit de Singue Mura ; c'est également le champ de vision des Ngangan qui interviennent pour ramener Singue Mura à la vie. Nous sommes tenté de dire que cet espace n'est accessible qu'aux initiés.

Nous retenons de la dimension symbolique des espaces évoqués dans *Singue Mura* que le recours à ces trois types d'espaces symbolise des plans d'évolution, des étapes du rituel initiatique dont la combinaison fonde le triangle alchimique formé par les trois Ngangan aux fins de parvenir à la manifestation du retour à la vie de l'héroïne et à celle du retour à l'équilibre de l'ordre social traditionnel.

De façon générale, nous dirons que les différents espaces utilisés par Werewere-Liking permettent de se référer à l'Afrique et montrent, par la même occasion, des aspects du continent noir qui ne sont pas toujours visibles par tout le monde. Ces espaces symbolisent des étapes de l'initiation et permettent d'avoir une idée des réalités traditionnelles africaines. Il en est de même pour les personnages utilisés dans la pièce et qui déterminent la

construction de la progression de l'action dramatique et de l'univers social fictionnel.

2- Rôle des masques, chants et danses dans *Singue Mura*

Les masques, les chants et les danses jouent un important rôle dans la pièce en ce sens qu'ils

*« transforment la représentation théâtrale en un spectacle de fusion féérique des arts de la scène et confirment la volonté, affirmée par Werewere-Liking, de faire de ses créations dramatiques des séances de spectacle total dans le style des soirées de divertissement dans les villages africains. »*³⁹

Ainsi, sans ces éléments le rituel ne peut avoir son sens et son importance.

Le masque est une figure symbolique représentant un être humain, un animal, une divinité, utilisée dans le cadre de certains rituels religieux. Pour Marie-José Hourantier, *« il communique avec un autre plan, celui de l'inconscient : il nous introduit aux réalités de la vie intérieure. »*⁴⁰ En tant que tels, nous pouvons dire que, dans *Singue Mura*, les masques jouent un rôle symbolique parce qu'ils sont la représentation du type de personnage qu'ils incarnent. Deux types de masques sont utilisés dans *Singue Mura* : d'un côté les masques qui symbolisent le mal, la terreur et renvoient au groupe de sorciers qui ont pour objectif de faire disparaître l'héroïne ; et de l'autre côté les masques qui renvoient aux Ngangan et symbolisent le bien, l'unité retrouvée. Nous pouvons donc dire que les masques, dans la pièce, jouent un double rôle : destruction, déséquilibre de l'ordre social, et sont portés par un groupe de personnages ayant une vision destructrice de la société puis rétablissement de l'ordre bouleversé.

Nous avons également les chants et les danses. Ces deux éléments présents dans la pièce n'y sont pas par hasard. Le premier fait appel au second afin de lui donner sens. Dans toute société, les chants et les danses expriment

³⁹ Pierre Médéhounégnon, Op.Cit., p.174.

⁴⁰ Marie-José Hourantier, Op.Cit., p.203

la culture d'un groupe. Les chants et les danses utilisés dans la pièce constituent eux-aussi des langages rituels et permettent, à leur manière de perfectionner le rituel. Les chants sont empruntés aux contes, aux cérémonies traditionnelles locales ou autres. Werewere-Liking tire ses chants de ces domaines précités pour donner une africanité à sa pièce. Le chant, ici, n'est pas mélodie mais message. Les seuls interlocuteurs visés sont l'esprit et le cœur, voire le corps. Dans *Singue Mura*, nous constatons que deux types de chants s'opposent : d'un côté nous avons le chant de la bande à Yênlêwowa et de l'autre côté le chant des Ngangan. La première catégorie de chant est destinée à faire du mal, à exterminer. Quand ce chant résonne, cela annonce un danger ou un mauvais acte. C'est même à partir de ce chant que la bande à Yênlêwowa a fait irruption au dispensaire en vue de s'accaparer définitivement l'âme de Singue Mura.

A l'opposé de ce chant, celui des Ngangan s'inscrit dans une logique de correction, d'amélioration. L'arrivée sur la scène des Ngangan est précédée d'un chant qui est fredonné par le personnage de Tara. Le chant des Ngangan est tellement plein de symboles que c'est par lui que le retour à la vie de Singue Mura est effectué. L'extrait suivant : « *Pendant que toutes les mains, tous les corps et tous les esprits se tendent dans ce chant de rappel de Singue Mura, youyous et voix éclatent au lointain : vivent les mariés...* »⁴¹ est une illustration de la joie qu'apporte le chant des Ngangan au sein de la communauté. C'est par ce chant que nous assistons au dénouement heureux de la mésaventure de l'héroïne Singue Mura.

Les éléments dont nous venons de parler jouent un rôle très important dans la pièce parce qu'ils permettent non seulement de se référer aux traditions africaines, mais également de les comprendre. Les masques, les chants et les danses constituent le nœud du processus initiatique car, sans eux, le rituel n'a pas son sens. Ces éléments sont présents lors des phases

⁴¹ Werewere-Liking, *Singue Mura*, Op.Cit.,p.52

importantes du rituel et favorisent l'aboutissement de l'initiation tout en valorisant le jeu rituel car, comme le dit Barthélémy Kotchy,

« En Afrique, ce qui valorise le jeu, c'est surtout la liberté dans les créations multiples des expressions corporelles, vocales, gestuelles, rythmiques, etc. C'est en définitive le droit de pouvoir disposer totalement de son corps qui fait le bon chanteur, l'excellent danseur, le comédien génial. »⁴²

Ces éléments jouent, de ce fait, un double rôle : d'une part ils permettent d'amuser le public-récepteur et d'autre part ils agissent sur la conscience du groupe à travers des enseignements tout en dévoilant des aspects des traditions africaines.

III- Aspects des traditions réhabilités à partir de l'initiation chez Werewere-Liking

Au cours de cette étape de notre étude, trois aspects seront développés afin de montrer comment Werewere-Liking les a utilisés pour apporter sa contribution à l'émergence des cultures traditionnelles africaines dans une société qui tend à se moderniser. D'abord, nous analyserons le rôle joué par le mariage traditionnel dans la pièce ; ensuite nous montrerons en quoi la parole initiatique peut être une thérapie pour le développement moderne des sociétés traditionnelles africaines et enfin nous relèverons les marques de sagesse présentes dans la pièce.

1- Le mariage polygamique

La question du mariage traditionnel est le nœud de la pièce, car c'est d'elle que découlent tous les autres aspects développés par la dramaturge. Pour l'exposer, Werewere-Liking se livre à une satire ouverte des mœurs des sociétés traditionnelles africaines. La pièce s'ouvre sur un plaidoyer en faveur de la femme africaine qui, selon la dramaturge, n'est qu'une pauvre victime. A travers ce plaidoyer, nous avons une idée de la façon dont la gent féminine

⁴² Barthélémy Kotchy, « *Problème de mise en scène, facteur de conflit culturel* », in Actes du congrès mondial des littératures de langue française, Padoue, 23-27 Mai 1983, Padova, Centro Stampa di Palazzo. Mal dura dell'Università di Padova, 1984, p.94.

est marginalisée dans la société traditionnelle africaine. Cette marginalisation se traduit par la place qu'occupe la femme dans la tradition africaine : gardienne du foyer, mère porteuse, etc. Le développement de la pièce expose cette marginalisation à travers l'héroïne Singue Mura. Plusieurs raisons justifient la marginalisation dont est victime l'héroïne dans la pièce. Au nombre de ces raisons, nous avons la pression sociale. La pression sociale, en effet, a été le déclic du conflit entre Singue Mura et sa belle-mère sur la question du mariage. Le rejet de l'héroïne en dépit de sa réussite sociale commence au sein de la famille. C'est en effet la belle-mère qui a pensé, la première fois, à trouver une seconde épouse à son fils en vue de parer à la stérilité de la première. Ainsi, l'absence d'un fils qui aurait perpétué le nom et le clan est sanctionnée. La pression autour de Singue Mura semble effective ; les ennemis sont déclarés et ne laissent planer aucun doute quant à leur intention. La jeune femme est sommée d'accepter le second mariage de son époux afin de satisfaire à un principe fondamental de la tradition : celle de la pérennisation du lien génétique. Face à cette situation, Werewere-Liking situe la source des malheurs de son héroïne dans l'époque de sa jeunesse, alors qu'elle n'était qu'une élève innocente et sans défense.

En présentant la situation de cette manière, Werewere-Liking présente deux conceptions du mariage où l'héroïne s'inscrit dans une vision moderniste du concept tandis que la belle-mère s'accroche aux principes de la tradition. C'est l'attitude conservatrice de la belle-mère qui a poussé Singue Mura à opter pour la voie du suicide afin d'éviter l'humiliation. Cette réaction pose le problème du conflit tradition/modernité qui reste la cause de plusieurs dérives observées dans les sociétés traditionnelles africaines au cours des premières décennies des indépendances. C'est donc pour trouver une approche de solution à ce conflit que la dramaturge en fait un thème important de sa pièce. Elle fait intervenir les Ngangan qui, par leur connaissance des mœurs traditionnelles africaines, donnent une tournure heureuse à ce conflit en satisfaisant les deux protagonistes. En effet, en faisant revenir l'héroïne à

la vie et en lui permettant d'assister aux noces de son époux, les Ngangan démontrent qu'on peut toujours trouver une solution à tout problème.

Le thème dont nous venons de parler est d'une préoccupation certaine. Et, par rapport aux problèmes de la femme, Werewere-Liking même donne l'impression d'un pessimisme poignant et angoissant déjà au début de la pièce « *Toujours quelque part, tôt ou tard, la femme est mutilée d'un de ses pouvoirs, mutilée d'une partie d'elle-même.* »⁴³ A travers cette citation Werewere-Liking pose le problème de la place de la femme dans la société en général et dans les sociétés traditionnelles en particulier. Cette citation fait, en effet, penser aux inégalités sociales que subit la femme à travers certains domaines de la vie. L'extrait « mutilée d'une partie d'elle-même » fait penser à la place de la femme dans les sociétés traditionnelles africaines. Ce qui l'empêche de jouir de tout son être. La dramaturge mesure donc l'importance du sujet exposé. Nous retenons que la question du mariage traditionnel suscite assez de polémiques et ne peut être réglée par un coup de baguette magique. La société traditionnelle offre des possibilités afin de permettre aux protagonistes de s'entendre sur l'essentiel. En abordant la question, Werewere-Liking propose des pistes de réflexion aux hommes et aux femmes afin qu'ils aient une autre vision de ce phénomène.

2- La parole initiatique : une thérapie au service du développement

Un autre aspect qui donne un caractère symbolique à la pièce et qui est tiré des traditions africaines, c'est la parole. La parole est la faculté de parler, propre à l'être humain. Pour Senghor,

*« la parole est l'expression par excellence de la force vitale, de l'être dans sa plénitude. Chez l'existant, la parole est le souffle animé et animant de L'orant ; elle possède une vertu magique, elle réalise la loi de participation et crée le nommé par sa vertu intrinsèque. »*⁴⁴

⁴³ Werewere-Liking, Op.Cit. , p.3.

⁴⁴ Senghor Léopold Sédar, *Liberté 1 : négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p.209.

Werewere-Liking a fait usage de cette parole sous plusieurs aspects. Nous avons la parole proférée qui est un véritable rite qui obéit traditionnellement à des règles strictes et participe à tous les grands moments sociaux pour régler les conflits ou pour diverses réjouissances. En Afrique, tout commence et finit par la parole. Dans les sociétés traditionnelles, elle appartenait à ceux qui désiraient la prendre. Dans *Singue Mura*, nous constatons cette liberté de s'exprimer. Tous ceux qui manifestent le besoin de parler le font aisément et disent ce qu'ils ont sur le cœur. Cette liberté de parole permet le règlement des conflits par la négociation, la discussion ou même la persuasion ; ce qui permet aux membres d'une même société de se libérer, de se réconcilier et surtout de se resocialiser. Dans *Singue Mura*, c'est la parole proférée qui a été à l'origine du conflit et c'est également à partir d'elle qu'on a assisté à un dénouement heureux des différends soulevés par les uns et les autres.

A l'intérieur de la parole proférée, nous avons la parole thérapeutique qui, elle, est axée sur la puissance du verbe, soigne l'âme et le corps, place l'homme dans un état de totale disponibilité et de réceptivité. La parole thérapeutique se retrouve dans l'intervention des Ngangan. Pour ramener l'héroïne à la vie, les Ngangan font, en effet, usage de la parole sacrée, de la parole de délivrance qui permet donc d'agir sur la conscience de l'être et de soigner en lui ce qui ne va pas en vue de l'aider à retrouver une certaine stabilité lui favorisant l'insertion dans la société ; elle est donc très utile. Dans *Singue Mura* ce type de parole participe au parcours initiatique de l'héroïne. Lequel parcours initiatique de retour à la vie est, à la limite, merveilleux, car suscitant la curiosité, l'admiration aussi bien du public récepteur du spectacle que du lecteur de la pièce. Le passage suivant extrait de la pièce : « *La beauté naît de la laideur, l'esprit éclot des chairs pourries* »⁴⁵ en est une illustration et signifie qu'on ne peut rétablir un équilibre sans prendre en compte les

⁴⁵ Werewere-Liking, Op.Cit. , p.49.

dérives qui ont conduit à ce déséquilibre. En d'autres termes, pour rétablir un équilibre, il faut l'équilibre des contraires.

Les deux types de parole dont nous venons de parler peuvent être désignés par l'expression « la parole rituelle ». On parle de parole rituelle parce que ces types de parole sont dits pour permettre l'accomplissement du rituel. Nous dirons donc que la parole rituelle purifie et permet à l'initié de devenir un être nouveau, débarrassé de toute souillure. C'est même cette parole qui assure l'une des étapes du retour à la vie de *Singue Mura*. L'intervention du troisième Ngangan l'atteste :

« Singue Mura, ma fille, te voici de l'autre côté du miroir, ultime face à face avec ta conscience : fonde-toi en elle, apprends à la connaître, purifie-toi dans la chaleur de son amour, comprends-toi, accepte-toi et reviens-nous éclairer sur les différentes nuances de l'amour... »⁴⁶

La parole initiatique a ainsi joué un rôle très important dans la pièce et participe au règlement des conflits et à la consolidation de l'unité du groupe. Ce type de parole vient en appui aux éléments utilisés par Werewere-Liking afin de donner une autre vision des traditions africaines.

3- La sagesse africaine dans *Singue Mura*

Le troisième aspect réhabilité dans *Singue Mura* est, à l'instar des précédents, d'une grande importance. La sagesse, comme nous l'avons défini dans le chapitre précédent, est l'attitude de quelqu'un qui fait preuve de bonne conduite, de modération et de docilité dans ses actes et paroles. L'expression de la sagesse africaine se remarque dans *Singue Mura* chez les Ngangan. Ces derniers, en effet, sont des êtres très particuliers qui évitent de se mêler au groupe mais s'identifient à travers leurs réactions et les actes qu'ils posent. Leur assistance dans la pièce a permis à *Singue Mura* de revenir à la vie. En agissant ainsi, ils montrent les richesses des cultures traditionnelles africaines.

⁴⁶ Werewere-Liking, Op.Cit. , p.45.

A travers leur générosité et leur bonté, ils luttent contre l'oppression, permettent à l'opprimé d'être rétabli dans ses droits et créent un climat de paix et d'amour parmi les membres de la communauté. C'est cette lutte contre l'injustice et pour la restauration de l'amour qui est exprimée par le troisième Ngangan dans le passage suivant :

*« Ce que des créateurs ont fait avec amour en plein jour, des destructeurs l'ont défait avec haine dans le secret de la nuit. Mais la justice veut que nous les Ngangan, nous puissions le recréer aux yeux de tous, avec l'accord des dieux, des vivants et des morts. »*⁴⁷

Les Ngangan sont, eux aussi, conscients du rôle important qu'ils jouent dans la société. Dans la quête du rétablissement de l'ordre bouleversé, ils agissent avec l'aide de tout le monde. C'est également une preuve de leur sagesse car, en dépit de leur capacité à agir seuls, ils souhaitent l'accord de l'assistance. La sagesse se retrouve aussi dans le désir des Ngangan d'éveiller les consciences, de stimuler au bien. Ce désir est illustré par l'extrait suivant : *« Nous ne soignons pas les individus, mais le groupe. »*⁴⁸ Cela voudrait tout simplement dire que les Ngangan ont à cœur la nécessité de l'union et de l'harmonie entre les membres d'une même communauté. Ils n'interviennent pas pour corriger un individu pris de façon isolée mais ils agissent pour que tout le groupe tire une leçon de leur intervention. En intervenant pour résoudre un problème particulier, ils agissent en même temps sur la conscience du groupe.

En faisant revenir à la vie l'héroïne, ils dévoilent leur grande capacité à régler autrement les problèmes sociaux. Le recours à la menace, voire à la violence, n'est pas toujours la bonne option pour régler un problème, car pour eux, *« les tombeurs font tomber dans les ténèbres, et les releveurs relèvent en pleine lumière. »*⁴⁹ L'expression de la sagesse est donc, de façon permanente,

⁴⁷ Werewere-Liking, Op.Cit., p.8.

⁴⁸ Werewere-Liking, Op.Cit, p.9.

⁴⁹ Werewere-Liking, Op.Cit, p.7.

présente dans les interventions des Ngangan et font d'eux des êtres éclairés, qui ont une vision au-delà des êtres ordinaires. La sagesse est donc un aspect majeur de l'œuvre de Werewere-Liking et ceux qui peuvent être qualifiés de sages dans la pièce s'appuient sur les réalités traditionnelles de leur milieu. Sans une connaissance des réalités traditionnelles, cette sagesse ne saurait leur profiter.

Nous retenons, à la fin de ce troisième chapitre, que le rituel initiatique dans *Singue Mura* a été d'un grand apport dans la modernisation des cultures traditionnelles africaines. Les éléments qui ont servi à cette modernisation, ainsi que les différents aspects réhabilités, montrent une fois encore le rôle important que peut jouer l'initiation dans la société. Le rôle joué par les Ngangan nous permet de dire qu'ils sont au service de la tradition. Au-delà de tout, nous dirons que les pratiques des sociétés africaines traditionnelles restent encore d'une certaine utilité dans le contexte moderne en dépit du bouleversement qui s'observe dans le monde. Quel rôle joue le théâtre identitaire dans la société actuelle ? Ne présente-t-il pas des insuffisances ? Peut-il encore avoir du succès au sein du public-récepteur ? C'est à ces questions que nous répondrons dans le quatrième et dernier chapitre de notre travail.

QUATRIEME CHAPITRE

LE THEATRE IDENTITAIRE AU XXIEME SIECLE : ROLE, LIMITES ET PERSPECTIVES.

Ce quatrième chapitre, le dernier de notre étude, nous permettra de faire une sorte de bilan de parcours du théâtre de recherche chez Agbota Zinsou et Werewere-Liking. D'abord nous montrerons le rôle que joue le théâtre de recherche à travers le conte théâtralisé et le théâtre-rituel dans la société actuelle sous l'emprise de la modernité. Ensuite nous présenterons les éléments qui constituent un frein pour une meilleure évolution du théâtre de recherche avant de proposer, enfin, des perspectives afin que le théâtre identitaire continue le même rôle qu'à ses débuts.

I- Rôle du théâtre de recherche dans la société actuelle

De façon générale, nous pouvons dire que le conte théâtralisé initié par Sènouvo Agbota Zinsou et le théâtre-rituel chez Werewere-Liking, en dépit des mutations subies par la société africaine actuelle, continuent de jouer un rôle très important chacun à sa manière.

1- Le conte théâtralisé face à une société en perpétuel bouleversement.

Tout comme le conte traditionnel, le conte théâtralisé a pour rôle, en dehors du simple divertissement, d'éduquer et d'instruire. Ce rôle se retrouve dans les pièces étudiées chez Agbota Zinsou et dont les sujets, quoique anciens, reflètent certains aspects des sociétés africaines contemporaines.

Ce rôle de miroir social est perceptible quand nous faisons un rapprochement entre les faits évoqués dans les pièces étudiées et ce qui s'observe dans la société. Dans ces pièces, le dramaturge dénonce l'égoïsme et encourage certaines vertus comme la sagesse. La dénonciation de l'égoïsme s'observe au niveau des comportements des personnages de Podogan et de Yévi qui sont respectivement avides de gloire et de nourriture. Mais pour montrer qu'à toute situation difficile il faut trouver une solution, Agbota Zinsou fait intervenir les personnages du roi et du fou dans *La tortue qui chante* et le personnage du conteur dans *Les aventures de Yévi au pays des*

monstres qui apparaissent comme des adjuvants. Leur intervention permet de rétablir l'équilibre ou de corriger une irrégularité.

Toujours dans ce rapprochement, nous constatons la manifestation des inégalités sociales actuelles dans les pièces que nous étudions chez le dramaturge. Ces inégalités s'observent d'abord chez les monstres où on remarque une hiérarchie en fonction du nombre de têtes puis entre les monstres d'un côté et les personnages de Yévi et du conteur de l'autre côté. Les premiers font penser aux riches et les seconds aux pauvres. Agbota Zinsou montre à travers ses pièces l'inégale répartition des biens ou cette hiérarchisation des individus d'une même communauté. Le roi dans *La tortue qui chante* fait penser au président de la république et, à travers son attitude, le dramaturge démontre qu'il existe encore des dirigeants qui ont le désir de bien gérer leur pays. Pour y arriver ils essayent de se faire entourer de plusieurs collaborateurs, se libérant ainsi de certaines charges.

Nous dirons que l'avènement du conte théâtralisé a joué un rôle dans la société africaine. En effet, il a permis de révéler et de sensibiliser sur des habitudes qui entravaient le développement de la société. Sa force réside dans le fait qu'il a pu associer tradition et modernité sans exclusion aucune. Ce type de théâtre a donc su puiser dans les réalités traditionnelles les éléments nécessaires à sa promotion.

2- Le rituel initiatique, toujours d'actualité ?

Cette question mérite d'être posée si nous nous en tenons aux bouleversements subis par la société. Ces bouleversements tendent à remettre en cause tous les acquis des sociétés traditionnelles en espérant reconstruire une société sur de nouvelles bases. Aucune société ne peut se construire si on ne se réfère à son passé. Tout comme le conte théâtralisé, le théâtre-rituel joue aussi le rôle de miroir social. Dans ce rôle de miroir social, le théâtre-rituel expose des faits qui ont un lien avec ceux qu'on vit dans toute société. Dans *Singue Mura*, le sujet de la pièce et son dénouement nous permettent de dire

que la dramaturge promeut à la fois la tradition et la modernité. La promotion de la modernité est perceptible dans les actions que mène l'héroïne pour développer sa région. Quant à la conservation des acquis traditionnels, elle s'observe dans l'attitude du groupe de la belle-mère de l'héroïne qui tente de lui imposer le mariage polygamique afin de pérenniser le lien familial.

Dans cette bataille, la sagesse des Ngangan les amène à proposer la voie de la conciliation, celle du compromis entre la tradition et la modernité. Cette valeur prônée par les Ngangan peut aider l'Afrique moderne à éviter les dissensions. La solution proposée à la fin de la pièce où Singue Mura assiste aux secondes noces de son mari en est une illustration. Au-delà du compromis que proposent les Ngangan, nous remarquons, dans le rituel de résurrection d'un mort, la promotion de certaines valeurs qui font des sociétés africaines des modèles de transmission de savoirs où on observe la présence permanente du sacré, du mystère ; ce qui confère à la société traditionnelle toute son originalité.

En résumé, nous retenons que le théâtre-rituel joue un important rôle dans la société. Le rôle de prise de conscience évoqué ci-dessus est capital parce qu'il permet d'instaurer l'harmonie, de faire évoluer la société en taisant les divergences et en priorisant l'unité au sein de la communauté. Tout comme dans *La tortue qui chante*, c'est la sagesse qui a permis de trouver une solution consensuelle aux différends, objet de la pièce. Mais en dépit de ces apports positifs à la société moderne, le théâtre des deux dramaturges dont nous étudions les pièces se trouve confronté à quelques problèmes.

II- Limites du conte théâtralisé et du théâtre-rituel

Les problèmes du conte théâtralisé et du théâtre-rituel semblent identiques mais chacun des types de théâtre apparaît comme un cas spécifique et c'est pour cette raison que nous avons décidé de les aborder de façon séparée.

1- Les problèmes du conte théâtralisé

Le conte théâtralisé est confronté à de nombreuses difficultés qui freinent son développement. D'abord, le théâtre occupe peu de place dans la plupart des pays africains, ce qui fait que les créations dramatiques ne suscitent pas toujours l'engouement du public. A cela s'ajoutent le manque d'infrastructures adéquates et la disparition des troupes après quelques représentations. Ce fait limite l'action que le théâtre peut prétendre mener dans le processus de développement national. Ensuite, la participation effective du public constitue également un problème qui freine la vulgarisation du théâtre de recherche et donc du conte théâtralisé. En effet, les destinataires de ces spectacles sont, pour la plupart, des gens qui savent lire et écrire alors que ces derniers sont peu nombreux et beaucoup plus préoccupés par le travail. Puisque peu de personnes suivent ce type de spectacle, il est alors évident que le conte théâtralisé ne connaisse pas assez de succès. Les dramaturges manquent également d'inspiration et de créativité ; ce qui repousse davantage le spectateur potentiel. Malheureusement ce constat limite l'audience du conte théâtralisé.

Quels sont les problèmes auxquels se trouve confronté le théâtre rituel ?

2- Les limites du théâtre-rituel

Le théâtre-rituel a souffert, à quelques exceptions près, des mêmes problèmes que le conte théâtralisé. Néanmoins, quelques-uns le caractérisent. En effet, le théâtre-rituel n'est pas bien compris par la majorité du public récepteur et n'a eu de succès que dans les milieux intellectuels ; ce qui montre son manque d'emprise sur le public. En dehors de cela, nous constatons que le sacré ne mobilise plus. C'est pour cela que seuls les initiés et ceux qui appartiennent à la sphère culturelle du spectacle se reconnaissent à travers le spectacle rituel. Le spectateur profane, face à tout ce qu'on lui propose, n'y comprend rien et en sort déçu. Ce constat est fait par Marie-José Hourantier lorsqu'elle évoque les problèmes du théâtre-rituel en ces termes :

« Quant aux expériences nouvelles, elles rebutent par leur hermétisme et leur manque d'action. Le public abidjanais a besoin de spectacles moraux qui ne bousculent pas trop sa manière habituelle de voir et de sentir et, surtout, qui ne réclament pas trop d'effort de compréhension. »⁵⁰

Cela traduit la difficulté du théâtre-rituel à intéresser le public, à retenir son attention. Le théâtre-rituel n'est donc pas parvenu à faire l'unanimité autour de lui. Il est vu par certains comme un simple divertissement, un creuset de folklore, un moment de chants et de danses. A partir de ce moment, le spectateur profane n'est plus tenté de découvrir ce qu'il passe comme message, comme enseignement. Et, quand on n'est pas de la région où a été créé le spectacle, on ne peut rien en comprendre. Cette difficulté à comprendre les spectacles rituels amène encore Marie-José Hourantier à conclure que *« le plus grand obstacle au théâtre-rituel semble (...) être, pour l'instant, la participation effective du public »⁵¹*. Il faut également noter qu'entre temps Werewere-Liking a pris de la distance vis-à-vis du théâtre-rituel en optant pour d'autres formes d'esthétiques théâtrales.

⁵⁰ Marie-José Hourantier, Op. Cit., cité par Pierre Médéhouégnon, Op. Cit., p.340.

⁵¹ Marie-José Hourantier, Op. Cit., cité par Pierre Médéhouégnon, Op. Cit., pp.340-341.

De façon générale, nous dirons que le théâtre identitaire chez Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking a souffert de beaucoup de problèmes qui ont entraîné la perte de son audience. Le manque de renouvellement est aussi un aspect très important dans le déclin de ce type de théâtre. Le cinéma a également pris le pas sur le théâtre, ce qui fait que les représentations théâtrales intéressent peu de personnes. Face à ce tableau sombre du théâtre identitaire, la question qui nous vient à l'esprit est celle-ci : Que faut-il faire pour assurer un lendemain meilleur au théâtre de recherche ? C'est à cette question que nous allons répondre dans l'étape suivante de notre travail.

III- Perspectives

Malgré tous les problèmes auxquels est confronté le théâtre initié par Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking, nous pouvons dire qu'il garde tout de même une chance de survie. Le premier obstacle à franchir par le théâtre identitaire est sans aucun doute la question du public. Les spectacles du théâtre identitaire doivent mettre le public au centre de leurs préoccupations afin que ce dernier n'ait plus la triste vision qu'il a de ces spectacles. Nous allons, selon le cas, proposer quelques pistes de réflexions qui pourraient sortir le théâtre des deux dramaturges de la léthargie dans laquelle il se trouve.

1- Pour la promotion du conte théâtralisé

Le conte théâtralisé, dans le but de continuer à susciter la même admiration qu'à ses débuts, doit être revu tant dans sa forme que dans son fond. Cette révision de la forme doit permettre de renouveler périodiquement la manière de présenter les spectacles. Quant à l'organisation du fond, elle favoriserait la conformité du thème joué avec les réalités du moment. Les thèmes des spectacles présentés doivent alors être inspirés du quotidien du public cible. Les nouveaux dramaturges pourraient s'inspirer des expériences du théâtre de la Fraternité au Burkina-Faso où les spectacles sont orientés vers

un public jeune et dont les thèmes accrochent, attirent parce qu'évoquant les réalités actuelles. C'est le cas, par exemple, de la pièce *La savane en transe*. Il faut également noter que les thèmes tels que l'éducation de la jeunesse, la culture de la démocratie et de la paix, abordés dans la pièce permettent de sensibiliser la jeunesse, fer de lance de toute société. Le conte doit rester un élément au service de l'identité culturelle. A partir de ce moment, la combinaison du conte et du genre dramatique pourrait permettre de créer un type de théâtre qui aborde les préoccupations des populations. C'est cette combinaison qui éloignera le conte théâtralisé du regard folklorique qu'on porte sur lui. L'Afrique actuelle a besoin de conserver son identité culturelle et ceci ne serait possible que grâce au recours aux traditions orales qui sont indispensables dans la vie des peuples africains. C'est pour cette raison, que les promoteurs du conte théâtralisé doivent œuvrer pour que ce type de théâtre serve de support identitaire à la nouvelle génération.

Le renouvellement constant de la présentation du spectacle et la formation des jeunes dramaturges constituent également un facteur de développement du conte théâtralisé. Les thèmes doivent donc varier et les jeunes dramaturges doivent être formés pour prendre le relai.

Le conte théâtralisé doit être soutenu à tous les niveaux de sa manifestation, notamment au niveau des troupes d'amateurs qui sont en quelque sorte des laboratoires en matière de théâtre. Il importe de les soutenir pour deux raisons majeures : d'une part parce que les troupes d'amateurs recèlent souvent des talents ; d'autre part parce qu'elles peuvent permettre à des non-professionnels, à ceux qui aiment le théâtre et s'y intéressent de le pratiquer et d'exceller. Le conte théâtralisé retrouverait toute son importance si ces quelques mesures étaient prises en compte.

2- Quel avenir pour le théâtre-rituel ?

Le théâtre-rituel malgré les difficultés auxquelles il est confronté peut encore aspirer à un meilleur avenir à condition que ceux qui s'y adonnent continuent par adapter son contenu aux préoccupations du public africain contemporain en se référant aux valeurs traditionnelles africaines. C'est d'ailleurs l'avis de Pierre Médéhouégnon qui pense :

« il est possible de recourir à la pratique du théâtre initiatique, à condition de bien reconsidérer son contenu et sa forme d'expression en les adaptant aux préoccupations et à la sensibilité du public africain contemporain. »⁵²

Il est donc urgent que les hommes de spectacles reprennent en charge ce type de théâtre et réinventent les problématiques en fonction des besoins de notre époque qui est en perpétuel changement. Tout comme dans le conte théâtralisé, la question de la fidélisation du public et la formation des jeunes dramaturges doivent constituer une priorité. La satisfaction du public doit être, de façon permanente, au cœur des productions du théâtre-rituel. Quant à la formation des dramaturges en herbes, elle doit non seulement permettre aux bénéficiaires d'être maîtres et possesseurs de l'art dramatique mais également de répondre avec bonheur et efficacité aux aspirations des communautés-cibles. Le théâtre-rituel en sortira alors grandi s'il a une bonne audience auprès du public. Les promoteurs du théâtre-rituel doivent faire l'effort de présenter des spectacles où tout le monde se sent intéressé. L'utilisation des éléments traditionnels doit aussi être revue car toutes les composantes sacrées d'un peuple ne doivent pas être exposées partout de peur de voir leurs valeurs s'effriter.

Au terme de ce dernier chapitre, nous pouvons dire que le théâtre identitaire continue de jouer un important rôle dans la société nonobstant les problèmes auxquels il est confronté. Ces problèmes résultent surtout du manque de renouvellement des spectacles présentés et de l'absence d'une

⁵² Pierre Médéhouégnon, Op. Cit., p.355.

relève de qualité. Comme nous l'avons dit, en dépit de toutes ces difficultés, le théâtre identitaire initié par les deux dramaturges dont nous avons étudié les pièces doit faire l'objet de réels réaménagements. Le conte théâtralisé peut encore retrouver ses lettres de noblesse à condition que les dramaturges continuent à faire recours aux traditions africaines en considérant leur contenu et leur forme d'expression tout en les adaptant aux préoccupations du public africain contemporain. Quant au théâtre-rituel, il nécessite de profondes transformations et une réorganisation dans la manière de présenter le spectacle.

CONCLUSION

Au terme de cette étude sur la réhabilitation des cultures traditionnelles africaines dans *Singue Mura* de Werewere-Liking et *La tortue qui chante* de Sènouvo Agbota Zinsou, nous pouvons retenir que le théâtre négro-africain francophone a connu de profondes mutations avec l'avènement du théâtre identitaire. Ces mutations sont dues à une prise de conscience d'hommes et de femmes de spectacles qui ont compris la nécessité d'orienter, après les indépendances, le théâtre africain vers les formes de spectacles en usage dans les traditions africaines. La démarche suivie et les objectifs visés nous ont amené à organiser l'étude en quatre chapitres.

Le premier chapitre a consisté à analyser les pièces des deux dramaturges. Au cours de cette analyse, nous avons montré en quoi les types de théâtre proposés par les deux dramaturges constituent une réorganisation de l'univers théâtral négro-africain. Cette analyse nous a également permis de faire ressortir les éléments qui prouvent que ces pièces traitent des réalités traditionnelles africaines, s'écartant de ce fait du théâtre mimétique. Ensuite, dans les deuxième et troisième chapitres, nous avons montré les différents éléments réhabilités chez chaque dramaturge, la manière dont ces éléments sont réhabilités et l'objectif que vise chacun de ces dramaturges en initiant la réhabilitation de ces différents aspects de la culture africaine. De ce travail, il ressort que, dans *La tortue qui chante*, c'est le conte africain qui a inspiré la création théâtrale chez Sènouvo Agbota Zinsou. Les différents aspects abordés dans cette pièce concernent la sagesse africaine et l'utilité des mythes africains à travers le merveilleux. L'objectif visé par le dramaturge est de susciter une prise de conscience au niveau de la population. Cette prise de conscience consiste à amener le public à se rendre compte des valeurs dont regorgent ses traditions et à s'y intéresser de plus en plus.

S'agissant de *Singue Mura*, nous avons montré que c'est le rituel initiatique qui a inspiré la création de la dramaturge. Le mariage traditionnel,

la parole initiatique et la sagesse africaine sont les éléments réhabilités dans ce type de spectacle. A la fin du développement de ces deux chapitres, nous nous sommes rendu compte que les deux dramaturges poursuivent le même objectif : celui d'éveiller la conscience de la population qui, de plus en plus, s'écartait des réalités culturelles de son milieu. Cette étude nous a permis d'appréhender le rôle important que peut jouer le théâtre dans une société. En effet, nous avons montré, tout au long de ce travail, que non seulement le théâtre distrait, mais également instruit et conscientise. Ces deux éléments constituent la clé de voûte de tout épanouissement au sein d'une communauté humaine. Et une communauté qui ne prend pas conscience de ses erreurs ni ne cherche à évoluer est une communauté condamnée à disparaître. C'est donc pour éviter à l'Afrique de disparaître à travers ses cultures que les deux dramaturges ont pris l'initiative de les réhabiliter.

Le dernier chapitre de notre travail a été consacré au bilan de l'évolution du type de théâtre initié par les deux dramaturges. Dans ce travail, nous avons souligné le rôle joué par le théâtre identitaire et avons montré par la suite les difficultés qu'il connaît avant de proposer quelques pistes de réflexion. De façon générale, nous avons montré que ce type de théâtre a joué un rôle considérable dans la conservation des réalités culturelles africaines. En plus de ce rôle de conservation, le théâtre identitaire a permis aux Africains de se rendre compte de la richesse de leurs cultures et de s'y intéresser. Cependant, en dépit de cet important rôle qu'il joue, le théâtre des deux dramaturges est confronté à d'énormes problèmes qui lui font perdre de plus en plus le succès qu'il a connu à ses débuts. C'est donc pour éviter que ce type de théâtre ne disparaisse que nous avons proposé, à la fin de ce chapitre, quelques issues afin qu'il soit toujours au service du développement du théâtre africain et de la conservation des valeurs traditionnelles.

Pour finir, nous dirons que l'étude, que nous venons de faire sur la réhabilitation des cultures traditionnelles africaines dans *Singue Mura* de

Werewere-Liking et *la tortue qui chante* de Sènouvo Agbota Zinsou, pourrait être utile à plusieurs égards. En effet, elle pourrait servir de repère à ceux qui s'intéressent à l'art dramatique et constituer un document d'appoint pour les recherches sur la valorisation, la conservation et la promotion des cultures traditionnelles africaines.

Un autre intérêt de cette étude, c'est qu'elle permettra, nous le souhaitons, de se rendre compte que le théâtre identitaire n'est pas la propriété d'un seul pays mais plutôt de plusieurs nations africaines. Ce qui permet, du coup, une possible intégration culturelle et théâtrale entre ces différentes nations.

Bibliographie indicative

I- Pièces théâtrales

1- Pièces du corpus

- WEREWERE-LIKING, *Singue Mura*, Abidjan, EYO-KIYI Editions, 1990, 56 p.
- ZINSOU Sènouvo Agbota, *La tortue qui chante*, suivi de *La femme du blanchisseur* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres*, Paris, Hatier, 1987, 127p.

2- Autre pièce lue

- ZINSOU Sènouvo Agbota, *On joue la comédie*, (précédé d'une étude introductive de Tohonou Gbéassor, Lomé, Haho, 1984, 62 p.

II- Etudes critiques sur le théâtre et la littérature

- Collectif, *Théâtre africain, théâtres africains ?* (Actes du colloque sur le théâtre africain, Ecole normale supérieure, Bamako, 14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990, 234 p.
- FIANGOR Rogo Koffi, *Le théâtre africain francophone* (Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels), Paris, l'Harmattan, 2002, 365 p.
- HOURANTIER Marie-José, SCHERER Jacques et WEREWERE-LIKING, *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, Paris, Nizet, 1979, 139 p.
- HOURANTIER Marie-José, *Du rituel au théâtre rituel* (Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine), Paris, l'Harmattan, 1984, 287 p.
- HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 9 mai 2003, collection Cursus Lettres, 186 p.
- KANE Mohamadou, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, Abidjan-Dakar-Lomé, NEA, 1981, 201 p.
- KWAHULE Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1996, 296 p.
- MEDEHOUEGNON Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours* (Historique et analyse), Cotonou, CAAREC Editions, 2010, 388 p.
- PLIYA Jean, « Le rôle du théâtre dans le développement culturel en Afrique », in *Quel théâtre pour le développement en Afrique*, ICA-Abidjan, juin-juillet 1978, pp.11-21.

- RICARD Alain, *L'invention du théâtre* (Le théâtre et ses comédiens en Afrique noire), Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1986, 135 p.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 188p.

III- Ouvrage d'étude générale

- SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté 1 : négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

IV- Revue et dictionnaires

1- Revue

- *Notre librairie, Théâtre/théâtres*, Paris, juillet-août 1990, CLEF, 160p.
- *Notre librairie : Littérature Togolaise*, n°131, juillet-septembre 1997.

2- Dictionnaires

- *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp.23-35.
- *Encyclopaedia Universalis*, corpus 14.
- *Le nouveau petit Robert 2009*, Normandie Roto Impression, avril 2008, 2837p.

V- Mémoires

- HOUNYAME Yémalin Cyriaque, *Ecriture du merveilleux dans les ouvrages Ma vie dans la brousse des fantômes et l'Ivrogne dans la brousse*, d'Amos Tutuola, mémoire de maîtrise en Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2007-2008, 67 p.
- QUENUM André Xavier, *Multiculturalisme et originalité dans le théâtre de Sènouvo Agbota Zinsou : Cas de On joue la comédie, La tortue qui chante et Le club*, mémoire de maîtrise en Lettres Modernes, Université d'Abomey-Calavi, 2009-2010, 98 p.

Table des matières

Dédicace.....	i
Remerciements.....	ii
INTRODUCTION.....	4
PREMIER CHAPITRE : Emergence du théâtre de Sènouvo Agbota Zinsou et de Werewere-Liking	7
I- Le théâtre négro-africain francophone avant Sènouvo Agbota Zinsou et Werewere-Liking.....	8
1- Le théâtre de la première décennie des indépendances	8
2- Le théâtre de la deuxième décennie des indépendances	10
II- Analyse des pièces	12
1- <i>La tortue qui chante</i> : une pièce inspirée de la pratique du conte en Afrique subsaharienne.....	12
2- <i>Singue Mura</i> : un rituel d’initiation en Afrique noire.....	13
III- Aspects de la tradition abordés dans les pièces	15
1- L’initiation, le rituel et le mariage traditionnels dans <i>Singue Mura</i>	15
2- Le conte et la société traditionnelle dans <i>La tortue qui chante</i>	16
3- Marques de la sagesse dans <i>La tortue qui chante</i> et dans <i>Singue Mura</i>	17
DEUXIEME CHAPITRE : Le conte traditionnel africain et le concert-party comme éléments d’appoint de la modernité	20
I- Le conte traditionnel africain dans <i>La tortue qui chante</i>	21
II- Thèmes et personnages dans <i>La tortue qui chante</i> et dans <i>Les aventures de Yévi au pays des monstres</i>	25
1- Les thèmes développés dans les pièces de Sènouvo Agbota Zinsou.....	25
2- Les personnages de <i>La tortue qui chante</i> et des <i>Aventures de Yévi au pays des monstres</i>	27
III- Aspects des traditions africaines réhabilités à partir du conte chez Sènouvo Agbota Zinsou.....	28
1- L’expression de la sagesse africaine dans l’œuvre de Sènouvo Agbota Zinsou.....	29
2- L’expression du merveilleux à travers les mythes africains dans l’œuvre de Sènouvo Agbota Zinsou	32
3- Le concert-party dans le théâtre de Sènouvo Agbota Zinsou	34
3-1- Origine et caractéristiques du concert-party	34
3-2- Eléments du concert-party dans les pièces de Sènouvo Agbota Zinsou	35
TROISIEME CHAPITRE : Le rituel initiatique au service de la modernisation des cultures traditionnelles africaines dans <i>Singue Mura</i>	38
I- Le rituel initiatique dans <i>Singue Mura</i>.....	39

II- Eléments de modernisation des cultures traditionnelles africaines	42
1- Personnages et espace dans <i>Singue Mura</i>	42
2- Rôle des masques, chants et danses dans <i>Singue Mura</i>	45
III- Aspects des traditions réhabilités à partir de l'initiation chez Werewere-Liking.....	47
1- Le mariage polygamique	47
2- La parole initiatique : une thérapie au service du développement.....	49
3- La sagesse africaine dans <i>Singue Mura</i>	51
QUATRIEME CHAPITRE : Le théâtre identitaire au vingt et unième siècle : Rôle, limites et perspectives	54
I- Rôle du théâtre de recherche dans la société actuelle	55
1- Le conte théâtralisé face à une société en perpétuel bouleversement.	55
2- Le rituel initiatique, toujours d'actualité ?.....	56
II- Limites du conte théâtralisé et du théâtre-rituel.....	58
1- Les problèmes du conte théâtralisé	58
2- Les limites du théâtre-rituel	59
III- Perspectives.....	60
1- Pour la promotion du conte théâtralisé.....	60
2- Quel avenir pour le théâtre-rituel ?.....	62
CONCLUSION	64
Bibliographie indicative	67
Table des matières	69