

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'esthétique du théâtre contemporain béninois entre origine rituelle et inventions contemporaines

Auteur : Yéroné Koto Bio
Promoteur : Jonathan Châtel
Lecteurs : Pierre Piret / Emmanuel Wallon
Année académique 2019-2020
Master en arts de spectacle / option didactique

Remerciements.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction.....	3

PREMIÈRE PARTIE : DU RITUEL AFRICAÏN AU THÉÂTRE D'INSPIRATION OCCIDENTALE, LA RENCONTRE AU DÉTOUR DE L'HISTOIRE..... 9

<i>Chapitre 1 : Rituel et théâtre</i>	11
I. Manifestations endogènes : Vodun comme source du patrimoine africain.....	12
A- Le Fa.....	13
B- Lègba.....	16
II. Des manifestations endogènes au théâtre à l'école William Ponty.....	19
A- Le théâtre endogène.....	19
B- Le théâtre à l'école William Ponty.....	20
III. Théâtre contemporain : Exil et marronnage	23
A- <i>Nègrerrances</i> de José Pliya.....	23
1- L'auteur	23
2- Le <i>tout-Monde</i> d'Edouard Glissant- Le théâtre Monde de José Pliya.....	24
3- <i>Nègrerrances</i> de José Pliya	25
a- Fable et personnages.....	28
b- Analyse dramaturgique	28
B- <i>Le masque de Sika</i>	31
1- Fable et Personnages.....	32
2- Analyse dramaturgique	33
a- La notion de quête en opposition à l'errance	33
b- Le guèlèdè comme prétexte dramaturgique	34
<i>Chapitre 2 : La dramaturgie du conte théâtralisé et du drame raconté (Le conte comme source de nouvelles dramaturgies)</i>	38
I. La poétique du conte théâtralisé : cas de « <i>Houédo</i> » de Claude Balogoun.....	39
A- Claude Balogoun	40
B- Analyse dramaturgique : <i>Houédo</i> de Claude Balogoun.....	41
1- Fable	41
2- <i>Houédo</i> : un Conte théâtralisé.....	43
3- Théâtre rituel et initiatique	44
II. La poétique du drame raconté dans <i>Omon-mi</i> d'Ousmane Alédji.....	46
A- Ousmane Alédji	46
B- Analyse dramaturgique : <i>Omon-mi</i> d'Ousmane Alédji ou le rituel de la mise à mort	48
1- Fable	48
2- Théâtre des mystères	49
3- Rompre avec la tradition et Anticonformisme	52

DEUXIÈME PARTIE : MISES EN SCÈNE ET TECHNIQUES D'INVENTIVITÉS 54

<i>Chapitre 3 : Etudes de quelques mises en scènes contemporaines dans le théâtre béninois</i>	54
I. Du théâtre nomade à l'EITB.....	56
A- Alougbine Dine et le théâtre nomade	56
B- De l'exil nomade à L'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin.....	57
II. L'Art Total chez Alougbine Dine.....	60
A- Adaptation et mise en scène d'un classique : <i>le médecin malgré lui</i>	61
1- Cadre	61
2- Fable	61
3- Mise en scène	62
B- « La renaissance » de Alougbine Dine	67
1- Cadre du spectacle	67
2- Fable de la pièce.....	68
3- Mise en scène	70
III. Lazare Houétin : du théâtre de l'IRAD à la conception d'un nouveau Théâtre.....	76
A- Du théâtre de l'IRAD à l'exil	76
B- Nouveau modèle : <i>Djogbé</i> de Lazare Houétin	77
1- Manifeste de "Djogbe"	78
2- Analyse de quelques séquences des spectacles Djo-gbé.....	78

<i>Chapitre 4 : Techniques d'inventivités contemporaines</i>	80
I. Recours au rituel dans le théâtre contemporain béninois.....	81
A- Rôle et fonction des rituels dans la tradition endogène	82
1- Rôle économique, religieux et politique	83
2- Rôle pédagogique	83
3- Rôle artistique	84
4- Rôle esthétique.....	84
B- Les matériaux d'inspiration des auteurs	85
1- La parole	85
2- Le corps :	86
3- La symbolique	87
II. Enjeux esthétiques et conditions de créations	89
A- Rapport scène/salle : la place du spectateur	89
B- Inventivités et problèmes.....	90
1- Problèmes.....	90
2- Créativité	92
<i>Conclusion</i>	96
<i>Bibliographie</i>	99
Ouvrages généraux	99
Ouvrages spécifiques	99

A Ganigui et Yarou pour que l'odeur du passé renforce les liens de l'altérité et développe les chemins de traverses

A Marie pour avoir rendu possible la rencontre

Merci aux différents artistes qui ont rendu possible ce travail

Merci aux amis, à tous ceux qui de près ou de loin ont participé à ce travail

Enfin, merci à Jonathan Châtel pour m'avoir guidé dans cette recherche

*« Ecoute plus souvent
Les choses que les êtres,
La voix du feu s'entend,
Entends la voix de l'eau.
Ecoute dans le vent
Le buisson en sanglot :
C'est le souffle des ancêtres.
Ceux qui sont morts ne sont jamais partis... »¹*

¹ Diop, B. (1951). Souffles. *Présence Africaine*, (12), 187-189.

Introduction

Héritier d'une éducation coloniale, l'enseignement en Afrique se donne dans une rupture nette et violente, un déracinement avec la réalité et les concepts du milieu traditionnel. Les cours d'histoires ont tant parlé des divinités gréco-romaines que les Africains, ne sont pas conscients de l'équivalent de celles-ci dans la langue endogène. Battu pour être mémorisé, il (l'enfant noir) ne sait pas que « Zeus ou Jupiter » est semblable au dieu « Ammon », « Shango » ou « Mawu-Lissa » que ses ancêtres adoraient. Ce n'est pas à l'enseignant de briser les tabous pour tenter de faire le lien du contenu de ce qu'il livre de la langue française en langue locale.

A l'école, il était non seulement interdit de parler sa langue maternelle mais, on se faisait fouetter violemment aussi devant la classe si un seul mot de ce qu'on appelle « vernaculaire » sortait de notre bouche.

Depuis l'enfance, l'on nous plonge dans de l'abstrait, et nous apprenons et nous grandissons, déconnectés de la réalité qui est nôtre. Comme si l'on nous vidait de nous-même pour ensuite nous remplir du rêve et de la pensée d'un autre. Et là, c'est là la violence. Recevoir le savoir sans aucune référence, sans aucun outil pour aider à la compréhension de l'enfant noir. L'absence des outils pédagogiques (bibliothèque, de laboratoire, etc...) rend abstrait le savoir enseigné.

Face à la grande mission civilisatrice de la France dont parlait Hugo, l'enfant nègre qu'on convainc en grandissant que sa culture n'est que honte et misère finit par être convaincu qu'il faut être autre que soi pour être fier. Toute valeur et philosophie, tout art et concept importé a été supérieurisé en défaveur des valeurs locales qu'il faut coûte que coûte bannir.

Et l'exil comme distanciation permet de déconstruire après la construction scolaire pour enfin réussir à faire le lien entre ce que l'« école » apprend et ce que le petit nègre aurait appris s'il n'y avait pas eu l'« école ». Pour reprendre les termes de Aimé Avolonto, professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université Concordia, « *Si à l'école de l'écrit, la connaissance s'acquiert par strates de maturation, dans l'antichambre de l'oralité, la sagesse se négocie au détour du mérite des initiations.* » Et qui parle d'initiation sous-entend rites, rituel et cérémonial. Toute science se livre à travers le rituel des initiations ancrées dans la philosophie nègre et le sens qu'il donne à la vie.

Le rituel africain est une forme de représentation à l'instar du théâtre occidental. Si l'on parle de représentation, c'est qu'il doit y avoir quelque chose à montrer devant des spectateurs ? Cette chose à montrer comment se construit-elle ? Et avec quel public ? Quelle est la relation qu'il peut y avoir entre ceux qui ont à montrer et ceux à qui l'on montre ? Ceux qui sont censés regardés, ne regardent-ils qu'avec les yeux ? Bref comment regardent-ils ? Ou mieux, quel est leur rôle s'ils en ont un qui est pris en compte par ceux qui ont à montrer ? L'art théâtral africain contemporain avec ses influences traditionnelles accordent elles au spectateur une place dans la représentation. Quel est le rapport scène-espace ?

Dans les couvents, lieu sacré par excellence, ça joue, ça danse, ça fait des incantations, psalmodie et fait des libations. Ces actes, faits et prières sont dévolus à un dieu. Les artistes béninois vont puiser dans le rituel pour faire leur art. Deviennent-ils initiés au culte avant de pouvoir utiliser ces matériaux du « sacré » ?

Contrairement aux jugements coloniaux, le « Vodun » représente la culture nègre et serait une importante base de savoirs et savoir-faire, de connaissances philosophiques et scientifiques. Si la version connue du « Vodun » n'est pas le « Vodun », alors qu'est-ce que le « Vodun » ?

A quoi servent ces nombreuses divinités dans le Vodun ? Que représentent Shango, Gu, Sakpata, Heviosso, Kalunga, Orisha, Orun, Ogun dans la croyance endogène ? De ces rites, rituels et cultes, est-il possible qu'un jeu dramatique soit né ?

Le rituel du « Avôwíwlé » dans nos coutumes consiste à empoigner le diable et le jeter à l'eau. Ce rituel est pratiqué pour le vodun « Hounvê » dans la région de Porto-Novo et d'Allada.

Concrètement le rituel du « Avôwíwlé » est une cérémonie où une dizaine ou vingtaine d'adeptes du vodun en question cherchent quelque chose qu'ils semblent voir et que personne d'autres ne voient. Ils viennent en groupe et cherchent cette chose qu'ils veulent trouver et répétant à haute voix : « Idé Hé ! Idé Hé ! Idé Hé ! Hééééé ! »² Ils disent des choses qu'on ne comprend pas, qu'eux seuls comprennent, puis finissent par attraper ce qu'ils sont les seuls à voir puis vont le jeter à l'eau afin que les flots l'emportent loin.

C'est en réalité un rituel d'exorcisme, d'extraction du mal de la cité. Il se fait tous les ans pour laver la cité de ses souillures. Ils observent les éléments de la nature pour faire ce genre de rituel.

Dans la tribu des « Bââtombou » au nord du Bénin, l'on n'a pas besoin d'une préparation plateau ou d'une invitation au théâtre lorsqu'on est témoin d'une scène de marathon d'une jeune femme d'environ 35 ans suivie de deux hommes jouant du tambour sous un soleil de plomb traversant presque la moitié de la ville, couverts de sueur, de poussière, chantant et pleurant avant de s'échouer, 13km après, dans une maison.

S'agit-il d'un rituel ou d'un théâtre du monde lorsque le « Egun Egun » le « Zangbéto » ou le Guèlèdè s'investit hors de son temple dans les rues des villes ou villages avec un spectacle de danse ou de tirades ? Est-il question ici de sacré ou de théâtre endogène ? Où se trouve la limite entre le sacré et ce que l'on appellerait « amusement » c'est-à-dire « jeu » dans le théâtre occidental ?

Introduit dans un but didactique et comme objet de propagande religieuse, le théâtre occidental fit ses premiers pas à l'Ecole Normale Supérieure William Ponty dans les années 1930 et jouera un rôle déterminant dans le processus de l'éveil des artistes africains. Pendant que les militaires apprennent aux indigènes à obéir aux ordres, et que les marchands apprennent aux « bougnoules » comment marchander la vie, les missionnaires, chargés très souvent de l'enseignement, quant à eux interdisent tout métissage du théâtre aux mœurs et valeurs locales. Ainsi la boucle est bouclée et l'art nègre a été remplacé par le théâtre des évangiles : Adam et Eve, Joseph et ses frères.

L'école néocoloniale va jouer selon le professeur Jean Pliya, un rôle stimulant en créant un répertoire favorisant les rencontres mais imposera aussi des modèles de dramaturges comme Shakespeare et Molière.

Le « Danxomè »³ d'alors, dont l'histoire n'est pas différente des autres pays, va apprendre ce nouveau théâtre, le digérer, le défendre et le modeler. Il sera pratiqué sous diverses formes et

² Sons ou onomatopées

³ Ancien nom de la République du Bénin

esthétiques : théâtre classique, théâtre populaire, conte théâtralisé, théâtre de propagande religieuse et rituel.

Mais ce qui marque la spécificité du Bénin, c'est qu'il y a toujours eu un théâtre traditionnel qui a toujours existé et malgré les interdits de la colonisation, ce théâtre a toujours gardé son essence grâce aux initiés des temples. Pendant que l'art théâtral initié à William Ponty faisait ses premiers balbutiements, ses premiers pas et ses premières expériences et rebellions, cet art-feu entretenu et préservé dans les temples a gardé son déploiement extérieur spectaculaire jouant entre le sacré et le profane. Et s'il y a eu un jeu dramatique authentique africain, il ne ruissèlerait que cet immense patrimoine Vodun.

Aujourd'hui on parle de théâtre africain mais la question que nous nous posons est : « Qu'est-ce que le théâtre africain ? » L'africanité du théâtre tient-il à l'origine africaine de son auteur, à la forme de la pièce, à la langue et aux réalités abordées. En d'autres termes, est-ce le théâtre fait par les Africains en Afrique, les Africains à l'extérieur, les expatriés en Afrique ou ceux qui s'inspirent des réalités africaines ? Et si les occidentaux s'inspirent des réalités africaines, est-ce du théâtre africain ? Quelles sont les caractéristiques du théâtre africain et d'où puise-t-il sa matière ?

Pour ce qui est du cas du Bénin puisque c'est de cela que traite notre sujet, ce théâtre endogène présent de la naissance à la mort en passant du biberon à différents rituels initiatiques sont de forts moments qui ne peuvent passer inaperçus. Ni l'Islam, ni le catholicisme ont pu freiner le déploiement du Vodun et des pratiques rituelles à diverses divinités. Que ce théâtre soit reconnu ou pas, il existe et plusieurs artistes vont s'en inspirer pour créer des œuvres en adéquation avec la philosophie et l'esthétique Vodun. Et ces artistes tout en respectant le sacré produisent de nouvelles formes théâtrales hybrides dans un entre-deux tissé.

Fondamentalement, c'est quoi le théâtre contemporain béninois ? Quel est l'esthétique du théâtre contemporain béninois ? Comment s'organisent et fonctionnent les hommes de théâtres contemporains béninois ? Quelles sont les infrastructures dont ils disposent ? Quelles sont les formes de création artistique dans le théâtre contemporain ? En quoi les rituels nourrissent les créations contemporaines ?

L'Afrique vit et respire les concepts, dogmes, mythes, politiques des pays occidentaux. C'est comme peindre en cartons l'Europe sur un paysage africain. Peindre des valeurs coloniales et feindre qu'il y a de la glace sous les tropiques et que les citoyens mettent des manteaux à fourrure puisqu'il est décrété qu'il fait froid. Et depuis quand l'artificiel prévaut sur le naturel ? Face à cet artifice, des masques s'imposent pour protéger le « soi-même ». L'identité de l'Afrique est en plus de sa propre identité, la somme de toutes ses rencontres au cours de l'Histoire.

Les luttes des indépendances en Afrique ont été d'abord une œuvre d'exilés. Les poètes, artistes, scientifiques et politiques nègres loin des origines ont lancé la « Négritude », qui conduira plus tard aux indépendances. Le coup de glas sur le réveil du peuple africain, surtout francophone, est lancé, et le continent noir va répondre à cet appel par des mouvements qui se sont répandus, obligeant De Gaulle, après son grand discours d'après-guerre au Congo (sans les tirailleurs sénégalais), à faire le tour des capitales de l'Empire français. L'accueil que le peuple a réservé au général français malgré le soutien de Houphouët en Côte d'Ivoire et en Guinée l'amènera rouge de colère sous les hautes températures du soleil des indépendances à dire : « *Ils veulent*

*l'indépendance. Qu'ils la prennent le 28 septembre »*⁴. Était-ce un leurre ? Sinon pourquoi parle-t-on de décolonisation ?

Sous le soleil des indépendances, des artistes issus des écoles coloniales commencent par se réapproprier leurs cultures. Tous les arts convergent vers la culture endogène et au lieu de jouer Molière ou Shakespeare jouent des pièces ancrées dans les réalités africaines.

Alors que les enfants des indépendances ont fait un retour aux réalités endogènes, les années 90 porteront sur la scène des auteurs et metteurs en scène africains au lieu d'étaler leur négritude font un détour. Du côté des dramaturges et dans le sillage de Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé, Caya Makhélé, Koulsy Lamko, José Pliya, Kouam Tawa, Ousmane Alédji... Du côté des metteurs en scène, Alougbine Dine, Tola Kouikoui, Lazare Houetin...

Pour ces hommes de théâtre, comme le dit Kossi Efoui, dramaturge togolais, le théâtre africain n'est plus de faire du théâtre au sens où l'entend l'Occident mais de le faire autrement, en donnant rendez-vous ailleurs, hors du terrain d'action connu. Un ailleurs aussi vaste et exigü que le vide dans un entre-deux innommable, un trait d'union entre le passé et le futur, un grain de sable entre le ciel et la terre, un ailleurs dans les profondeurs des eaux de l'entre-deux mondes.

Si l'exil a joué un rôle important quant aux mouvements de lutte pour les indépendances, il est également un point commun à ces créateurs. L'exil donne aux mots leur teneur, au langage sa vigueur et aux questionnements leurs maturités.

Si comme l'affirme Edward Saïd « *les exilés (...) brisent les barrières de la pensée et de l'expérience* »⁵, il est évident que l'exil est une distanciation pas forcément heureuse mais élément-clé d'une prise de conscience.

« *J'en viens donc à parler de l'exil non pas comme d'un privilège, -...* »⁶ pour citer l'auteur de « *Réflexions sur l'exil* », mais comme d'une occasion, d'une opportunité pour se surpasser et se confronter à deux réalités antagonistes qui ramènent toujours l'exilé à sa réalité, sa propre subjectivité, celle du solitaire qui s'interroge. L'exil permet d'aller à la rencontre de l'autre, cet autre qui nous renvoie à nous-mêmes, nous projette un hologramme de nous-mêmes.

Selon Saïd, l'obstination, l'excessivité, sont les caractéristiques des exilés, aussi n'est-il pas d'autant plus vrai qu'un demi-siècle après les indépendances, les exilés des anciennes colonies sont encore à parler de la décolonisation. Cette pensée « obsédante » du chercheur nègre (qui souvent se trouve exilé) devenue un credo est celle de la décolonisation des savoirs, de la subjectivité et de la réappropriation de l'Histoire qui trouve déjà écho dans les travaux des philosophes tels « Achille Mbembe » ou « Séloua Luste Boulibina ».

L'exil aiguise le regard par rapport à l'Histoire ou tout au moins amène à interroger l'histoire, à la regarder autrement. Ainsi, l'exil permettrait au colonisé de tenter de s'exiler de la « Colonial Mentality » (Fela Kuti)

⁴ Discours de Charles De Gaulle à Dakar (Sénégal) sur les Indépendances en Afrique, 26 août 1958, Ina.fr

⁵ Saïd, E. W. (2008). *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Actes Sud.

⁶ Idem, p-254

Si pour le chercheur nègre contemporain, l'expérience exilique est une lutte décoloniale, qu'en est-il de l'expérience des artistes exilés ? Dans une solitude mélancolique, comment ceux qui ont coupés le pont avec leur pays d'origines et qui sentent un rejet dans leurs pays d'accueil expriment-ils cette expérience ?

Le paysage artistique béninois contemporain regorge d'artistes qui au-delà de leurs différences, partagent l'expérience de l'exil et leur art respire l'ouverture qu'on acquiert sur les chemins de traverses. Ils tissent les connaissances endogènes avec les différentes connaissances d'ailleurs pour donner de nouvelles formes hybrides qui font échos dans la conscience collective des béninois.

A travers les œuvres de José Pliya, Claude Balogoun, Ousmane Alédji, Alougbine Dine et Lazare Houétin, nous tenterons dans notre travail, de répondre aux différentes questions posées dans cette introduction.

Ainsi nous analyserons les dramaturgies de José Pliya, d'Ousmane Alédji et de Claude Balogoun d'une part ; et d'autre part nous examinerons les mises en scènes des créateurs comme Alougbine Dine et Lazare Houétin. Ces artistes qui ont connu chacun à sa manière l'exil, ne sont donc pas restés en marge de ce détour pour revenir à soi, consciemment ou inconsciemment qui a forgé un théâtre qui ressemble à l'Afrique loin des « africaneries » relevant de l'assimilation d'un théâtre occidental.

De quels masques ces auteurs usent-ils pour contrer les influences occidentales sans les nier ? Autrement dit, comment sont-ils autres en étant eux-mêmes. La quête vers l'altérité a-t-elle portée ses fruits ? Notre démarche mêlera une analyse des œuvres et des points de vue tirés des entretiens avec ces « exilés de l'art » pour émettre des hypothèses et peut être des théories concernant leurs pratiques.

Nous tenterons de repérer ces nouvelles formes et montrer la part de créativité ajoutée au théâtre occidental qui, il faut le reconnaître, pratiqué à l'instar de l'Occident, parle bien peu à la conscience collective africaine...

Il ne s'agit plus d'un art répondant aux exigences des normes du théâtre occidental mais d'un théâtre semblable à soi puisque le « soi » ramène à l'autre. Et l'Afrique sans bouger a exploré le monde à travers ses multiples rencontres au cours de l'Histoire. S'explorer soi-même, c'est retourner dans ce qui reste encore propre à soi, faire le tri et utiliser les matériaux pour enrichir son art. C'est retourner dans les savoirs et arts anciens qui sont sources de théâtralité.

Notre démarche passe d'abord par une démystification et démythification du Vodun comme essence nègre. Elle ne consiste pas dans ce travail de démontrer vaille que vaille l'existence d'un théâtre africain, mais à l'heure où le théâtre ne surprend plus son spectateur à part les hommes de théâtre eux-mêmes, il nous semble important de se questionner sur le théâtre lui-même, sa pratique et les autres formes de représentation ; de mettre la lumière sur certaines pratiques et cérémonies qui ont un caractère théâtral et qui peuvent être un terreau en ces moments de crise.

Et pour enfin rompre la parole, si c'est de la bouche du flutiste que la flute est bonne à entendre, qui mieux que les nègres pour parler d'eux-mêmes. Après être nommés par les autres, il

est temps de se présenter soi-même aux autres pour faire taire les préjugés et le discours « *qui conforte la bonne conscience des dominants tout en déstructurant la superstructure des dominés.* »⁷

Comme vous allez le constater, le théâtre contemporain béninois semble particulièrement soucieux du rôle qu'il peut jouer dans la construction de cette connaissance et de ce monde.

Face à la diversité, il est important de se nommer, ce qui implique une connaissance ou étude minutieuse de soi pour permettre de nouveaux liens afin d'aider à la construction de ce monde.

⁷ Jobgé, Revue des humanités, Tome 1, Les éditions des diasporas, 2018, P.6

Première partie : Du rituel africain au théâtre d'inspiration occidentale, la rencontre au détour de l'histoire

Des théoriciens, penseurs et acteurs de théâtre ne semblent pas s'accorder sur le fait que l'Afrique a développé une forme de représentation artistique comparable au théâtre.

Si les avis sont partagés, un fait s'impose : des manifestations spectaculaires, issues des temples, qui sillonnent les villes d'Afrique, semblent avoir été préparées pour être observées.

Le théâtre étant avant tout un rituel, inspiré d'un ensemble de rites consacrés à des dieux, nous allons d'abord nous pencher sur ceux-ci.

Nous remarquons une forte similitude entre des cultes et pratiques d'Afrique noire, et ceux de l'antique Égypte.

Les égyptologues, qu'ils soient défenseurs d'une civilisation nubienne ayant nourri l'Égypte (c'est-à-dire une Égypte Nègre), ou qu'ils soient théoriciens savants d'une Égypte dont la civilisation serait venue de l'autre côté du continent pour s'étendre jusqu'en Nubie (l'actuel Soudan), tous s'accordent pour reconnaître que des pratiques culturelles similaires à l'Égypte s'opèrent dans l'actuel Nigéria et chez des peuples du Golfe de Guinée.

Frédéric Caillaud⁸, dans ses carnets de voyage (à Méroé) en 1826 affirme : « *Avant de m'éloigner de la Nubie, je me permettrai de consigner ici quelques observations propres à établir l'antériorité sa civilisation sur celle de l'Égypte.* » Il rapporte dans ses carnets que tous les objets liés aux cultes (donc l'essence de la tradition sacrée), sont nubiens.

Pour Cheikh Anta Diop, Caillaud ne découvre qu'un point de vue unanime des anciens philosophes et écrivains grecs pour qui l'antériorité de la Nubie est une évidence⁹. Car si Caillaud a découvert les ruines de Méroé, c'est grâce aux indications données sur cette capitale soudanaise par Hérodote et Diodore de Sicile.

Cheikh Anta démontre au-delà des arguments de Hérodote, Diodore et Caillaud, que les Égyptiens eux-mêmes affirment avoir une parenté avec la Nubie et que cette dernière était considérée par les pharaons comme la « terre des ancêtres ». Tout en sachant que dans le culte Vodou, l'ancêtre est déifié.

Enfin pour l'égyptologue sénégalais le plus controversé de l'Histoire, les Nubiens ont descendu le Nil pour fonder l'Égypte. À la chute du royaume, ils sont remontés vers sa source. Il affirme qu'il n'y a pas eu d'interruption dans l'histoire nègre. L'Égypte tombée, les fils de Kousch remontent jusqu'à Méroé qui à son tour tombe.

Nait ensuite l'Empire du Gana qui sera mis en ruine par Soundjata Keita vers 1240.

Vint ensuite le rayonnement de l'Empire Mossi à partir du 13^e siècle.

⁸ Egyptologue français ayant découvert les ruines de Méroé en Nubie

⁹ DIOP, Cheikh Anta. *Nations nègres et culture*. Éditions africaines, 1955 ; P226.

Au-delà des divergences sur l'origine des cultures égyptiennes, on constate que les peuples comme les Ewes du Togo, les Yorubas du Nigéria et du Bénin, les Fongbés du Bénin, ou dogons du Mali perpétuent des pratiques similaires à celles des égyptiens.

A notre sens, si la civilisation égyptienne a pu traverser la méditerranée, il est tout à fait plausible que des pratiques culturelles soient restées ancrées sur le continent.

Par exemple, Amon chez les Nubiens et « Atoum » chez les égyptiens, matérialisé par une tête de bélier surmontée d'un disque solaire, est le père des dieux.

On retrouve le même symbole, le même rôle mais différentes appellations ailleurs : « Shango » au Nigéria, « Hêviôso » au sud-Bénin/Togo, ou « Gu Sunon » chez les « Bâatombou » du Nord Bénin.

Chapitre 1 : Rituel et théâtre

L'on ne saurait parler de rituel ou de théâtre en Afrique sans parler du Vodun¹⁰.

D'abord, les colonialistes ont réduit celui-ci à des pratiques sataniques et diaboliques afin de justifier la conquête militaire et commerciale.

Ensuite, Hollywood, avec ses préjugés puérils, a conforté la grande ignorance des peuples sur le « Vodou ».

Toutefois le mystère reste bien entretenu au sein des couvents et forêts sacrées, où l'héritage est légué au fil des générations à travers une tradition orale.

Selon Blanche Baï Lali doctorante en Lettres à l'Université d'Abomey Calavi, deux étymologies permettent de cerner le sens profond du mot Vodun.

La première se trouve dans les deux lexèmes du mot lui-même :

- *Vo* qui en langue fon désigne une cérémonie propitiatoire prescrite par le Fa¹¹
- *Dun* qui en langue Yoruba est l'ensemble des deux-cent-cinquante-six arcanes du Fa que le Bokonou consulte afin de révéler à l'individu le chemin à suivre.

La deuxième étymologie du mot « Vodun » proposée par Blanche Baï Lali, serait la forme contractée de « Yê é do Vodun » qui veut dire littéralement « L'esprit qui est à l'écart ». Supposition donc d'un esprit lointain mais auquel on accorde une attention particulière.

Le Vodun pour Bertrand Ananou (consultant culturel et chercheur indépendant), s'intéresse au *nec-plus-ultra* de l'univers invisible, le lointain esprit que l'œil ne peut appréhender mais auquel on porte néanmoins une attention particulière. Le Vodun est non seulement un esprit mais aussi la lumière qui éclaire les hommes.

Nous allons quant à nous, tenter d'apporter un peu de lumière sur cette culture nègre.

¹⁰ Pour aider à la compréhension du travail, « Vodun » avec un grand « V » désigne l'ensemble des pratiques traditionnelles endogènes (Cosmogonie, Philosophie, Spirituel, Social...) et avec un « v » pour désigner le dieu.

¹¹ Système de divination lié au Vodun.

I. Manifestations endogènes : Vodun comme source du patrimoine africain

Qu'on soit adepte ou non, le Vodun reste une réalité culturelle forte dans laquelle on naît et avec laquelle on vit au Bénin et dans plusieurs pays du golfe du Bénin. Encore méconnu, il demeure aujourd'hui un champ très vaste, complexe, avec des manifestations ésotériques et exotériques.

D'après Kligue, prêtre de la religion endogène, Vodun est un mot Ajatado¹² qui traduit le monde des invisibles. Le monde auquel l'homme s'adresse pour atteindre Dieu. Il est aussi une religion pratique dans la vie quotidienne. C'est une culture, une civilisation, une façon de vivre. Il n'y a pas de famille, de collectivité ou de village au Bénin, qui ne possède son Vodun.

Ce culte des ancêtres, que la tradition matérialise par l'un des quatre éléments (un animal, une pierre, un arbre ou un fleuve) serait en quelque sorte un pont pour communiquer avec l'invisible et atteindre Mawu-Lissa (Dieu) chez les « Fongbés » ou « Shango » chez les Yorubas.

C'est un culte dédié au premier ancêtre éponyme dans chaque famille et collectivité. Leurs prières et offrandes montent vers le Dieu suprême. Les ancêtres sont considérés comme des égrégores. Des esprits de l'invisible qui protègent le visible.

Quant à la transmission de la connaissance Vodun, la langue est non seulement une archive des savoirs, mais aussi un vecteur de connaissance. Cette théorie prend son sens avec l'exemple de la survie du Vodun chez les descendants des nègres d'Outre-Mer et ce, malgré les interdits et l'usure du temps. Il est inutile de rappeler le rôle du Vodun dans la libération de Haïti et dans la survie des « Marrons » fuyant le joug du maître.

Le Vodun est avant tout la maîtrise de l'environnement, de la nature et il n'est pas possible qu'un couvent vive dans un environnement dénué de plantes et d'arbres. On dénombre à cet effet au Bénin, 2 940 forêts sacrées de diverses tailles, totalisant 18 360 hectares, (soit 0,16% du territoire national) dédiées à la fonction religieuse selon le rapport du FAO¹³ publié en 2015.

Les néophytes sont formés dans ces forêts sacrées, coupés du monde, ne pouvant en sortir qu'après plusieurs mois. C'est pendant cette longue période de réclusion que l'adepte apprend à faire corps avec son environnement (végétal, minéral et animal). Il est aussi amené à se libérer du poids du corps afin d'être autonome.

Sur le plan esthétique, l'initié doit pouvoir aussi créer l'accoutrement dont il a besoin pour ses apparitions publiques. Le corps du néophyte joue un rôle important dans son expression et constitue une grande part de l'esthétique du Vodun.

Ainsi donc, on rencontre des corps sculptés ou scarifiés selon son art, ce qui lui permet de définir son appartenance à un tel ou un tel autre dieu.

Enfin, le Vodun, s'il est une religion, c'est celle de la tolérance, car il donne un espace de liberté au « Vodunsi ».

¹² De la localité de Tado entre le Togo et le Bénin. Les habitants sont des Adjas.

¹³ Organisation des Nations Unies pour l'Alimentation et l'Agriculture

Contrairement aux religions dites révélées, les concepts de vie et de mort sont interconnectés, de sorte que la vie est mort et la mort est vie. Le paradis et l'enfer n'existent pas dans le Vodun.

Et comme l'affirme le professeur Zakari Dramani Issifou professeur au Lycée Jean Rostand de Caen et membre du CERASA à l'université de Paris VIII : « ...toute vie se déroule sur terre ; il faut donc la vivre pleine et entière et défendre la dignité qui la consacre. Pour ce faire, l'être humain devra compter sur deux divinités, deux Vodun particuliers Fa et Lègba. »¹⁴

Par exemple, c'est le Fa qui révèle à l'homme quelle est la divinité à honorer, et quel est le rituel à pratiquer. En effet, à chaque dieu (vodun) correspond un rituel avec des codes qui lui sont propres.

Car si le mot « Vodun » désigne l'ensemble des pratiques religieuses, le même mot désigne aussi chacun des dieux qui le composent.

Pour aider à la compréhension du travail, Vodun avec un grand « V » désigne la religion et avec un petit « v » pour désigner le dieu.

A- Le Fa

« Fâ est pour le Vodun ce que le cerveau est pour la pensée, ce que la pensée est pour l'expression, ce que l'expression est pour le sens. »¹⁵

Ceci suppose donc qu'il faut une connaissance préalable sur le Fa afin de comprendre la superstructure qu'est le Vodun.

Fa étymologiquement vient de Fifa qui signifie paix ou fraîcheur en langue fon, ou Ifê qui signifie amour en langue Yorouba.

Dans la cosmogonie Yorouba, Fa vient de l'Orient : lieu où se touchent le Ciel (Orun) et la Terre (Ayé). C'est le centre de l'univers, le nombril de la terre, lieu où se lève « Orisha » dieu soleil, d'où l'assimilation du Fa au soleil.

Selon la mythologie, Fa était un personnage réel à qui son double avait fait une révélation en lui remettant seize noix. Celles-ci lui permettaient d'interroger les forces invisibles, et de répondre aux inquiétudes des personnes qui venaient le consulter.

Selon une deuxième source de la mythologie, Fa était un enfant qui parlait déjà dans le ventre de sa mère et fut abandonné à sa naissance dans unealebasse au milieu d'un carrefour. L'enfant, adressait la parole aux passants en les appelant par leurs noms puis leur prédisait l'avenir. Il prescrivait les sacrifices pour conjurer un sort ou demander l'assistance des ancêtres à travers des offrandes.

Le Fa est avant tout, une voie de connaissance, une doctrine initiatique, une lumière qui éclaire le sentier de la vie de tout un chacun. Il aide l'homme qui se réfère à lui à mieux se comprendre et entrevoir le destin au travers d'une vision plus lumineuse.

¹⁴ Jobgé, Revue des humanités, Tome 1, Les éditions des diasporas, 2018, P.30

¹⁵ Jobgé, Revue des humanités, Tome 1, Les éditions des diasporas, 2018, P.7

C'est une technique, un art, un oracle qui permet aux devins de communiquer avec Dieu, à travers les Orishas¹⁶ et les ancêtres.

Le Fa comme art divinatoire serait apparu en premier à Ilé Ifè au Nigéria. Il fut introduit au Dahomey au 18^e siècle par « Toffa », pour se répandre au Togo puis au Ghana.

Au Bénin, Fa est aussi connu sous le nom de « Fa ayi de gun ». En langue fon « Ayi » veut dire terre, « De » désigne le palmier et « Gun » veut dire graine ou noyau. Ce qui signifie Fa noyau du palmier de la terre.

Dans « Les épouses du Fa »¹⁷ du professeur Mahugnon Kakpo, Fa est la graine de vie, le principe même de la vie.

« Le Fa préside à la divinisation, en révélant à l'individu le Vodun qu'il doit honorer et les rites appropriés à exécuter pour obtenir ses faveurs et, à l'occasion apaiser ses colères. La technique divinatoire du Fa, grâce à ses mythes, constitue une espèce d'encyclopédie du Vodun et la pratique de ce dernier permet de s'adapter au temps et à l'espace. »¹⁸

Pour Kligue, un éminent prêtre actuel, le Fa est l'une des composantes de base du Vodun. C'est le verbe de Mawu (Dieu), l'encyclopédie du Vodun ; il détermine la composition de chaque Vodun.

Chaque prêtre se sert du Fa pour interroger l'invisible et aider l'individu à assumer son destin.

A caractère prophétique, la consultation du Fa se réalise à l'aide d'un chapelet à deux branches identiques comportant chacune 16 signes. L'assemblage des deux branches donne une combinaison de 16 fois 16, soit **256 signes** ou arcanes du Fa appelés « **Du** » en langue fon du Bénin, ou « **Odu** » en yoruba.

Ces 256 signes du Fa représentent les 256 possibilités de vies humaines selon le Fa.

Chaque « **Du** » du Fa contient **16 vers** qui expriment de façon lyrique et poétique une histoire sacrée des peuples du Golfe de Guinée.

Ce qui fait au total un **corpus important de plus de 4096 vers**.

Ces vers racontent une histoire mythologique, un conte, une chanson, un proverbe, une devinette...

A partir de ceux-ci, le devin va interpréter l'oracle du Fa et transmettre la réponse du Fa à la personne venue le consulter.

Ce corpus de plus de **4096 vers** englobe et incarne la totalité des archétypes universels.

¹⁶ Dieux chez les Yorubas

¹⁷ Récits de la parole sacrée du Bénin, L'Harmattan, Paris, 2007

¹⁸ Jobgé, Revue des humanités, Tome 1, Les éditions des diasporas, 2018, P.31

Il offre largement la matière pour un **livre sacré**. Si, ce livre reste actuellement informel, il n'en demeure pas moins un livre potentiel ; car ce « **livre-oral** » mériterait d'être transcrit, édité et popularisé.

Au Bénin, le prêtre du Fa, celui qui a pour rôle d'interpréter les arcanes, est appelé Bokonou ou Babalawo chez les yoroubas.

Pour être prêtre du Fa, il faut être initié. La formation est secrète et passe par la science des plantes, la connaissance des 256 « du » du Fa et ses 4096 vers.

Ces prêtres sont considérés comme de grands érudits à l'écoute des problèmes des humains.



Illustration 1 : Chapelet du Fa

1. GBE	2. YEKU	3. WOLI	4. DI
5. LOSO	6. WLIN	7. ABLA	8. AKLAN
9. GUDA	10. SA	11. KA	12. TRUKPEN
13. LETE	14. TULA	15. CE	16. FU

Illustration 2 : Les 16 Fadu ou les 256 possibilités du Fa

B- Lègba

Iba l'Agbo é Agbo mojuba ! Je m'incline devant l'esprit de la foule

Iba l'Orisha. Je m'incline devant toi Orisha

Iba l'Agbo é Agbo mojuba o ! Je m'incline devant l'esprit de la foule

B'omodé korin adjuba Agbo é C'est lorsqu'un enfant ne respecte pas l'esprit,

Agbo mojuba Ne s'incline pas devant les divinités

F'èlègba eshu ona Qu'on en vient à qualifier de diable les esprits de la route

Ainsi commence très souvent un culte rendu à Lègba.

Si « Fa » est la parole de Dieu, Lègba est la matérialité d'un dieu (une pierre, un arbre...) à qui l'on adresse des prières et des sacrifices pour atteindre les dieux.

Du Yoruba « Elégbara » qui veut dire « Puissant », Lègba est le dieu de la croisée des chemins, le vodou du désordre et de la méchanceté, de l'intelligence et de la ruse.

Lègba est le vodun malin qui permet aux êtres humains d'entrer en contact avec les esprits et les divinités.

D'après la mythologie, Lègba est le dernier fils et favori de Mawu-Lissa. Ce dernier, convoqua les « Orishas » pour les envoyer sur terre. Lègba se présenta à lui en premier, mais sans la moindre politesse. Mawu le renvoya alors, et déçu, Lègba partit en errance sur terre.

Comme il maîtrisait les langues des deux mondes, celle des divinités et celle des humains, il devint alors messager.

Pour rappel, chaque famille, chaque collectivité ou ville à son vodun (dieu).

Chacune possède aussi son Lègba, car il est la matérialisation au sens symbolique du vodun et joue le rôle d'intermédiaire entre les divinités et les hommes.

Dans le culte du Vodun haïtien, le dieu Legba est vénéré sous deux formes contradictoires : la forme d'un enfant rebelle, ou la forme d'un sage vieillard estropié marchant à l'aide d'une canne.

Au Bénin, il est représenté par une bute de terre aux formes plus ou moins humaines avec souvent un phallus démesuré. Lègba est un dieu du désordre, de l'intelligence, de la ruse et de la rapidité d'esprit.

Il est aussi le dieu protecteur des voyageurs et des errants. A cet effet, les adeptes du Vodun (Religion) n'entreprennent jamais un long déplacement sans demander la route à Lègba.

Dans sa fonction protectrice, il est placé souvent sur le seuil des maisons, à l'entrée d'un village ou sur une place publique.

➤ Les caractéristiques de Lègba

- Vodou du désordre, de la colère et de la méchanceté : il manifeste sa puissance et sa force en semant la colère, des discordes, le meurtre, la guerre au sein des hommes. Il faut souvent lui faire des sacrifices pour l'apaiser.
- -Vodou de l'intelligence et de la ruse : Il est peut-être doux et donne de la clairvoyance à qui le sollicite.

➤ Les fonctions de Lègba

- -Messager : Tout sacrifice à l'intention d'un « Orisha » commence par une invocation à Lègba. Il est le messager privilégié entre les hommes et les « Orishas » car il est le seul à pouvoir communiquer avec tous.
- -Protecteur : Il est le gardien des propriétés, ce qui explique son installation devant les maisons et aux carrefours. Il protège la route de tout danger.
- -Fécondité : il est le vodou de la fécondité et de la reproduction.



Illustration 3 : Photo d'un Légba

II. Des manifestations endogènes au théâtre à l'école William Ponty

A- Le théâtre endogène

« Les manifestations endogènes sont un lien social, une arme spirituelle, un moyen de prise de conscience collective et, parfois aussi une thérapeutique »¹⁹

Dans la tribu des « Bââtombou » au Nord du Bénin, l'on n'a pas besoin d'une préparation plateau ou d'une invitation au théâtre.

On peut être témoin d'une scène de marathon d'une jeune femme d'environ 35 ans, suivie de deux hommes jouant du tambour sous un soleil de plomb.

Couvert de sueur, de poussière, chantant et pleurant, après avoir traversé presque la moitié de la ville, le cortège vient s'échouer 13km plus loin devant une maison.

L'entrée dans la maison, c'est-à-dire la fin de la course draine d'un coup une foule de spectateurs curieux. Des tambours qui résonnent, une femme trempée de sueur, haletante et pleurant..., il est clair qu'il s'agit d'un drame.

« Cette femme qui est-elle ? Et que se passe-t-il ? » s'interroge la foule qui s'est rassemblée.

Quand elle commence à parler enfin, peu à peu, on comprend qu'il s'agit d'un drame, d'une scène de la condition humaine, de la vie.

Cette femme qui a parcouru tant de kilomètres, ramène l'étoile « âme » de son défunt mari dans la maison familiale de celui-ci.

Au milieu de la foule, accompagnée de ses deux acolytes, elle lance le panégyrique du défunt. Ce discours peut durer des heures. Une sorte de récital entrecoupé des interventions de la famille, des amis et de ceux qui sont présents.

Cette scène rituelle ne se produit pas dans un temple, et n'est pas réservée aux néophytes non plus. Elle est destinée à toute la communauté : c'est un moment de purge commun.

Quand s'agit-il de « liturgie » ou de « spectacle » selon les termes empruntés à Claude Pairault²⁰ pour désigner le théâtre chez les grecs et le rituel chez les africains ?

Il s'agit d'un drame mais peut-on parler de théâtre ? Une telle scène est-elle ésotérique ou exotérique ?

Lorsque le « *Egoun Egoun* »²¹, le « *Zangbéto* »²² ou le « *Guèlèdè* » se montrent hors de son temple, dans les rues des villes ou villages, avec un spectacle de danse et de tirades, s'agit-il alors d'un rituel ou d'un théâtre du monde ?

¹⁹ Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan, École des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970, P. 82

²⁰ Prêtre Jésuite - Ethnologue - professeur émérite à l'Université François-Rabelais de Tours

²¹ Mort qui se manifeste aux vivants

²² Chasseur de nuit et veilleur pour protéger la société

Est-il question ici de sacré ou de théâtre endogène ? Où se trouve la limite entre le sacré et l'« amusement », c'est-à-dire le jeu dans le théâtre occidental ?

Y-a-t'il une dramaturgie et une scénographie présentes dans ces drames ?

Ces rituels à caractère de drame réunissent ce que Yoka Lye Mudaba²³ nomme les « *signes forces* »²⁴.

La dramaturgie (bien entendue orale) est composée de proverbes, de contes, d'épopées, de palabres comportant une valeur narrative... le tout imprégné de valeurs rituelles.

Si l'on admet que tout spectacle théâtral célèbre quelques choses ou propose un exemple, alors certains spectacles, ainsi que certaines cérémonies même rituelles, peuvent être considérés comme du théâtre.

Leurs fonctions demeurent toujours le divertissement, la thérapeutique, la morale et la formation.²⁵

C'est donc dans ce contexte purement africain qu'est introduit le théâtre occidental dont la promotion est faite à l'école coloniale William Ponty.

B- Le théâtre à l'école William Ponty

« Au point de vue politique, il s'agit de faire connaître aux indigènes nos efforts et nos intentions de les rattacher à leur place, à la vie française. Au point économique enfin, il s'agit de préparer les producteurs et les consommateurs de demain »²⁶.

Ce court extrait du discours prononcé par le général Brévié en 1933 permet de deviner le climat qui régnait lorsque l'école est apparue dans les colonies.

Le général était alors gouverneur général de l'AOF (l'Afrique Occidentale Française) à l'époque.

Selon Bernard Mouralis, Professeur à l'Université de Cergy-Pontoise, l'enseignement colonial est un alibi pour répondre aux attentes économiques, politiques et administratives du système colonial.

A partir de 1932-33, le théâtre (comme nous le connaissons en occident) commence à occuper une place prépondérante dans cette école coloniale, et ce, jusque dans les années 1950.

En effet, avant 1933, si l'Afrique connaissait déjà ce nouveau théâtre (puisque'il fut importé pour la première fois en 1913 à Gorée), il n'était alors utilisé que comme outil de propagande par les missionnaires.

²³ Ecrivain congolais et docteur en lettres

²⁴ Sont des symboles, des images et objets qui évoquent l'aspect magique et mystique

²⁵ Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan, École des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970, P. 86

²⁶ Brévié, Bulletin de l'enseignement en AOF, n74, p-3, cité par B. Mouralis in Actes de Colloques/P-

Contrairement aux missionnaires, Charles Béart, directeur de l'École normale William Ponty, favorisera l'apport culturel des élèves, afin de développer un théâtre nouveau et plus authentique.

Ainsi, il demandait aux élèves d'occuper leurs vacances à collecter des informations sur leurs cultures, leurs us et coutumes, leurs milieux de vie... A la rentrée, des pièces étaient présentées par territoire d'origine.

Selon Bakary Traoré²⁷, avec la colonisation, le théâtre négro-africain s'est nourri d'apports nouveaux : dans la forme, mais aussi dans les thèmes abordés.

Il relève aussi deux fonctions²⁸ intéressantes du théâtre à l'école coloniale :

- -Une fonction continuatrice du théâtre traditionnel, puisqu'il incorpore des tragédies inspirées des mythes, légendes et épopées nègres. Nous pouvons citer « Sokamé », « les malheurs de la reine Pokou », « la ruse de Diégué ».
- -Une deuxième fonction de divertissement, avec une latence de patriotisme qui naîtra chez les pensionnaires.

De son introduction jusqu'aux indépendances, le théâtre aura aussi évolué grâce aux mouvements de la Négritude²⁹.

Prônant une prise de conscience collective sur le plan politique, social, intellectuel et artistique, ce mouvement jouera, à la veille de la guerre 1939-1945, un rôle capital dans le processus de la décolonisation.

Il n'aura pas manqué de laisser une empreinte dans le théâtre aussi.

S'inscrivant dans ce courant de pensée, Jean Pliya, professeur et dramaturge affirmait ceci : *« En 1956, les hommes de culture noire : artistes, écrivains s'interrogeaient au cours d'un congrès célèbre. On a alors souligné comment l'aliénation politique a été favorisée par l'aliénation culturelle. »*³⁰

En effet, des auteurs, écrivains et poètes comme Aimé Césaire, Frantz Fanon, Birago Diop, Wolé Soyinka, Guy Menga, Francis Bebey prônent une littérature nègre et un art authentique nègre.

Ils feront en sorte que les préoccupations du théâtre soient à l'image des préoccupations politiques, sociales et économiques de l'Afrique.

Ces années constitueront au niveau théâtral une rupture, puisqu'elles marqueront l'arrêt de pièces folkloriques, dont le seul but était de satisfaire le goût d'exotisme de l'européen.

Une nouvelle forme, inspirée des personnages du théâtre classique et des réalités des cultures nègres, verra le jour. De cette hybridation, apparaîtront des personnages comme le sorcier, le guérisseur, le griot et le fonctionnaire.

« Ainsi les grandes préoccupations du théâtre africain sont à l'image des préoccupations sociopolitiques de l'Afrique. En d'autres termes, le théâtre accomplit sa véritable fonction en collant à

²⁷ Assistant à l'université de Dakar

²⁸ Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan, École des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970, P. 42

²⁹ La Négritude est un mouvement de libération culturelle et politique de l'homme noir.

³⁰ Quel théâtre pour le développement de l'Afrique ? les nouvelles édition africaines, 1985, P. 13

la réalité, tout en libérant l'imagination et le rêve, en mettant en scène la vie vécue ou la vie rêvée, la vie élaborée ou la vie souhaitée »³¹

Dès lors le théâtre des indépendances sera celui de l'héroïsme ancré dans les réalités africaines.

Ces dramaturgies que Sylvie Chalaye, spécialiste des dramaturgies afro-contemporaines qualifie de « retour », amènent au théâtre les figures de Chaka Zulu, Samory Touré, Béhanzin, Bio Guerra..., des rois et guerriers tombés dans la lutte contre la colonisation.

Si ces premiers se sont retournés vers l'Afrique, l'après indépendance forgera des dramaturgies qui ne clameront plus leur « tigritude »³² mais feront des masques avec des restes de leur négritude et des épaves issues des rencontres qui ont marqué l'Afrique.

Une écriture rafistolée, une histoire en syncope et la mémoire en bouillie, ils tentent de rhabiller en raccommmodant des bouts de cultures, de savoirs, de connaissances et d'expériences diverses pour prôner des valeurs humaines.

A l'instar de Sony Labou Tansi, les dramaturges comme Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, José Pliya et bien d'autres donneront un rendez-vous dramaturgique hors du temps, des codes et conventions, en se jouant des lieux et surtout dans une langue cousue, décousue, nue, habillée mais propres à eux.

³¹ Idem, P. 15

³² Concept du dramaturge nigérian Wolé Soyinka en critique à la négritude dira : « Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il bondit sur sa proie et la dévore. »

III. Théâtre contemporain : Exil et marronnage

Évidemment tous les auteurs béninois n'écrivent pas du théâtre rituel, mais aucun non plus n'écrit sans s'y référencer : soit par un objet, un chant, une danse ou une référence langagière. La présence dans une pièce de ces éléments susmentionnés suffit-elle pour parler de théâtre rituel ?

Lors de l'entretien accordé par José Pliya dans le cadre de ce travail, l'auteur affirmait qu'il ne faisait pas du théâtre rituel. La présence de tel ou tel élément faisant référence au « Vodun » est juste à considérer comme un prétexte dramaturgique.

Pourquoi les auteurs utilisent ces objets rituels pour enrichir le travail ?

Car « c'est au bout de l'ancienne corde que se tisse une nouvelle » et ces créateurs l'illustrent bien à travers leurs arts. Cela pose en effet la question du double héritage : celui de l'ancêtre fait dieu qui s'illustre dans le Vodun et celui de la colonisation à travers les religions dites révélées.

Jouez sur deux cultures, l'une qui est « essence » et l'autre qui est « existence ». L'essence est la culture qui nous définit et l'existence est celle que nous empruntons pour continuer à vivre.

Les auteurs dont les œuvres seront analysées dans ce travail sont diversifiés de par leurs pratiques, leurs expériences et surtout leurs choix. Chacun d'eux à un moment donné dans son parcours a connu cette rupture avec cette essence car il faut exister. Chacun d'eux est allé à la rencontre de l'autre et a connu l'ailleurs.

Et de ces rencontres sont nées une hybridation du point de vue dramaturgique, scénographique et esthétique dans leur art. Un art remarquablement tourné vers l'altérité et la diversité.

A- Nègrerrances³³ de José Pliya

1- L'auteur

« Je suis d'origine béninoise, de nationalité française, de culture francophone, de sympathie hispanophone, de parcours anglophone, mon histoire est faite de tous ces chemins-là qui m'enrichissent, qui enrichissent mon univers, mon imaginaire et qui enrichissent ma langue d'auteur. »³⁴(CHALAYE : 2004)

Né le 17 avril 1966 à Cotonou, José Pliya est le cinquième fils de Jean Pliya. Il est enseignant, homme de théâtre béninois, mais aussi une haute personnalité de la vie politique, intellectuelle et littéraire en Afrique. Dès sa jeunesse, il goûte à l'errance suite aux mutations professionnelles de son père dans tous les coins de l'Afrique.

³³ PLIYA, José. Nègrerrances suivi de. *Konda le roquet (et de), Concours de circonstances*, Paris, L. Harmattan, 1997.

³⁴ Entretien avec Sylvie Chalaye....

Après un baccalauréat littéraire en 1985 au lycée français de Niamey, il fait des études de lettres modernes à la Sorbonne, sanctionnées d'une maîtrise sur la pièce « L'annonce faite à Marie » de Paul Claudel.

A Paris, il suit des cours de théâtre dans différentes écoles, fait de la mise en scène et joue dans des productions indépendantes. En 1990, il fait son service militaire à l'Institut Culturel d'Expression Française de Malabo en Guinée Équatoriale, et ce, jusqu'en 1992.

De 1993 à 1995, il s'installe à Lille en tant que professeur et animateur culturel, et y passe son CAPES de Lettres Modernes. Il enseigne en lycée à Arras et en collège à Aniche.

Il présente un mémoire de DEA sur « le soulier de satin » du même Paul Claudel.

Il est nommé directeur de l'Alliance Française de N'gaoundéré au Cameroun en 1996, puis dans les petites îles antillaises (Dominique, Guadeloupe et Martinique) en 1998. Plus tard, il devient professeur de théâtre au Middlebury College aux Etats Unis.

Depuis 2015, le dramaturge est rentré au Bénin où il est Directeur de l'Agence Nationale de Promotion des Patrimoines et de Développement du Tourisme (ANPT).

L'auteur ne manque pas de sources d'inspirations, citons entre autres :

- Paul Claudel : relation à l'écriture dramatique (Le poème que récite le balayeur au début est le début du poème « Adieu » de Claudel extrait d'une saison en enfer)
- Marivaux : jeu de l'être et du paraître. Chez Marivaux l'être et le paraître peuvent être compris comme une démarche narcissique et de compréhension profonde de la nature humaine. Alors que chez José Pliya l'être et le paraître dans « Nègrerrances » est d'ordre vital. En effet jouer à être pour paraître est comme un masque que l'on porte pour échapper à une réalité permanente et destructrice.
- Ionesco et Beckett : le monde absurde dans lequel l'auteur place ses personnages fait penser au théâtre de l'absurde.

2- Le tout-Monde d'Edouard Glissant- Le théâtre Monde de José Pliya

Le théâtre de José Pliya, trouve son ancrage dans le champ philosophique d'Edouard Glissant.

Le concept du Tout-Monde a été développé tout au long de son œuvre suite aux différentes interrogations qu'il se posait à propos de la crise antillaise.

Cette interrogation se déploiera au-delà du cadre unique antillais et va constituer le socle ou le terreau aux questionnements sur la crise relationnelle au niveau planétaire matérialisée par un Universalisme imposé à la Diversité. Glissant dévoile sa démarche de travail qui selon lui est d'« *accumuler à tous les niveaux* » (GLISSANT :1981) afin de dévoiler une « *réalité qui elle-même s'éparpille.* » (idem)

A partir d'une situation de crise propre aux Antilles, relative à la faune, la flore et à l'être, il analyse les différents mouvements des minorités éparses à travers le monde et leur quête de liberté, leur lutte pour échapper à la soumission. Glissant nommera cette mono culture universelle d'« *Un* » ou de « *Même* », qui réprime les formes d'expression de l'« *Autre* » et du « *Divers* ».

« *Le Même* » qui n'est ni l'uniformité ni la stérilité est une imposition de manière féconde d'un modèle unique transcendantal et « *Le Divers* » qui n'est ni chaos ni stérile est l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale sans transcendance universaliste. (GLISSANT :1981)

L'Universel refuse à l'Autre d'être et le considère comme modèle ou véhicule à remplir ou à sublimer. Selon Edouard Glissant, « *Le Même est la différence sublimée et le Divers est la différence consentie* » (GLISSANT :1981)

L'Universalisme suppose la non-reconnaissance de l'autre, de sa culture. Elle constitue une forme de violence et de domination qui consiste à déposséder l'autre de lui-même, de le remplir d'autres choses jugées bonnes pour lui. L'autre est matière à sublimer. Cette relation complexe et ardue selon Glissant, imprévisible, est le feu majeur des poétiques à venir (GLISSANT :1981), où le cri lui-même devient une poétique, celle de la Relation.

La « *Poétique de la Relation* » (GLISSANT :1969) est, ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel chaos-monde, en même temps qu'il nous permet d'en relever quelques détails, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible.

Si le Tout-monde est notre univers tel qu'il change et perdure, il est en même temps, la vision que nous en avons. Selon le philosophe, le « *Chaos-monde* » est le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant. Ces cultures s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante. De ces chocs et éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe, ni l'économie, nous ne pouvons pas prévoir l'emportement.

Pour aborder la pièce, l'auteur a placé son action dans un lieu solitaire où tout semble être mort, hors temps, hors espace, hors sons. Aucun repère à part un banc et un vieux réverbère que le noir étouffe dans un froid brumeux. Ni oiseaux qui chantent, ni sons de voiture, de passants, d'habitations proches, rien...silence

La rencontre de deux êtres dans un endroit qui fait penser à un lieu « hors civilisation » ou chacun essaie d'exprimer sa différence et son étrangeté rejoint cette thématique de la « poétique de la relation » développée par Glissant.

3- Nègrerrances de José Pliya

Le nègrerrant est un nègre qui ne peut être ailleurs que dans l'errance.

Exilé de sa patrie, rejeté par les hommes avec qui il tente d'avoir une « *Relation* » (GLISSANT :1981).

Le nègrerrant est un nègre dépossédé de lui-même. Traversé par « *l'Autre* » (GLISSANT :1981), dans la solitude, hors du temps. Lorsque les masques sont tombés, il peut enfin se rencontrer.

Nègre de l'entre-deux, toujours en quête, marqué par l'absence physique de sa terre et par l'absence administrative, affective ou sociale de cet ailleurs rêvé.

Nègrerrances paraît comme un cri en réponse à une dictature politique, socio-culturelle et économique d'ordre planétaire. La pièce est l'expression d'un « *Cri* » (GLISSANT :1981) poétique d'une diversité face à un « *Même* » (GLISSANT :1981) compact. Cri, parce qu'elle est une mise en scène de la douleur de tous ceux qui se sentent rejetés et qui hors du cadre conventionnel, et universel se battent pour avoir une place dans ce monde. Imposer un modèle sorti droit d'un peuple et le rendre universel est en effet un refus catégorique de reconnaître la diversité qui crie la rencontre, la transversalité.

Ce modèle qu'Edouard Glissant³⁵ nomme le « *Même* » ou « *l'Un* », conçoit le *Divers* » ou « *l'Autre* » comme matière à sublimer.

Compressé et réprimé par le modèle dominant, le nègrerrant fait partie de ceux qui ont arraché leur droit de présence au monde. Il essaie de se forger une identité propre en dehors de l'universalisme occidental. C'est donc hors cadre spatio-temporel qu'il essaie d'émettre des cris ancrés dans la diversité pour noyer ce bloc d'idées rigides qui saturent. Mais en attendant il use de masques, ruse, joue avec les mots et les apparences pour ne pas mourir à lui-même. Il est insaisissable comme un fugitif ou mieux comme un « *Neg Mawon* »³⁶, un « *Businengue* »³⁷, un « *Cimarron* »³⁸.

Nègrerrances n'existe pas dans le dictionnaire. Moi qui suis attaché au sens des mots, j'ai finalement compris qu'il faut, hors cadre spatio-temporel, lui donner un sens beaucoup plus profond qu'il n'y paraît.

Il est composé de « *Nègre* » et de « *errances* » qui eux ont un sens dans le dictionnaire rendu universel. Mais de « *Nègre* » est né la « *Négritude* » de Césaire et Senghor. Qu'est-ce que le Nègre ? En quoi consiste la Négritude ? Quel est le sens qu'on lui donne ?

La négritude est le mouvement qui lance le nègre à la quête de son droit de présence au monde, à prendre la parole pour réécrire l'histoire.

« Tant que les lions n'ont pas leurs historiens, les histoires de chasse continueront à glorifier les chasseurs. » Proverbe nègre

La Négritude n'a surtout pas l'ambition de nier l'histoire mais de la voir sous un autre angle. D'ailleurs les bons clichés esclavagistes et coloniaux sont utilisés de façon systématique par le nègre pour dérouter le maître.

D'après Larousse, l'errance est l'action d'errer, de marcher sans but précis. Au-delà de la définition du dictionnaire universel, c'est que l'errance est une quête inconnue et la quête est une errance avec un but connu. L'errance ici n'est pas seulement dans un espace géographique mais dans un espace temporel, mental et affectif des personnages.

Si nous supposons que « *Nègrerrances* » est comme le mouvement du nègre vers une quête connue ou inconnue, alors la question qui se pose est : quelle est cette quête ? Pourquoi l'auteur a-t-il utilisé deux mots aussi profonds pour en faire le titre de sa pièce ? Quel est le sens de la pièce ? En allant un peu plus loin, du point de vue philosophique, nous essayerons à l'aide des concepts du

³⁵ Philosophe antillais

³⁶ Selon Dénètem Touam Bona « *Neg Mawon* » n'a bien sûr rien à voir avec la couleur de peau, il vient de l'espagnol « *cimarron* », un terme dont la racine est Taïno (peuples « découverts » et aussitôt « génocidés ») et était employé pour désigner les animaux domestiques importés d'Espagne (Cochons, Bœufs, Chats, etc..) qui, par la suite, retournaient à l'état sauvage.

³⁷ Nom générique des marrons des Guyanes, provient de l'altération de l'anglais « *Bush negroes* » et sont des hommes de la forêt comme l'atteste l'étymologie de ce terme.

³⁸ Selon Dénètem Touam Bona, « *Le cimarron* » est un « *runaway slave* », un « *coureur de bois* », un homme qui dans sa course folle arrache sa livrée de domestique pour endosser l'ombre striée des feuillages.

philosophe antillais Edouard Glissant de donner les différentes possibilités d'interprétation que cette pièce évoque.

a- Fable et personnages

➤ Fable

Composée de trois parties, « Nègrerrances » est une pièce qui met en scène la rencontre de deux êtres en errance, le premier ayant trouvé ancrage à son errance, et l'autre se refusant de se l'avouer. L'un a trouvé une quête à son errance et l'autre n'a pas de quête connue.

Dans « *l'impasse des Illuminations* »³⁹, rue en bas de la ville, par un « *noir matin d'automne* », Nicolas va à la rencontre de celui qui, en Afrique, communique avec les forces de l'invisible pour révéler aux hommes ce qui ne peut être vu et entendu que par les initiés. Une sorte de passeur entre le monde visible et invisible. Certes Nicolas ne croit pas ces sciences de « pacotilles » qui sont le signe extérieur d'une civilisation décadente à l'époque où la science et le progrès ont fait des avancées énormes, que 2+2 font 4, que la chair n'est que simple chair et que cette étoile n'est pas une divinité. Mais dos contre le mur, face à l'impasse il va à la rencontre de ce prêtre vaudou, surchargé de masques des apparences, de mots, de faux-semblants. Et quand tout tombe et qu'il se découvre nu devant son interlocuteur, apparaît le vrai Nicolas. Ce dernier va user de mots et violence physique pour démasquer ce personnage caché derrière la combinaison verte, balai en main qui sait tout de lui et, qui malgré tout est aussi un errant. Quelle est sa quête ? se demande Nicolas.

De toute façon, tous deux se mentent à eux-mêmes pour continuer de vivre. Ils jouent aux faux semblants pour éviter de dévoiler à l'un ou à l'autre leurs véritables identités. Ce jeu de semblant fait penser à Patalone et Brigante de la Commedia Del Arte lorsque l'un doit des sous à l'autre. Nicolas et le balayeur dans la pièce, rusent et jouent en masquant leurs vrais visages à la seule différence qu'au lieu de sous qui les opposent, dans leur solitude qui les déchirent c'est leur quête individuelle qui les réunit. Tous deux en quêtes, l'un d'identité et l'autre d'amour dans une société qui pousse l'individu au retranchement, à la misère et la solitude.

Nicolas, est habillé élégamment non pas pour frimer ou se faire remarquer, il essaie de se fondre dans la masse. Ne pas se faire repérer ou mieux se faire accepter. Ici le costume est un masque. Et quand il va à la rencontre du devin, il n'est plus Nicolas mais son frère. Il s'invente une vie, un passé, Il fait porter aux mots des masques pour perdre son interlocuteur. Et quant au balayeur, qui est-il vraiment ? Un ange ? Un humain ? Un errant certes mais aussi paumé que Nicolas ?

➤ Personnages

Comme vous pouvez le remarquer la pièce est composée de deux personnages. Le premier Nicolas que l'auteur a pris le soin de nommer, est un jeune de la trentaine, habillé avec élégance, plein de préjugés et rempli de complexes. Le deuxième personnage est le balayeur beaucoup plus vieux que le premier.

b- Analyse dramaturgique

➤ Théâtre d'Exil et d'Errance

Les personnages de la pièce sont dans une quête non définie et imprécise les menant à une perte. Ils sont dans un entre-deux géographique mais aussi spatio-temporel, psychologique, physique, etc...

³⁹ Nom de la rue où se déroule l'action dans la pièce

Le nom (l'impasse des illuminations) de la rue où se déroule l'action est oxymorique. Il suggère à la fois ouverture et fermeture, symbole d'un entre-deux, un endroit d'attente qui saigne la solitude et où il est impossible de s'ancrer. A cela s'ajoute l'entre-deux temporel marqué dans la didascalie du début de la scène : « Obscurité matinale ».

C'est dans cet état d'entre-deux spatio-temporel que se trouve Nicolas

Ainsi dans la pièce Nicolas déclare à la page 22 : « Manifestement, je suis perdu... », ce qui veut dire selon notre compréhension un égarement physique, métaphysique et spirituel : une perte de repère chronologique. Il ne sait plus qui il est.

Et cet oubli se confirme avec les préjugés qu'il a de sa propre culture, le déguisement à l'occidentale pour se fondre dans la masse.

A la page 30, le balayeur dit à Nicolas : « Je t'offre ce que tu fuis car ce que tu fuis, c'est ce que tu es. » A partir de ce moment, Nicolas a trouvé une quête à son errance. Rejeté par la société, il est en quête d'amour pour l'autre mais d'abord pour soi. Une rencontre avec lui-même. Exilé, Nicolas tout ancrage d'abord avec sa terre ensuite dans son pays d'exil inhospitalier : « Vas-t'en ! Tu n'es pas d'ici ! Tu n'es pas de notre monde ! » (40) D'après le balayeur à la page 57, Nicolas souffre d'une « Indéfinissable tristesse d'un être en perpétuelle quête d'identité entre ici et ailleurs. » Nicolas est une figure d'exilé, de toute personne loin de chez lui qui cherche une place dans un ailleurs qui ne s'occupe pas de lui.

➤ Théâtre de « Détour »

Selon Glissant le détour n'est pas un refus catégorique de voir. Ce n'est ni une cécité volontaire ni une fuite délibérée devant la réalité. C'est plutôt dit-il « *le recours ultime d'une population dont la domination par un Autre est occultée ; il faut aller chercher ailleurs le principe de domination...* » (GLISSANT :1981) Quand l'ennemi est connu, il n'y a pas de détour.

Au détour, Glissant oppose le « Retour » qui d'après lui est « *l'obsession de l'Un : il ne faut pas changer l'être. Revenir, c'est consacrer la permanence, la non-relation.* » (GLISSANT :1981) Citons par exemple un cas concret de retour. Des exemples concrets de « retour » selon le philosophe sont : le cas du Libéria (retour des noirs américains en Afrique créant l'Etat du Libéria) et le cas des juifs (création de l'Etat israélien en Palestine).

Le Détour est une attitude d'échappement. Le détour est la dérision systématique des concepts et instruments du dominant par le dominé. Ainsi, « *les Noirs américains adoptaient comme instrument linguistique chaque fois qu'ils étaient en présence de Blancs : le zézaïement, la traine, l'idiotie, le camouflage. C'est là une mise en scène du détour.* » (GLISSANT :1981)

Le marronnage, concept né aux Amériques est une forme de détour. Il a été développé par les esclaves noirs et leurs descendants pour échapper à la dépossession de leur être.

Dans la pièce de José Pliya, les deux personnages ruse l'un de l'autre. Quand l'un pense avoir découvert le masque de l'autre, l'autre se métamorphose et apparaît sous un autre masque. Exemple : le balayeur qui utilise le « français du nègre », Nicolas qui prétend être là pour son frère en difficultés, Nicolas paumé mais bien habillé...etc.

Pour finir, Edouard Glissant pense que le détour n'est une ruse profitable que si le Retour le féconde. Non pas un retour au rêve d'origine, à l'Un, être immobile de l'être mais retour au point d'intrication, dont on s'était détourné par force ; c'est là qu'il faut mettre en œuvre les composantes de la Relation ou périr.

➤ Théâtre d'initiation et de thérapie à travers le Fa

Dans cette pièce, plusieurs éléments ou passages font références ou s'inspirent du processus sacré qu'est le rituel.

- -Aspect angélique du balayeur

L'entrée et la sortie de scène du personnage du balayeur est marquée par des battements d'ailes avant son apparition et de plumes qui voltigent après sa disparition. José Pliya présente en effet son personnage comme un ange. A l'ouverture de la pièce, dans la didascalie : « *Obscurité matinale. On entend un grand battement d'ailes, semblables à une nuée de pigeons qui se pose. Une rue : l'impasse des illuminations. Dans le brouillard et la froidure automnale, le balayeur finit d'enfiler son vert de travail puis, ...* »⁴⁰.

A la fin de la pièce, après le duel qui opposa le balayeur à Nicolas, « il s'envole dans un grand bruit et de nombreuses plumes voltigent... ».

On pourrait dire que le balayeur est mi-ange, mi-humain puisqu'il prend la forme voulue. Frottement entre un monde visible et invisible ou imaginaire. Le personnage lui-même affirme avoir une mission qui est celle d'orienter et de diriger les âmes en perdition.

Ou tout au moins la capacité de communiquer avec les esprits des ancêtres et l'invisible. On peut dire qu'il est le verbe de l'invisible. (Passage au le balayeur demande la mission)

Avec qui parle-t-il ? A qui dit-il qu'il n'aime pas les missions... ?

- -Divination et rituel initiatique

Nicolas laisse entendre dès son entrée qu'il se rendait chez un devin. Comme répétant une leçon lorsqu'il fit son entrée : « *Avant toute chose, je tiens à ce que vous le sachiez : je ne vous aime. Devins, astrologues, sorciers et autres trafiquants de l'invisible, je n'ai...* »

Aller consulter un devin ou un passeur de l'invisible est un fait social courant au Bénin et en Afrique en général. Adepte du « *Fâ* » ou « *Ifâ Orounmila* », le « *Bokonou* » est ce gardien des secrets, qui dévoile à l'homme son passé, son présent et son futur. Originaire d'Afrique de l'ouest, le « *Fâ* » est à la fois science et divinité qui enseigne à l'homme ses liens profonds avec la nature, tout en lui dispensant, grâce aux contes allégoriques liées à chaque arcane, une très grande sagesse existentielle.

Le « *Fâ* » aide l'homme à mieux se comprendre pour entrevoir son destin avec plus de sciences, d'efficacité et de sagesse. Par le « *Fâ* » et à travers le « *Fâ* » s'ouvrent à l'homme de nouvelles perspectives. Il permet à l'homme de se connaître pour changer son destin ou du moins le modifier afin de s'assumer.

Le système de divination « *Ifâ Orounmila* » a été ajouté en 2005 par l'UNESCO sur sa liste des « *chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité* ».

Dans la pièce, suite aux révélations du devin, Nicolas se parle à lui-même en ces termes : « *Pauvre Nicolas, tu es faible, tu gémis, tu pleures, désespéré, devant cet inconnu qui te met à vif, qui te fouille à nu comme s'il te connaissait depuis toujours, comme s'il était un cœur révélateur, l'écho de ta conscience cachée...* »

⁴⁰ PLIYA, José. *Négrerrances: suivi de, Konda le roquet; et de Concours de circonstances*. Editions L'Harmattan, 1997, P.17

Le « *Fâ* » n'est pas que géomancie ou technique divinatoire mais il est avant tout une voie vers la connaissance, une doctrine initiatique. Connaissance des lois de la nature, interaction bénéfique de l'homme avec son milieu de vie. Il ouvre le chemin qui amène l'homme à l'intérieur de lui-même, dans sa vérité intérieure. Il initie enfin en donnant à l'homme l'aptitude, la capacité de passer d'un état de conscience à un autre.

Le balayeur est ce « *Bokonou* » qui accueille un non adepte qu'il initie et qui, à la fin trouve la force, le courage et l'intérêt de passer l'impasse des illuminations pour aller son chemin. Savoir qui on est, permet de savoir où l'on va. A la page 30, le balayeur dit à Nicolas : « *Je t'offre ce que tu fuis car ce que tu fuis, c'est ce que tu es.* » Une façon de dire je te montre le chemin mais c'est à toi de choisir.

Un autre accessoire présent dans la pièce confirme notre assertion sur cet aspect mystique et sacré de la pièce : la noix de Kola.

Cette noix que croque de temps en temps le balayeur est un fruit qu'on ne cultive qu'en Afrique. Elle est signe annonciateur de grandes cérémonies ou de rituel. Pour l'annonce d'une naissance, elle sert de fairepart ; de carte d'invitation pour baptême, de publication de bans pour les mariages ; d'annonce nécrologique pour les enterrements. Sa sacralité lui confère le pouvoir d'entrer en contact avec les forces invisibles. Pour récapituler la noix de Kola est un accessoire sacré qui inaugure toute rencontre ou cérémonial à caractère sacré.

Le balayeur d'après la didascalie à la première réplique, s' « *arrête de dire le poème, s'immobilise et sortant une noix de sa poche, il la mâche* ». Il dit ensuite : « *...Décidément, je ne m'y ferai jamais. Ce brouillard, ce vent, ce froid qui vous trempe jusqu'aux ailes...Il faut que la mission soit d'importance. Je n'aime pas entrer en errance pour les brebis dispersées qui ont choisi l'exil...* »

Dans le texte, on a l'impression que quelque chose l'arrête net de son entrain, puis sort mâche la noix et parle d'une mission comme s'il recevait des ordres.

B- Le masque de Sika

Lors d'un de mes entretiens avec Pliya, interrogé sur le masque, il me répondit : « *Je n'ai pas fait de recherches par rapport au masque. De toute façon, le masque est à l'origine du théâtre.* »⁴¹

Le masque à l'origine du théâtre, le masque dans le drame ou le rituel africain, le masque individuel, le masque du colonisé pour ruser comme un marron en fuite, tous se recoupent ici, et pour aller plus loin : le masque que porte la société elle-même. Si la présence d'un masque dans une dramaturgie ou dans une mise en scène confère à la pièce son caractère sacré, alors le théâtre grec serait aussi sacré.

La sacralité de la pièce de José Pliya ne tient pas seulement de la présence du masque, mais d'éléments qui accompagnent cette présence. La notion de quête souvent traitée par l'auteur dans ses pièces ramène très souvent à une sorte de parcours initiatique sans pour autant le clamer. Dans la précédente pièce, Nicolas en quête d'identité rencontre le balayeur qui l'aide à faire face à lui-même. Ici dans le masque de Sika, c'est un trio qui part en quête d'un visage, d'une image, d'un souvenir, d'un acte.

⁴¹ Entretien avec José Pliya

Autre élément qui fait penser au sacré est l'exécution du rituel Guèlèdè sans ses oripeaux mais dans une caricature. Le contexte dans lequel la danse du Guèlèdè s'exécute chez les peuples des pays du golfe du Bénin rejoint celui de la pièce ; c'est-à-dire la femme, le pouvoir, le patriarcat et le matriarcat. Ce rituel consiste à honorer la femme par sa présence dans la société. Cette femme plus ou moins réduite au silence après lui avoir pris le pouvoir se voit dédié un rituel.

Tandis que dans le masque de Sika, c'est la femme (Sika) qui, par l'envoi de ce masque demande ou amène ce semblant de rituel. Peut-être que pour ce faire entendre, dénoncer les abus de pouvoir mâle et réclamer par la même justice. Elle fustige les abus d'une société dont les lois sont élaborées par les hommes pour les femmes.

Est-ce un hasard la présence du masque, la caricature du rituel et le contexte de la cérémonie du Guèlèdè dans la pièce ?

1- Fable et Personnages

Le masque de Sika est une comédie douce-amère en un acte, écrite par José Pliya et paru en septembre 2001 chez Acoria.

La pièce est constituée de quatre personnages puis d'un masque. Ce dernier joue un rôle central puisque tout tourne autour de lui. Bien qu'il ne puisse parler, les autres personnages lui donne une vie à travers les répliques, le jeu et les gestes et vont réussir ce que personne n'a réussi jusqu'alors : faire parler le masque. Cette magie souvent courant dans les cérémonies de traditionnelles des cultes Vodun est en effet un savoir-faire de gestes, de pas de danse, de paroles et une connaissance du règne animal, végétal et minéral.

Passé vingt ans sans s'être vus, Prudencio le curé invite ses amis d'enfance Pancraccio et Felipe qui sont respectivement devenus l'un riche héritier et l'autre écrivain. Ces retrouvailles, à peine commencent-elles qu'elles sont interrompues par le jeune Fèmi venu leur livrer un paquet. Ce paquet contient un masque et une petite feuille dans laquelle est écrite : de la part de Sika.

Qui est au courant à part eux trois de cette rencontre ? Ils se demandent qui a pu leur faire parvenir ce masque. Ils partent en quête dans leurs souvenirs d'enfance pour retrouver ce ou cette Sika.

Aspirés dans leur passé par le pouvoir du masque, ils tenteront de découvrir qui leur envoie cette œuvre « sacrée » de la culture « Yoruba ».

D'un « ici » et « maintenant », le masque fait conjuguer dans la mémoire des trois amis le passé, le présent et le futur. Vers quelle époque faut-il se rendre pour retrouver l'identité de Sika. Le présent les fige dans une méconnaissance de leur amitié après 20 ans de séparation. Le futur les effraie. Il faudrait alors se réfugier dans les vagues du passé.

Et pourtant, le masque est devant eux mais ils ne peuvent l'atteindre, ils en sont incapables.

C'est de cette errance, que les amis sans s'en rendre compte partent en quête dans un passé où sont encore inanimés des corps de femme, attendant d'être activés par la puissance du souvenir.

Du fond des abîmes, leur mémoire leur joue des tours : n'en ressortira que des souvenirs qui leur semblent être des prouesses ou de bonnes blagues, les plongeant dans un jeu bouffonesque.

Les vagues souvenirs prennent formes et nous montrent des images de femmes ayant marqué la vie des trois adolescents.

L'institutrice, surnommée « Madame Gros Nibards », au parfum envoutant et à la douce voix berceuse les replonge dans l'insouciance de l'adolescence.

Mais la quête fut vaine. Sika ne se dévoile toujours pas. Il faut alors interroger le masque lui-même. S'installe alors une mise en scène de rituel autour du masque que tous les trois exécuteront chacun à leur tour.

La pièce de José Pliya est la recherche d'un souvenir âpre et vieux de vingt ans. Il plonge peu à peu le spectateur dans un jeu bouffonesque pour l'emmener progressivement dans une sorte de rituel, jusqu'au dénouement : l'apparition de Sika, la petite adolescente de douze ans qui fut violée par les amis, et dont le fruit serait Fèmi le livreur du colis.

En exécutant le rituel, le livreur revenu chercher sa clé oubliée lors de la livraison affirme suite aux interrogations et à la vue du masque que la figure du masque ressemble à sa mère quand elle est triste.

C'est là qu'éclot la lumière et vint le dénouement par Prudencio à qui le masque a révélé l'identité de Sika.

Le début de la pièce laisse croire à une pièce de boulevard.

Les personnages sont inspirés de la Commedia Del Arte (comme leurs noms laissent transparaître). Les répliques burlesques des personnages, et leur rythme, permettent un jeu dynamique.

Mais l'auteur utilise ces codes pour mieux contraster avec les moments forts, le retour vers le masque, et le drame qu'il nous révèle.

2- Analyse dramaturgique

a- La notion de quête en opposition à l'errance

« Mes personnages sont dans la quête de la responsabilité de soi. Et parce qu'ils n'arrivent pas à se prendre en charge, à assumer leurs qualités et leurs défauts, ils ont tendance à dire que c'est la faute des autres. »⁴²

Quête et Errance sont des concepts forts, que l'auteur emploie très souvent dans ses pièces. Ces deux concepts se ressemblent dans leur application ; la différence réside dans l'objectif.

Si l'errance est sans objectif apparent, la quête est toujours précédée d'un objectif. Mais l'errance peut cacher un objectif qui finit par se révéler et prendre le dessus... tout comme la quête peut devenir une errance.

Dans « Nègrerrances », l'auteur met les personnages dans une errance à la fois physique et spirituelle, tandis que dans « Le masque de Sika », l'errance n'est ni physique, ni spirituelle mais psychologique.

En effet, après vingt ans, les personnages de la pièce n'ont vraiment plus rien en commun. L'auteur l'illustre dans la pièce par les nombreuses disputes entre les trois amis sur des simples questions.

⁴² Entretien avec José Pliya, *Africultures*, n°54, p.49

Par exemple, Felipe refuse un cadeau de Prudencio à qui il reproche de n'avoir pas lu son dernier bouquin. Pancraccio lui rétorque d'avoir produit un navet et que ce n'est pas de leur faute, si son bouquin insipide est introuvable. Felipe s'en prend à Pancraccio le traitant d'héritier bourgeois qui s'ennuie de sa fortune et ne sait quoi en faire. C'est donc dans cet imbroglio de reproches et de pertes de repères qu'entre Fêmi le livreur. L'arrivée du masque fixe un objectif à cette rencontre du trio.

Le masque cristallise les différends et donnera aux personnages un objectif commun. Les trois amis d'enfance remontent vers le passé, sans une feuille de route. Tantôt à travers les histoires drôles de l'enfance que leurs mémoires sélectionnent, tantôt à travers l'ennui et la solitude du présent. Pancraccio lui est curé mais Félipé et Pancraccio sont tous deux célibataires aux ailes cramés par la déception et la peur de la responsabilité et sans enfant.

Dans la pièce, la quête commence par une errance qui peu à peu se précise. Les personnages sont à la recherche de Sika, mais ne savent où chercher. Prenant le masque comme un indice de recherche, ils s'y réfugient dans une caricature de faits et gestes qu'évoque le masque. La quête s'affine dans un jeu et une mise en scène de cérémonie rituelle appuyée par les chants, danses et gestes.

La quête se concrétise réellement lorsque le trio décide, par le jeu de transe et rituelle, de découvrir Sika. Les personnages n'y croient pas, mais ils ont la volonté profonde de découvrir Sika.

C'est dans ce processus plus ou moins sérieux que le souvenir apparaîtra comme un rêve.

Les trois personnages n'ont partagé qu'un moment de leur vie ensemble : l'adolescence et Sika ne peut remonter de cette époque vieille d'au moins vingt ans. L'objet de la quête se dévoile donc peu à peu.

Les personnages ont une crainte de se retrouver face à eux même, à ce qu'ils sont réellement, leur vraie nature. Ils fuient leur passé, leurs propres images. Cette peur du passé finit par les englober dans ses flots pour révéler non pas le visage de Sika mais Sika elle-même et le rôle qu'elle a joué dans leur vie.

b- Le Guèlèdè comme prétexte dramaturgique

➤ Origine et description du Guèlèdè

Le Guèlèdè serait né lors du passage du matriarcat au patriarcat chez les peuples du Golfe de Guinée. Le Guèlèdè est un hommage rendu aux femmes pour apaiser leur colère, honorer « Iya Nla » (Mère Primordiale) et par là même, apaiser l'esprit des ancêtres.

Pratiquée par les communautés Yoruba établies au Nigéria, au Bénin et au Togo, cette cérémonie est en quelque sorte une réparation à l'usurpation des droits de la femme, au rôle qu'elle joue dans l'organisation et le développement.

Elle a lieu chaque année après les récoltes, en cas de sécheresse et lors de grands événements.

La cérémonie du masque se déroule la nuit pendant laquelle des artistes se parent d'accoutrements spécifiques et de masques de bois d'ébène sculptés. Tambours, chants, danses, gestes et paroles ponctuent la cérémonie. Des figures d'animaux tels que le serpent ou l'oiseau symbolisent respectivement le pouvoir et le « messager des mères ».

Chez les adeptes du Guèlèdè, lorsque vous rêvez d'un serpent, il s'agit en réalité d'une femme.

Ici, le pouvoir est considéré comme inhérent à la femme. Elles assurent l'ordre du monde et détiennent tous les pouvoirs, qu'ils soient bénéfiques, comme la fertilité, ou maléfiques, comme la « sorcellerie ».

Après l'usurpation du pouvoir par les hommes, ceux-ci ont décidés, dans certaines tribus, de dédier un culte aux femmes afin de sensibiliser la communauté aux valeurs de « courage » et de « solidarité » qu'incarnent les femmes.

D'après le professeur Abiola Félix Iroko, les hommes se travestissent littéralement en femme, au point parfois de porter des poitrines artificielles pour leur ressembler. Il affirmera qu'il est de plus en plus fréquent d'assister à la sortie des masques et des danses Guèlèdè pour aider une femme à tomber enceinte ou à accoucher. Si le Guèlèdè a une fonction congénitale, l'auteur ici lui attribue une fonction qui mène à la reconnaissance de la violence et de l'abus de la société des hommes.

Le patrimoine oral du Guèlèdè, ses danses et gestes témoignent de l'ancien ordre matriarcal.

« Au Bénin, les hommes portent le cercueil, mais les femmes sont souvent devant et ce sont elles qui enterrent. Elles sont les premières à voir les hommes venir au monde et les dernières à les voir le quitter. », témoigne Ange Nokué, Ministre du tourisme et de la culture du Bénin.

Il ajoutera que le Guèlèdè *« est plus qu'une croyance, c'est presque devenu une philosophie de vie »* dont le cérémonial mêle poésie épique, lyrique et satirique.

Les trois amis d'enfance dans le masque de Sika nous font voyager dans un passé dans une exaltation des passions de l'enfance avec un regard bien gêné d'adultes. Mais s'il faut passer par là en tant que Curé, ou écrivain ou héritier pour exorciser ses démons, cela en vaut la peine. La pointe satirique est soutenue par l'apport des personnages inspirés de la Commedia del' Arte.

➤ Le « Masque de Sika » comme métaphore au Guèlèdè

La pièce peut être perçue comme une métaphore de cette vieille tradition qu'est le Guèlèdè. Une toute autre vision, une autre façon de réactualiser l'importance de ce rituel dédié à la femme. N'est-ce pas une bonne façon d'interroger la société sur ce que la femme y représente, son rôle et son importance ?

L'auteur attire notre attention sur la place de la femme dans une société faite d'hommes et dont les lois sont édictées par eux. Si elle est évincée des décisions, elle reste quasi-présente dans nos vies comme objet sexuel.

Dans cette pièce, le dialogue est purement (et souvent bêtement) mâle. Par exemple, le seul souvenir qu'il reste aux personnages de leur « institutrice », est sa sensualité, ses nibards, son parfum.

Mais de l'absence physique de la femme, jaillit une présence psychologique.

Cette présence évoque d'abord la femme en tant qu'objet sexuel, mais rappelle à travers cette caricature, le rituel du Guèlèdè.

Le masque Guèlèdè représente un visage de femme, et ici le masque est vénéré par les trois hommes en quête. La danse, la transe, le rituel (qui ne relèvent, ici, pas du sacré bien sûr) autour du masque, témoignent aussi de cette reconnaissance du pouvoir de la femme. Et dans la pièce de Pliya, la présence non d'une femme mais d'un masque évoquant le souvenir d'une femme à suffit pour les perdre.

Il semble clair que l'auteur nous montre la puissance des femmes. Le Guèlèdè est un masque qui cache l'usurpation du pouvoir par les hommes... Et le masque de Sika l'illustre bien.

Trois hommes violent une fille qui leur réapparaît vingt ans plus tard à travers un masque.

Un rituel caricatural s'exécute pour révéler ce qui semble enfoui. La fin de cette quête permet au trio d'hommes de comprendre qu'ils ne sont pas ce qu'ils pensent être. Ils ne sont ni tendres, ni parfaits et que leur parfaite vie d'adulte cachait un crime de jeunesse abominable.

➤ Théâtre rituel

Dans le « masque de Sika », beaucoup d'éléments font penser inévitablement au Guèlèdè et aux rites Vodun : la présence de gestes, de rythmes qui appellent à une transe et surtout l'invocation d'une intelligence invisible. Mais on ne pourrait cependant pas parler de rituel, tous les éléments ne sont pas réunis en ce sens.

Ces « signes forces » ne nous renvoient pas à un rituel précis mais évoquent un patrimoine culturel.

Notons que les masques dans les temples sont « sacrés » et leur invocation ou vénération se fait dans le seul but de perpétuer ce qui semble être la « parole des anciens ».

Or l'ancêtre est déifié, un intercesseur avec Dieu, la pleine conscience, l'instance qui dissout présent, passé et futur.

Le rituel est un ensemble de rites ponctués de faits et gestes codifiés afin d'entrer en contact avec l'invisible.

Dans la pièce, en présence d'un objet considéré comme sacré, les personnages procèdent à un cérémonial pour avoir une révélation. Ici le masque peut être considéré comme un Lègba qu'on interroge afin d'obtenir une faveur.

La danse et l'interaction des personnages autour du masque nous plongent non seulement dans le souvenir du Guèlèdè dans sa forme mais surtout dans son fond.

Selon l'auteur lui-même, le masque est utilisé ici comme prétexte dramaturgique, artifice au service de l'intrigue.

Et comme le dramaturge l'affirme, « *j'ai beaucoup puisé dans le rite spécifique de la tradition du Vodun de manière extrêmement caricaturale* »⁴³.

L'hybridation chez José pliya s'inspire d'une caricature du patrimoine culturel sans déformer le sacré ou l'essence même de la culture Vodun. Grandir dans la culture la culture Vodou, initié ou pas confère une connaissance même si elle n'est pas fine de ces traditions. La langue en elle-même constitue un véritable vecteur de transmission de ces connaissances.

Si les pièces de l'auteur n'ont rien de sacré, il y a toutefois dans son théâtre un ancrage culturel renvoyant au Vodun dans son ensemble, car « *malgré le séjour d'un tronc d'arbre dans le marigot, il ne se transforme jamais en crocodile.* » Et c'est en étant soi-même, en gardant et en acceptant ce que l'on est que l'on va à la rencontre de l'autre. Le passé colonial n'empêche pas l'essence d'exister. Il faut opter pour une coexistence de l'un et de l'autre.

⁴³ In Entretiens avec l'auteur lors de la recherche



Illustration 4 : Masque Guèlèdè



Illustration 5 : La danse du guèlèdè

Chapitre 2 : La dramaturgie du conte théâtralisé et du drame raconté (Le conte comme source de nouvelles dramaturgies)

Plusieurs auteurs au Bénin jouent entre les limites du théâtre classique et l'héritage culturel et culturel.

S'inspirant ainsi des rituels dans les temples et des formes de divertissements que sont les contes, l'épopée et les palabres.

Le rituel qui est considéré comme drame africain est source de théâtralité et l'amusement qui est porté par le conte et autres...est un jeu théâtral qui met en scène soit des guerriers, des animaux, ...

Les deux formes (rituel et amusement) n'ont pas que leur théâtralité en commun, on remarque aussi que dans chaque rituel, il y a amusement et dans chaque amusement, il y a rituel.

Le rituel englobe tout ce qui est cérémonies de naissance, d'initiation, de mort, et toute cérémonie traditionnelle contenue dans les croyances des peuples comme la cosmogonie, les mythes et les grands moments rappelant un passé commun.

L'amusement (dans le jargon nègre) ou divertissement est l'ensemble des contes (le narratif, les anecdotes et les paraboles), légendes et épopées. Il est un moyen de transmission qui imprime dans les cœurs, de ceux qui n'ont pas connu l'écriture, des valeurs morales et des leçons de vie.

Même dans la joie, le rituel a toujours un côté tragique. C'est une célébration qui rappelle le triomphe de l'homme sur la douleur. Ainsi donc le rituel du baptême est le triomphe de la vie sur la douleur de l'accouchement tant du côté de la mère que du nouveau-né.

Si l'on peut affirmer avec certitude que « le sacré » relève du tragique, l'« amusement » ou le divertissement relève de la didactique. Il emprunte des notions, des faits et gestes au sacré tout en restant profane. Le sacré serait alors une sorte de conscience collective dans laquelle va puiser l'amusement afin de rassembler, réunir et interroger sur les problèmes de la société. Il est aussi ce que les êtres humains partagent de commun et qui dépasse leur compréhension mais à laquelle ils sont assujettis ?

Les thèmes abordés dans le sacré ou dans l'amusement tournent autour des questions humaines : la naissance, les passages marqués de métamorphose tant intérieur qu'extérieur, la mort, la cosmogonie des peuples, les us et coutumes.

A travers deux auteurs, nous analyserons des formes hybrides et spécifiques s'enracinant dans le patrimoine Vodou soit à travers le rituel ou l'amusement et enfin du savoir-faire du théâtre occidental.

Nous analyserons en une première partie « Houédo » qui est un conte de Claude Balogoun et en partie « Imonlé » de Ousmane Alédji.

I. La poétique du conte théâtralisé : cas de « *Houédo* » de Claude Balogoun.

« Les théories qui parlent d'une Afrique sans théâtre sont des bavardages. Le théâtre classique est celui qui a été normalisé en Europe et qui s'enseigne dans les écoles. Ne pas connaître les codes d'une autre forme de représentation ne veut pas dire qu'elle n'existe pas. »⁴⁴

L'Afrique n'a certes pas une écriture mais il y a tout de même une oralité forte à travers lesquelles se transmettent sciences, art, savoirs et savoirs-faires. Puiser dans ce riche patrimoine oral permet de découvrir le mode de fonctionnement politique, socio-économique et culturel de la société nègre.

L'Afrique est d'abord danses, chants, rythmes. Il est aussi mimes et histoires. En ce sens, le conte joue un rôle très important dans la société traditionnelle africaine car danses, chants, rythmes, mimes et histoires sont présents.

Bien qu'il soit « amusement » ou divertissement, il est avant tout un moment d'enseignement. La transmission des connaissances et des valeurs passe par le conte.

C'est un moment privilégié qui réunit les jeunes enfants et les adultes autour du plus âgé ou du sage du village. Il se déroule très souvent les soirs, après les travaux champêtres et le repas. Le moment du conte est choisi pour permettre à tout individu de la société de pouvoir s'y rendre.

Il commence par un appel du griot armé de son gong ou du tambour. Une fois le public réuni, la petite société qui vient de se former danse au rythme des chants du Zangbétô et des rythmes de différentes divinités.

C'est en s'inspirant de ces réalités que Claude Balogoun crée au Bénin un nouveau genre. La pratique du conte du village fût transposée en ville dans un système d'arène ou de scène à l'italienne. Ce conte qui se dit, tout en invitant la mise en scène classique est ce que l'auteur appelle le conte théâtralisé. Il met en avant les personnages du griot ou Kpaligan qui se transforme en personnages atypiques pour éduquer la population, etc... Dans cette nouvelle forme de l'auteur s'inspire du jeu, des chants, mimes, rythmes du conte tel pratiqué au village sur une scène hybride (c'est-à-dire mi occidentale par la présence du quatrième mur, délimitation scène/salle et mi-endogène en ce sens que la salle est la scène) où le jeu se noue avec le public à travers un Leitmotiv permanent et entretenu.

Le conte théâtralisé est donc un récit épique séquencé en tableau à l'intérieur duquel la parole embrase la salle pour s'incarner en action. Cette parole qui au départ solitude sort de son cachot (scène) pour inonder la salle, prendre de court le spectateur pour le sortir de la léthargie de l'inaction qui crie action. Ainsi donc, le maître de la parole raconte et amène son auditoire au lieu silencieux et impuissant devant le drame qui se joue, à être participatif.

Contrairement au modèle épique de Brecht, la distanciation devient participation et au lieu de jouer à l'illusion aux dépens de l'un ou de l'autre, ils jouent tous ensemble la magie de la réalité, de la présence des acteurs et des spectateurs. C'est dans le présent que l'histoire vole dans les

⁴⁴ In entretien avec Claude Balogoun.

champs du passé. Et puisque le passé ne peut venir au présent, la magie du conte transportent les spectateurs dans ce ciel inondés du souvenir du passé.

C'est donc l'hybridation du conte traditionnel nègre puisant une part de son essence de la culture endogène et du théâtre classique. Et Claude lors de l'entretien dans le cadre de ce travail ne dira pas le contraire.

*« Tout ce que j'ai eu à faire, fais appelle à notre culture. Et tout ce qui est de notre culture renvoie à une certaine déification de la nature. »*⁴⁵

Quand par exemple, les ancêtres disent à travers les enseignements du conte qu'il ne faut pas, à partir d'une certaine heure entrer dans la forêt sacrée où vivent souvent les divinités et esprits, ni couper du bois ; c'est qu'il y a une raison : celle de prévenir les problèmes environnementaux qui pourraient en découler. Et de ce fait, dans chaque ville et village, il y a des forêts dites sacrées avec des normes et des interdits où se font très souvent les initiations, rituels et cérémonies liées au Vodou.

Il est impossible de raconter de belles histoires sans faire un détour vers cette richesse patrimoniale qu'est le « Vodun », le Fa et ses 256 signes d'après Claude Balogoun. Chacun de ces signes raconte une histoire. Ainsi, pas de conte dit sans faire référence aux chasseurs, aux animaux et à Dieu. Et, on ne peut obtenir aussi de belles histoires sans référence aux Djins, aux esprits et à un certain nombre de phénomènes naturels que nos ancêtres ont déifiés. « *Houedo* » par exemple est basé sur l'arc en ciel.

Alors la problématique est comment amener ces histoires sur un plateau de théâtre ?

Comment faire intervenir le sacré à travers les costumes, les objets, les effets de scène, les actants, les dispositions des éléments sur la scène, les décors, les gestes ?

Tous ces éléments rentrent véritablement dans ce que l'auteur emprunte au sacré pour faire ses créations. Dans ce travail, Claude emprunte au culte qu'il désacralise avant de le porter sur scène sans le déformer. Il emprunte la parole sacrée en lui donnant la force du verbe, accompagné de gestes adéquats afin de communiquer au public les non-dits de cette parole.

Pour finir, le conte théâtralisé allie la parole, le sacré, chants, rythmes et danses dans un décor occidental bousculé. Et s'inspirant de ces réalités Balogoun initie « *Houedo* », un conte théâtralisé sur lequel nous porterons notre analyse mais avant passons par la présentation de l'auteur.

A- Claude Balogoun

Claude est né le 20 septembre 1967 à Allada, une commune du département de l'Atlantique au Bénin.

Du primaire au collège, il a fait du théâtre passant de l'amateurisme au professionnel avec la troupe de théâtre « les muses du Bénin ». Après son Baccalauréat, il s'est inscrit à la fois en Géographie et en Sciences juridiques à l'Université Nationale du Bénin aujourd'hui Université

⁴⁵ Idem

d'Abomey-Calavi avant de se forger une véritable carrière artistique. Il multiplie des stages en art dramatique à Cotonou, Ouagadougou, Bamako, et en France.

Avec quelques amis, il crée la troupe de théâtre Wassangari qui s'est tout de suite spécialisé dans les contes africains. Metteur en scène de la troupe, il est aussi l'instigateur dans la mise en place du groupe « Le Cercle » dont la principale mission est la critique de spectacle au Centre culturel français de Cotonou.

Alfred Fadonougbo, Sophie Mètinhoué, Osséni Souberou, Kate Aguégué, Joël Lokossou et d'autres professionnels du théâtre béninois, feront leurs premières armes au sein de la compagnie Tohouinou, qu'il récupère et qui est spécialisée dans la comédie et la satire sociopolitique.

Le fossé entre le théâtre et le cinéma n'étant pas grand, il sera ensuite recruté comme concepteurs d'émissions à « LC2 », la première chaîne de télévision privée en Afrique noire francophone.

Il réalisera plusieurs documentaires, concerts et émissions dont « Ça pas bon », « Mégaphonie », « Stars en herbe », « Ilé Oloyin » et « Bisso na bisso ».

Sollicité de part et d'autre, il sera licencié sans raison et sans préavis de LC2, et devient assistant à la réalisation de plusieurs spots et sketches auprès de Pascal Dégboé à l'ORTB (Office de Radiodiffusion et Télévision du Bénin).

Toujours insatisfait, Claude Balogoun s'inscrit à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) en France puis à l'ORT à Postdam en Allemagne en passant par la Côte-d'Ivoire, le Mali et le Burkina-Faso. A la suite de ces séries d'expériences enrichissantes, il signe avec l'agence de presse « Proximités » un contrat qui lui permettra de réaliser une quinzaine d'épisodes de la célèbre série panafricaine « Taxi-Brousse ». Il collaborera avec France 3, la télévision canadienne et ARTE, la chaîne franco-allemande.

En 2002, il crée Gangan-Production, entreprise de communication et de production audiovisuelle dans laquelle s'exprime aujourd'hui de jeunes professionnels.

Il s'inscrit en MPO (Management des projets et organisations) pour l'obtention d'un Master. S'investi dans une licence professionnelle de Conception et Mise en œuvre de projets culturels de l'Ecole du Patrimoine Africain (EPA) et l'Université de Provence (Aix-Marseille I).

En reconnaissance pour ses talents, il a été élu par ses pairs artistes et siège actuellement au Conseil économique et social (CES) du Bénin.

Dramaturge, metteur en scène, conteur, cinéaste, l'artiste a été décoré Chevalier dans l'Ordre national du mérite.

B- Analyse dramaturgique : *Houédo* de Claude Balogoun

1- Fable

Houédo est un récit épique, composé de quatre actes d'un prologue, qui raconte l'histoire de la naissance du dieu Arc-en-ciel, héros attendu pour instaurer la justice.

Dans le conte, l'auteur choisi le prologue pour exposer les maux qui minent la société, raison qui amène la communauté dans l'histoire à attendre la venue du messie envoyé par le « Vodun » : Houédo.

Le prologue pose la situation initiale dans le récit :

« Chômage, misère, inégalité sociale, liberté confisquée, jalousie, infidélité, provocation, mesquinerie, égoïsme, cupidité, hypocrisie... Autant de situations, d'habitudes et d'attitudes-toutes déplorables- qui minent l'existence des Hommes, les divisent et les opposent entre eux. »

L'acte premier relate la situation de Ngopi (personnage du récit) l'homme termitière et de sa femme Nkako. Après des années de vie commune, le couple dont l'union fut sacrée par les dieux ne put connaître la joie d'être parent. Nkako qui devrait porter en son sein le messie, commence à se convaincre que la promesse des dieux entre dans l'oubli du temps. Et les villageois dans l'attente du messie commencent par douter de la parole des dieux. Le couple est- il vraiment celui qui enfantera le messie ?

Pour trouver réponse à cette interrogation, le village prit les sentiers qui mènent au couvent du dieu « Kinninsi » conduit par le grand féticheur. Interrogé, le dieu « Kinninsi » fit la promesse que la femme de l'homme termitière, portera en son sein un enfant qui dès sa naissance aura la taille d'un homme. Mais avant, il faudra honorer des sacrifices pour bénéficier de l'assistance des dieux.

11 lunes passèrent avant que la graine ne fût féconde et 9 douzaines de lunes après l'enfant naquit.

Cette naissance donne une ouverture au deuxième acte du récit plongeant ainsi le spectateur dans un rituel de baptême. Contraire à l'habitude, c'est le nouveau-né dans ce cas-ci qui se présente lui-même et procède à son propre baptême.

Pendant la cérémonie, prétexte de chants, danses, incantations et libations, un adepte du culte Vodun tombe dans la transe en révélant devant l'assistance, que Houédo, pour découvrir sa mission devra se rendre au village des hommes sans âge situé derrière la grande forêt de l'est.

L'acte trois ramènent tous les comédiens à l'état de conteur pour relater les périples du héros qui au bout de 31 jours arriva dans une partie insolite de la terre ou tout semble silencieux et lugubre.

Le récit s'interrompt ensuite pour laisser place à l'action entraînant une métamorphose des conteurs en personnages.

Dans sa quête, une voix se fit entendre demandant au Héros de révéler son identité avant de le soumettre à une série d'épreuve. Deux vieillards apparaissent et s'expriment en parabole et anecdotes. Ainsi commence la phase cognitive de l'initiation de Houedo :

« 1^{er} Vieux : entre l'homme et la plante, lequel des deux a existé en premier ? »⁴⁶

En réponse, Houedo répondit que c'est l'homme qui prend soin de la plante. Mais le vieillard lui confia qu'avant que les hommes n'existent sous leur forme actuelle, ils l'étaient sous forme de plantes subdivisées en trois catégories :

- Les hommes baobabs : hommes de paix nantis de sagesse voués à faire du bien
- Les hommes maniocs : hommes pour qui le bien être des autres est une obsession

⁴⁶ Houédo de Claude Balogoun

- Les hommes fromagers : ayant un cœur ténébreux, leurs gosiers est un sépulcre, semeurs de troubles

Cette dernière catégorie est la source des malheurs de la terre et c'est elle que « Houédo » devra combattre. Il lui confia que le malheur commença le jour où un être surnois délimita une parcelle de la terre, se l'appropriait en se proclamant roi de tous et à qui l'on devait obéissance absolue. Et pour sa mission, l'un des vieillards lui tend un talisman pour rétablir l'ordre et la justice.

L'action à nouveau se mue en récit, les comédiens se débarrassent des attributs de leurs personnages. Le récit revient au village, la salle devient le village, et les spectateurs reprennent leurs rôles de villageois : un nouveau jeu se réinstalle. La présence et l'écoute sont au comble car le héros devra mener à présent son dernier combat. C'est donc le moment d'appliquer les enseignements reçus.

Les hommes fromagers s'allient à « Okou » (la mort) pour affronter Houédo. Okou est grand charlatan et était cette mort qui n'emporte pas mais qui guérit. Une grande lutte s'engagea et durant laquelle Houédo invoque ses ancêtres à travers un chant Vodou. Au troisième matin de cette lutte à laquelle la force des deux protagonistes semble égale, la prière du héros a porté ses fruits.

Un grand boa apparaît, avala le héros et se mit à cracher du feu sur Okou qui lui au lieu de périr disparut quittant le monde visible pour l'invisible. Le boa ensuite excréta une boule qui se transforma en une lumière composée de 7 couleurs au ciel.

2- *Houédo* : un Conte théâtralisé

Houédo n'est pas le seul conte théâtralisé dans l'univers théâtral béninois. Mais il demeure la première expérience du conte théâtralisé au Bénin. Il a été une création collective avant d'être édité par Claude.

La pièce emploie non seulement des chanteurs, des griots et des conteurs mais aussi des personnages pour aider à la compréhension.

La théâtralité dans ce conte s'invite par la présence de l'action obligeant les comédiens-conteurs à entrer dans la peau des personnages. L'action s'invite dans le récit et le récit se mêle à l'action. Une double action s'alterne. L'action principale est menée par les conteurs et la deuxième action fait jaillir de sa puissance motrice le jeu des personnages et la métamorphose des spectateurs. Il y a des diseurs d'histoires et des joueurs d'histoires, affirmera Claude Balogoun.

Houédo propose un début en chanson rythmé au son des grelots attachés au pied des comédiens encore en coulisses avant que ne commence le prologue.

Dans le mécanisme du conte théâtralisé, le prologue est le moment le plus important pour le narrateur, car il lui permet par la magie du verbe de transformer les spectateurs en acteurs et par la même étendre la scène à la salle. La salle devient le village et les spectateurs deviennent des villageois-témoins. Le conteur par le jeu et la parole sacralise la scène, la transforme, fait voyager à une époque qu'on croirait y être. Le prologue est une belle occasion pour faire asseoir une complicité entre les conteurs avec le public à travers un leitmotiv.

Dans *Houédo* par exemple, le maître de la parole pour asseoir le contexte de la pièce à amener le public tout doucement mais sûrement à donner la réplique « *Soukourigo* » quand il lance « *Ikosoukouriyo* ». Et cette réplique interviendra tout au long de la pièce. De cette simple parole, le spectateur prendra peu à peu une place importante dans le conte.

Il devient membre du village, il lui arrive d'être témoin, observateur, mais aussi et surtout acteur car il est amené à chanter, à danser et à répondre à l'appel du maître de la parole. Il joue ici le personnage du Village et vivant au sein d'une collectivité.

Lors de la cérémonie de baptême à l'acte deux par exemple, les comédiens amènent encore une fois les spectateurs au chant et à l'exécution des pas de danse. Ils deviennent des villageois-témoins de la présence même du héros « Houédo ». C'est-à-dire que le maître de la parole réussit non seulement à se faire donner une réplique de la part du spectateur mais aussi et surtout à le mettre en action près des autres comédiens jouant aux personnages.

Quant à la fluidité à l'intérieur du spectacle, il faut savoir passer du conte à la partie dramatique en passant par le chant et les danses. Il faut sentir quand il est mieux d'interrompre le récit pour laisser place à l'action pour que le jeu dramatique exprime devant le public ce que seule la parole ne peut faire. Ces passages s'expriment à travers les costumes et les décors. Et parfois sans interruption, lorsque le conteur pose sur la tête un chapeau, ou noue un pagne, ou prend une queue de cheval par exemple, il devient automatiquement un personnage du récit. Selon Claude, « *Tout est lié et savamment choisi de sorte qu'une chanson même en langue exécutée, exprime une partie de l'histoire et constitue une théâtralité.* » Et puisque de nos jours, tout est dématérialisé avec moins de décors et lumière, il faut que la rythmique, la musique, l'énergie et le jeu disent tout.

Et puisqu'il s'agit de conte, à la fin du récit, le narrateur fait tirer des leçons au public. C'est-à-dire, amener le public à être métacognitif. La fin du récit est souvent une conclusion qui a vocation didactique. Le maître de la parole revient sur les personnages du récit, leurs présents, c'est-à-dire ce qu'ils sont devenus dans ce présent puisque l'histoire est au passé.

Dans *Houédo* par exemple :

- Okou fâché contre les hommes du village de « Houédo » les décime par milliers ; Okou devient la mort telle qu'on la connaît aujourd'hui. La mort qui tue au lieu de guérir.
- L'arc en ciel apparaît pour rappeler que le passé n'est que la mémoire qui invente le présent, que le présent n'est que le rêve réalisé

Dans le conte théâtralisé, les sujets souvent abordés sont liés aux préceptes de la vie : le respect de la nature, de la parole donnée, de l'autre, de l'ainé, de la tradition, de la culture et de l'être suprême qui existe. Et pour Claude Balogoun, le pacte qu'on scelle avec quelqu'un ou avec une entité, comment le respecte-t-on ? Intitulé de son dernier livre, le pacte est la base même du Vodou.

3- Théâtre rituel et initiatique

Lorsque vous interpellez une divinité pour obtenir une grâce, il faut un minimum de savoir-faire. Comment respecter le code de cette divinité. La problématique est comment s'éloigner du rituel tout en y étant ?

Houédo, ce conte théâtralisé est inondé du Vodun et à tous artéfacts. La transe, les libations, les dieux même du panthéon sont convoqués à des moments très précis de l'histoire. Lors de la naissance du héros, le Vodun est invoqué.

Houédo s'adressant à la foule : « *Que la paix et la bénédiction descendent sur vous. Hêviosso, dieu de la foudre, justicier de tous les temps vous protège. Sapkata, dieu de la terre vous protège. Lègba...* »

La didascalie suivante nous en dit plus : « *A ces mots, une adepte des vaudous, un messenger des dieux, tombe et entre en transe, la foule scande des slogans et des litanies pour l'apaiser afin de lui permettre de délivrer son message destiné à Houédo* »

Le jeu, les gestuels, et les chants qui interviennent en ce moment sont des références au Vodun.

Lorsque l'adepte entre en transe, il a fallu l'apaiser, l'amener à faire « un » avec l'esprit qui est en lui. C'est de cette unité que jaillit le message délivrer à Houédo pour sa mission.

La quête de Houédo qui commença à l'acte deux est le début de la phase initiatique dans le récit. Après l'épreuve physique et endurante, Houédo devra écouter les enseignements des vieillards avant l'épreuve finale qui est celle d'affronter « Okou ».

La phase d'enseignement du héros par les deux vieillards, est une étape importante dans la culture Vodun. La parole ici est une partie d'« amusement » et non de divertissement. Ce dernier est une simple distraction en opposition l'amusement qui est participatif. La parabole ici est abordée comme moyen de réflexion, de logique, et de la connaissance de la culture Vodun.

« *Houédo* » pouvons-nous affirmer est une parole du Fa. La pièce en elle-même décrit le processus initiatique du dieu Arc-en-Ciel (Dan).

Au regard de la culture Vodun, du Nord au Sud-Bénin, les sociétés ont été animés par des rois et leurs cours. Ces rois font appel et usage au « Fa » pour rythmer la vie dans la société.

Le « Fa » prédit l'avenir : il vous dit ce qui va arriver de bien ou de mal. Si c'est un danger, il vous dit ce qu'il faut faire pour l'éviter. Le « Fa » est à la naissance et à la mort. A la naissance, on consulte le Fa, aussi à la mort.

A partir de ce moment, le « Fa » est dans la vie quotidienne de tout le monde ; et on ne peut pas raconter une belle histoire sans faire référence à ces anecdotes.

Chaque signe du « Fa » à son histoire et ses chansons qui l'accompagnent suivant la région et la zone linguistique où l'on se trouve. C'est une richesse incommensurable.

Le « Bo » est une entité qui se base sur des paroles proférées, des paroles sacrées où vous ajoutez des choses à d'autres pour obtenir soit des effets positifs ou négatifs selon l'objectif visé.

Tout le monde n'a pas accès au « Bo » et il n'est pas tout le temps pratiqué sur scène mais il peut être matérialisé.

L'énergie véhiculée par le « Bo » ou le « Fa » peut être transmises sur scène.

Le Vodun est comme une religion à multiples facettes. Les adeptes, sont soit liés au vent, soit au feu, à la terre ou au ciel. Ce sont des entités qu'on n'est pas obligées d'adorer.

Par contre, on peut pratiquer le « Fa » ou le « Bo » sans être adepte d'une entité du « Vodun ». Le « Vodun » dispose de chansons, de panégyriques qui permettent aux adeptes de se connecter à Dieu. Ces entités peuvent être sollicitées dans un spectacle à travers des chansons et des pas précis de danse.

Lorsqu'un adepte danse au son du tam-tam par exemple, c'est un dialogue entre le dernier et le corps de l'adepte. Ce dialogue peut être donc transmis aux spectateurs si les codes sont connus.

Comment alors laisser le sacré au couvent tout en exploitant l'aspect culturel ?

II. La poétique du drame raconté dans Omon-mi d'Ousmane Alédji

« Au commencement était l'action ! », fameuse phrase de Goethe dans Faust trouve son sens profond à travers les mythes et rites des cultures traditionnelles africaine car dans l'oralité africaine, cette maxime se « dit et se vit comme une évidence à réitérer. »⁴⁷

Lorsqu'un drame se joue et que les paroles sont dites simultanées par un conteur, le modèle est tout à fait différent du conte théâtralisé. Si ce dernier est d'essence gaie, joyeuse dans une énergie soutenue et une dynamique d'action-réaction, le drame raconté quant à lui est le récit d'un rituel présenté en tableaux parfois dialogués.

Dans le drame raconté, la parole est moins présente et quand elle intervient, c'est pour commenter, interroger les spectateurs sur ce qui se joue par le langage du corps. Le narrateur dans le conte théâtralisé entretient une complicité avec le public tandis que dans le drame raconté, le narrateur ne joue pas avec le public mais lui présente plutôt des faits non pas rapportés mais qui se jouent ici et maintenant. Le narrateur ici est en quelque sorte un fil rouge entre les tableaux que l'auteur dispose non pas dans la chronologie de l'action mais plutôt comme au cinéma. Dans le drame raconté, le narrateur est une sorte de fenêtre qui s'entrouvre vers le public pendant que les comédiens eux jouent avec le quatrième mur.

Si d'après Claude PAIRAULT, il n'y a spectacle que s'il y a action, le drame raconté qui est d'abord action ensuite récit, est un modèle qui allie le rituel africain (drame) et le conte. Le drame raconté s'articule autour du jeu corporel et même si le narrateur s'adresse au spectateur, il y a contact certes par l'adresse et l'écoute mais il n'y a pas de dialogue, ni d'échanges. Sa présence permet au spectateur de se distancier de ce qu'il voit. Il lui arrive de conjuguer les contraires. Pendant qu'une scène tragique s'exécute par exemple, le narrateur parle de la civilisation, des valeurs autours desquelles les sociétés se sont enroulées au point d'étouffer leur humanité.

Ce drame raconté par Ousmane Alédji mérite d'être représenté afin d'interroger la société sur ses propres valeurs. Sont-elles celles de l'humain ou sont-elles celles qui s'égarent dans la barbarie se refusant d'être remises en cause ou d'être changées.

L'auteur à travers Omon-mi pour reprendre les termes de Yoka Lye Mudaba, nous présentera un discours dramatique plus ou moins rituelle qui se joue à la limite de la réalité et de la figuration, de la fantaisie et du sacré⁴⁸. Et lorsque la tradition brandie la sacralité des anciens codes, l'auteur lui expose la sacralité de la vie.

A- Ousmane Alédji

« L'écriture est difficile à s'en débarrasser. Une fois qu'on l'a, on l'a. »⁴⁹

⁴⁷ Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan, École des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970, P. 16

⁴⁸ Quel théâtre pour le développement de l'Afrique ? les nouvelles édition africaines, 1985, P. 79

⁴⁹ Ousmane Alédji, Propos recueillis dans le cadre ce travail.

Né le 27 août 1972, Ousmane Aledji est un dramaturge et metteur en scène béninois.

D'abord enseignant puis journaliste, avant de revenir au théâtre en créant en 1993 la compagnie « Agbo-N'Koko » dont il est responsable et metteur en scène. Il est également président de l'association des Dramaturges du Bénin depuis janvier 1995.

L'écriture n'est ni un hasard, ni un accident, car il lisait beaucoup étant jeune, canal par lequel l'auteur a découvert le théâtre. Dès son jeune âge, Ousmane Alédji a connu l'exil à travers son père antirévolutionnaire qui a dû s'exiler au Togo de 85 à 91 pour ne revenir aux lendemains de la Conférence Nationale des Forces Vives de la Nation de 90. Ainsi, il quitte le Togo qui s'enflamme pour un Bénin à reconstruire.

Pour lui, l'ensemble de ces lectures fabriquent un sédiment, une espèce de lits qui au premier battement du cœur, (l'érotisme de jeunesse) amène à dire et à écrire des choses magnifiques. Cette poésie de conquête plus tard a conduit l'auteur à élargir son horizon à travers la nouvelle, le roman et le théâtre. Estimant le roman certes intéressant mais long et bavard, l'auteur avec l'âge et l'expérience décide d'écrire des poèmes et des pièces de théâtre.

Le dernier semble convenir à l'auteur, le langage que celui-ci propose est plus sincère avec une adresse directe à des gens.

Selon Aledji, l'écriture au théâtre est un dialogue avec un public fantôme. Ses créations sont liées au destin de l'Afrique, fustigeant la domination financière étrangère qui a succédé à la colonisation.

Il habite ses textes par une mise en scène qui s'affine création après création, rapide, percutante et violente.

Avec une trentaine de créations, l'auteur a fait un long parcours depuis le théâtre contemporain en passant par le théâtre d'auteur, les contes, le théâtre de recherches. Ces longues expériences ont mené l'auteur à s'investir dans ce qu'il appelle le « théâtre des mystères ».

Commencé en 2003 avec « *Imonlé* », le théâtre des mystères que certains assimile au « Théâtre rituel » résume un peu mieux ce qu'essaie de partager l'auteur avec son public. A travers ses recherches et créations expérimentales, l'auteur sent la liberté dans un espace sans limite.

Toujours en 2003, il crée l'association culturelle béninoise Artisttik Bénin dont les principaux objectifs sont "d'initier et de diversifier les actions de création dans d'autres domaines artistiques et d'inventer un mécanisme de promotion et de diffusion de ses activités".

Le centre culturel Artisttik Africa est un espace doté d'une bibliothèque, d'une salle de spectacle appelé Cheick Anta Diop et d'une galerie d'art. Le lieu reçoit régulièrement différentes représentations culturelles.

Même quand l'auteur fait du théâtre d'auteur comme Aimé Césaire, il va dans la mise en scène et la direction d'acteur, puiser dans un ancrage culturel.

Pour mieux comprendre le travail de l'auteur, nous avons choisi deux pièces rituelles mais qui sont montés suivant deux processus différents. « *Omon-mi* » part d'une écriture, parcours normal d'une création classique et « *Imonlé* » commence par un travail plateau.

B- Analyse dramaturgique : *Omon-mi* d'Ousmane Alédji ou le rituel de la mise à mort

1- Fable

Omon-mi est un drame composé de 14 scènes et d'un prologue qui peint les vices et dérives de la société traditionnelle béninoise en particulier et africaine en général.

Le phénomène de l'enfant sorcier est un récurrent connu dans toute l'Afrique. Ailleurs, l'enfant qui naît avec déjà des dents en bouche ou qui poussent ses premières dents par le haut est dits sorciers. Dans la pièce ci l'enfant est né avec le placenta de sa mère et est donc considéré comme un jumeau. Comment un enfant né seul peut-il l'être ?

Omon-mi met en scène un infanticide sous la bannière de la tradition.

Dans ce « drame raconté », l'auteur fustige l'héritage d'une société encore attachée aux vieilles habitudes et aux vieux codes pour semer douleurs et crimes. Cela pose donc le problème de la sorcellerie. L'auteur parle de la grandeur du Vodun tout en critiquant certains actes des sociétés détentrices de ce savoir. Il critique la superstructure qui produit ces atrocités.

Le prologue prépare déjà le spectateur sur ce qui va se passer. Dans une rue, deux individus cagoulés traversent la scène. Dans les bras de l'un, hurle un enfant de deux jours enveloppés dans un drap sombre.

- « *Il crie.* »

- « *Personne. Personne ne crie* »

- « *Si. Lui.* »

- « *Il n'a pas de nom, pas encore de nom. Il n'a pas de nom donc il n'est personne. Il n'existe pas.* »

- « *...* »

- « *il y a un iroko, pas très loin d'ici ; c'est là qu'il faudra l'enterrer.* »⁵⁰

Il est clair que les deux hommes vont de ce pas commettre un infanticide. Mais pourquoi enterrer un bébé de deux jours qui étouffe de pleures réclamant le sein et la chaleur maternelle ? S'agit-il d'un couple de psychopathe qui prend du plaisir à enterrer vivant les nourrissons ?

Les deux hommes en effet sont ni psychopathes, ni ivrognes mais des citoyens-désignés qui obéissent à la tradition et agissent donc au nom de la communauté. Ils devront faire leur job malgré leur sensibilité pour le bien de la communauté et si ce n'est pas eux, ce serait quelqu'un d'autres qui le ferait à leur place.

La première scène de la pièce narrative annonce la culture et les croyances de la société au sein de laquelle se déroule l'action, laissant place à la deuxième avec un récit mêlant paroles et mimes sur l'amour avant que ne revienne le dialogue avec les deux exécutant du prologue.

⁵⁰ *Omon-mi*, Ousmane Alédji, Edition Plume du Soleil, avril 2015, P.13

L'auteur critique cette société productrice d'une superstructure de savoirs et pouvoirs communicatifs avec l'invisible tel le « Vodun » mais aussi source de souffrance. Comment le « Vodun » cohabite avec les plus grands crimes ? Comment l'amour commet et cohabite avec le crime ? Et la scène deux en est une parfaite illustration.

« Scène 2 : Rencontres et échanges de civilités dans plusieurs langues. Disputes, joies et romances sont jouées, de façon simultanée. »⁵¹

Pour résumer, l'auteur met en scène plusieurs actions contradictoires et simultanées afin de troubler le spectateur qui trouvera refuge dans la distanciation Brechtienne. Le « Vodun » étant une philosophie de respect de l'autre, comment se persuade-t-elle de faire du bien tout en semant la mort ?

S'enchainent ensuite des scènes qui illustrent la naissance et la cérémonie de baptême. Une mise en scène d'une visite au nouveau-né et pendant ce temps se tient une réunion secrète du conseil suprême à la scène 5 condamnant à mort le nouveau-né. Ce processus aboutit au du rituel de baptême proprement dit.

Après le soleil, la pluie, la fête s'était bien passée, la mère du nouveau-né a rejoint le conseil demandant au chef de la tribu la protection de son enfant. Mais le soir des festivités, pendant qu'elle dormait, l'enfant a été dérobé.

L'auteur ne s'arrête pas en si bon chemin, il va plus loin en nous dévoilant l'acte de la mise à mort. Au pied de l'iroko s'éclate une dispute, les deux hommes, l'un tenant un enfant et l'autre creusant un trou ; l'un qui devient sentimental aux pleurs de l'enfant et l'autre qui lui interdit de s'affaiblir en le réprimandant. L'un jaloux des pleurs de l'enfant et l'autre qui lui interdit de regarder les yeux de l'enfant. Jaloux car il donnerait n'importe quoi pour se remémorer de la sensation des pleurs, lui qui ne sait plus pleurer, qui a perdu l'habitude de pleurer. Cette scène d'une barbarie glaçante montre le processus de l'exécution ; de la mise en terre de l'enfant pleurant accentué par les commentaires des bourreaux à son silence : *« je crois qu'il ne respire plus...celui-ci n'est pas comme les autres...viens on s'en va. »*

2- Théâtre des mystères

Le mot « Mystère » regorge une pléthore de sens suivant des secteurs différents d'après le dictionnaire Larousse. De la littérature en passant par la cuisine pour rejoindre la théologie, « Mystère » déploie ses différentes variations. Du latin « *mysterium* », lui-même du grec « *mustêrion* », qui a pour racine « *mustês* » qui veut dire initié, le mot mystère d'après Larousse, désigne dans l'antiquité grecque un rite religieux, souvent purificateur, magique, lié au culte de certaines divinités et dont les initiés juraient de ne rien révéler. Le mystère est donc ce qui est caché, ce qui est secret et qui ne peut être décodé par un initié.

Le théâtre des mystères puise son essence des rituels traditionnels africains. Bien avant la colonisation, l'Afrique en général et le Bénin en particulier fonctionnait selon le code traditionnel lié au culte des ancêtres. Tout se faisait au nom des dieux et un ancêtre pouvait être déifié. Le mystère

⁵¹ Omon-mi, Ousmane Alédji, Edition Plume du Soleil, avril 2015, P. 25

réside dans les temples et pour y accéder, il faut se faire initier. L'initiation ouvre le champ de l'immense connaissance du culte Vodun.

Le théâtre des mystères chez Ousmane Alédji n'est rien d'autre que ce que certains nomment théâtre rituel. Ce dernier à proprement parlé n'a pas d'intérêts spécifiques autre que celui d'être aussi un spectacle. Mais il faudrait d'abord spécifier ce qui est rituel et ce qui ne l'est pas.

Selon le dramaturge, allez puiser dans l'ancrage culturel, dans l'ancrage endogène et proposer sur un plateau à des spectateurs du monde entier avec le langage créateur à vous, ce n'est plus du tout le rituel sacré qui se fait dans les couvents que vous avez apportés au plateau. Cette action fait la promotion d'une certaine authenticité et provoque l'intérêt de l'autre. Vous incitez les gens à aller vers vous et d'une certaine façon, vous les amenez à retourner le regard vers vos origines. L'auteur considère donc le Vodun comme un pont pour aller vers l'autre. Une ouverture vers l'autre contrairement au rituel qui est clos. Dans *Omon-mi*, la ritualité n'est pas très flagrante. L'auteur ne s'y focalise pas mais il l'apporte avec délicatesse, de sorte qu'il ne faut pas être un initié ou un connaisseur pour décoder le langage qu'il propose.

Dans la scène une, l'auteur fait présenter par le biais du narrateur, la conscience de l'existence d'un monde invisible avec lequel entre en contact l'homme pour se faire guider sur le chemin de la vie. A cette seule phrase, tout individu ayant grandi dans un milieu culturel Vodun sans y être initié comprendrait. Puis il (le narrateur) continue : « *Certains l'implore à genoux, avec de l'huile de palme et des cauris...marmonnant des incantations. Tous connaissent le Fâ.* »⁵²

Il est vrai que ce seul passage ne suffit pas pour qu'on parle de mystère ou de rituel mais il dévoile les croyances du village où se déroule le drame. Pour qu'il y ait rituel, il faut la présence de gestes, chants et danses. Ces caractéristiques seront présentes à la scène du baptême. Encore une fois le narrateur fait cas de ce qui se joue sans profondeur mais il revient au jeu de s'inventer pour mettre le spectateur dans un bain d'images qui rappelle un rituel de baptême. Ce dernier n'est pas un rite clos mais ouvert à tous. L'auteur utilise ici le rite spectaculaire du baptême mais pas celui réservé dans un endroit clos.

L'auteur dans *Omon-mi* n'a pas n'a pas transposé le rituel de baptême mais il a réuni quelques « signes-forces » et à l'imagination du metteur en scène de faire le reste.

Le narrateur : « *De l'eau versée par terre pour relier le visible et l'invisible, de la cola et des cauris pour interroger les ancêtres et demander leur accord avant la sentence finale. Un peu d'eau sur le front de l'enfant, un peu de sable sur son nombril...* »⁵³

Cette note rituelle se résume aux gestes, aux incantations et aux objets qui fécondent l'imaginaire de tous à quelque chose de sacré malgré tout.

Pendant la cérémonie de baptême, se déroule une réunion secrète des anciens dédiée aux ancêtres afin de statuer sur le sort de l'enfant : « *... interroger les ancêtres et demander leur accord avant la sentence finale.* »⁵⁴ Quelle sentence ? Voilà où se joue le mystère. Cette réunion semble être aussi un rituel exécuté par les aînés de ladite société à chaque naissance. Il est une coutume instaurée par les ancêtres et qui se répètent d'année en année à chaque fois qu'un enfant naît. C'est

⁵² *Omon-mi*, Ousmane Alédji, Edition Plume du Soleil, avril 2015, P. 22

⁵³ *Omon-mi*, Ousmane Alédji, Edition Plume du Soleil, avril 2015, P.53

⁵⁴ *Omon-mi*, Ousmane Alédji, Edition Plume du Soleil, avril 2015, P.53

justement ce mystère que l'auteur met en scène afin de porter à la connaissance de tous, les incohérences de certaines pratiques et valeurs : le mystère du sacrifice.

Le mystère ne se trouve pas uniquement que juste dans la diffusion des images de Vodun, les exhibitions de sang, de cranes, et des pratiques rituelles réservées dans des endroits clos. Le travail du metteur en scène ne va pas jusqu'au sacrifice de bête sur scène. Il s'inspire de deux ou trois choses qui peuvent intéresser l'autre, qui peuvent inciter l'autre à avoir un regard humble et désireux, affirme le dramaturge. L'ouverture qui tisse des liens sans étalages.

Il y a des rituels dénués de toute sacralité. Il faut faire la différence entre les rites (naissance par exemple) et ce qui est considérés comme de l'animation, de la récréation ou de la théâtralité : le « *Egun-Egun* »⁵⁵ par exemple ou les fêtes Voduns. Quand le rituel va dehors, quand il installe le spectacle devant le public, nous sommes dans la distraction ou dans les cérémonies de réjouissance.

Si en tant que créateur c'est ce qui se fait dans des couvents qui vous intéresse alors il va falloir faire un effort. Selon Ousmane Alédji, même quand on maîtrise le sujet, ce n'est parfois pas nécessaire de trop en faire et ça coûte quand même quelques efforts. Il y a des limites en tant qu'homme de théâtre. Il ne faut pas surtout au théâtre faire du plateau de création, un couvent où se déploie des fétiches. Le théâtre doit rester avant tout un lieu de rencontre et d'échanges. Bien sûr de mystère mais quand même un lieu de rencontre. Alors que le couvent n'est pas un lieu de rencontre mais un lieu sacralisé où sont acceptés ou tolérés un certain nombre de personnes avec des qualités et grades connues. Ce qui est fermé, conservé.

Il n'y a pas par exemple besoin d'une permission pour faire porter à un comédien sur scène des parures Vodun avec des perles sacrés et chapeaux, pour qu'il incarne un personnage emblématique de ma famille.

Par contre, faire incarner un « *Egun-Egun* » sur scène avec les costumes sacrés, nécessite une permission ou une initiation afin d'accéder aux connaissances. Il est question ici d'une autre dimension et ça peut exiger des sacrifices.

Pour revenir à l'analyse de la pièce, il y a des incontournables dans la phase de déroulement des spectacles que sont entre autres la tension dramatique et l'intrigue qui nourrit la tension dramatique.

A ces deux éléments susmentionnés s'ajoutent les mystères. Dans *Omon-mi*, le mystère se joue dans le prologue déjà avec les deux hommes en pleine nuit qui porte un nouveau-né dans les bras. Et bien qu'il ne soit en filigrane, il y a mystère dans la série d'actes, de gestes lors du Baptême et mystère de la réunion secrète à l'homicide.

La didascalie dans *Omon-mi* joue ce rôle qui ouvre les chemins du mouvement. Tout étant mimes, jeux, gestes et chants, la didascalie est prépondérante en ce sens qu'elle permet au metteur en scène d'appréhender l'imaginaire des contenus des scènes que les corps doivent exprimer. L'auteur en met trop quand il s'agit du théâtre des mystères afin de camper le contexte ou la situation dramatique.

Le théâtre chez Ousmane Alédji sont habituellement les cris, les douleurs, les colères aussi et l'indifférence le crime suprême.

⁵⁵ Est un art endogène dont nous parlerons dans l'Art total d'Alougbine Dine

3- Rompre avec la tradition et Anticonformisme

« Après, seulement, viennent les conventions et les règles. La grande farce : caricatures, simulacres et simulations, bêtises et tromperies convenues. »⁵⁶

« *Omon-mi* » a été une riche expérience nous confie l'auteur. Contrairement à *Imonlé* qui a été une écriture de plateau, *Omon-mi* a suivi le processus classique d'une création. Bien qu'il soit écrit avant d'être mis en scène, *Omon-mi* est une expérience d'hybridation alliant le rituel africain au conte dans des dispositions scéniques classiques. Il n'est ni un conte, ni du théâtre classique encore moins du conte théâtralisé mais une hybridation particulière. Nous ne sommes ni en présence d'un maître de la parole qui harangue la foule, ni dans un spectacle dialogué, ni du mixte des deux précédents comme chez Balogoun. Nous sommes ici en présence d'un narrateur qui raconte sans trop prendre de place, d'une symbolique, d'une scène qui bouge en fonction des corps, et d'un peu de dialogue. Il est beaucoup plus représentatif de ce que l'auteur propose en thème de théâtre de mystères.

Omon-mi est un récit simultané au jeu fondamentalement corporel. Même dans l'écriture, *Omon-mi* ne suit pas le processus de rédaction classique. Seule l'unité d'action est respectée dans *Omon-mi*. Quant au lieu, les scènes se jouent dans une rue, dans une maison, en ville, au pied d'un baobab. Pas de codes spécifiques pour suivre et comprendre les spectacles d'Alédji. L'intelligence, voilà ce qu'il faut comme prérequis. Ça se mérite un spectacle, affirme-t-il. Le comprendre aussi se mérite. A ses risques et périls le spectateur qui vient s'asseoir devant quelque chose qui le dépasse. Mais alors, il faut avoir en ce moment-là l'humilité de ses limites. Un spectacle est aussi bien un exercice pour le comédien que pour le spectateur.

Pour revenir à la pièce elle-même, l'auteur utilise la tradition comme critique d'elle-même. Dah, le chef de la collectivité est l'ainé et tous ont le devoir de respect dû à son âge. Il n'est pas permis d'interrompre Dah, lui tourner quand il parle, etc... Mais lorsqu'à la scène 5 la maman vint demander la protection de Dah en Assemblée, ce dernier essayant de faire entendre la cause de la plaignante, s'est vu interrompre et abandonnée.

Au nom de la tradition, l'on veut sacrifier un enfant en offensant les codes de cette même tradition. Dans une collectivité, Dah devrait avoir le dernier mot mais ici, personne n'écoute Dah.

« -Mère : J'ai juste quelques questions : vous tuez des enfants pour faire plaisir à qui ? A vos dieux ? Pensez-vous qu'il soit fier de vous ?

-Un homme du conseil : Des caprices d'enfant ! que des caprices d'enfants. Dah, ce que nos ancêtres ont institué ne peut être changé par aucun d'entre nous ici présent.

-Un Autre : Salut à chacun d'entre vous ! J'ai une question moi aussi : si nous continuons d'immoler nos enfants sur l'autel de la tradition, qui perpétuera nos descendances et les valeurs auxquelles nous sommes attachés aujourd'hui ? N'oubliez pas que, demain, nous ne serons plus là.

- Nous n'allons pas jeter tout ce que nous sommes par caprices. Nos us et coutumes sont le fondement même de notre être profond ; ...

⁵⁶ *Omon-mi*, Ousmane Alédji, Edition Plume du Soleil, avril 2015, P.22

-Un enfant, sorcier ou pas est une vie. Qui servons-nous réellement, nos dieux ou le mal ?

-Sacrilège...Qu'ai-je entendu ? Vous comparez nos dieux et le mal ? Un homme vrai ne parle pas comme cela. Ce conseil n'est pas le cercle des incirconcis. Il ne le sera jamais tant que j'en ferai partie. Les règles et les principes nous sont connus. Nous n'inventons rien. Et, nous sommes ensemble, impuissants à changer, selon notre bon vouloir, les pratiques culturelles qui fondent notre identité. Du moins, nous n'en n'avons pas le droit.

-Pourquoi cela ? Qui nous l'interdit ? Je souhaite que nous consultations les signes pour connaître l'avis des esprits qui nous gouvernent ?

-Dah : Laissons les signes tranquilles. Parfois, un cri suffit à changer l'ordre des choses. Le tout est de...

Dah continuer de parler mais on ne l'entend plus. Le conseil se retire progressivement. »⁵⁷

Cette illustration montre deux blocs se former. L'un défendant les codes de la tradition tout en brisant des plus élémentaires et de l'autre un camp qui voudrait changer la barbarie de la tradition dans le respect de tous.

⁵⁷ Omon-mi, Ousmane Alédji, Edition Plume du Soleil, avril 2015, scène 5, P. 48-50

Deuxième partie : mises en scène et techniques d'inventivités

Chapitre 3 : Etudes de quelques mises en scènes contemporaines dans le théâtre béninois

Ce chapitre du travail entre dans les coulisses comme pour dire de la part la plus importante de l'acte théâtral. Il entre dans l'observation et l'analyse de ceux qui comme Dieu crée, comme le potier malaxe l'argile afin de donner une forme finale qui raconte en elle-même toute une histoire.

Après le travail dramaturgique, la mise en corps du texte dans l'espace est une phase importante qui prend en compte les enjeux esthétiques, les choix dramaturgiques, la direction d'acteur, la lumière, le son, les costumes, etc... Et la couture de tous ses nombreux éléments qui concourent toutes à la réalisation d'un objet : l'acte théâtral.

Les créateurs dont nous analyserons l'œuvre dans ce mémoire sont conscients de l'existence d'un théâtre authentiquement endogène qui se joue dans les maisons lors des fêtes et initiations, dans les rues, les places publiques et marchés, dans les temples et forêts sacrées. Nous marchons encore certes sur les traces de ceux qui ont connu les prémices du théâtre colonial et qui néanmoins après les indépendances sont les premiers à aller chercher dans les ressources culturelles africaines pour nourrir leur art.

Lazare Houétin avec la compagnie théâtrale « *les cerveaux noirs* » sont les pionniers du théâtre béninois après les indépendances. Et déjà, à cette époque Houétin et sa troupe de théâtre optait pour un théâtre nègre nourri à l'essence culturelle locale : gestes et paroles, danses et chants.

De l'autre côté Alougbine Dine était le scénographe doué de l'ensemble artistique et culturel « *Zama Hara* » avant de progressivement monter sur scène, en descendre et mettre en scène.

L'acte de création est une construction qui allie plusieurs ressources et matériaux de sorte que l'œuvre qui en sort exprime la diversité qui l'entoure. Et l'expérience de ces créateurs est tout aussi riche que leur art. Ce dernier reflète l'ouverture de son créateur.

L'autre critère qui motive le choix de ces créateurs est leur expérience de l'exil. On apprend dit-on après avoir vu et parcouru plusieurs paysages. Mais l'expérience solitaire de l'exil est une douleur qui amène à faire face à soi-même. Et faire face à soi-même est ce détour qui passe soit par la rencontre d'une autre personne, d'une autre culture ou de toute autre situation qui permet le reflet de l'être.

L'un s'étant ancré aux Etats-Unis d'Amérique d'où il explore ce théâtre endogène africain pour enfin réussir à lui donner une forme et le transmettre : « *Djo-gbe* ». L'autre pose ses valises au Gabon comme repère pour ensuite traverser le monde, aller la rencontre de jeunes créateurs à travers les ateliers nomades qui se fixeront à partir des années 1990 en école à Cotonou au Bénin.

L'EITB⁵⁸ d'Alougbine Dine est surtout pour ce comédien, danseur, décorateur, plasticien, costumier et metteur en scène de transmettre tout en créant avec les stagiaires de l'école.

Alougbine Dine et Lazare Houétin sont en quelque sorte témoins d'une autre époque et il est peut-être préférable et prudent qu'avant que la bibliothèque ne brûle, d'écrire des copies qui pourront résister au temps même s'il est imprimé dans les cœurs des élèves à qui ils ont transmis leur art.

⁵⁸ Ecole Internationale de Théâtre du Bénin

I. Du théâtre nomade à l'EITB

A- Alougbine Dine et le théâtre nomade

« Exil volontaire oui...pendant mon séjour là-bas je passais très peu de temps au Gabon, j'étais surtout sollicité ailleurs. Je passais 8 mois l'année à l'extérieur »⁵⁹

Autodidacte, ALOUGBINE Dine a fait ses premières armes d'homme de théâtre à Porto Novo comme décorateur, costumier, danseur et puis comédien. Metteur en scène et scénographe dans l'Ensemble Artistique « Zama-Hara » (La Voix du peuple) dans les années 1970 à Porto-Novo au Bénin, il se fait remarquer avec Tomabou (3^{ème} Prix au premier Festival national des arts et de la culture (FESNAC) en 1976), Atchédji (1977), Oni Baba (1979), Ou wè man (1980), Au nom de Dieu (1982), Assez (1^{er} Prix au deuxième FESNAC 1980) : ensuite au-delà de nos frontières à Tripoli en Lybie, au Festival de la Jeunesse en 1981, et à Paris, à Grenoble, puis à Lyon en France en 1983.

Le 24 septembre 1985, ALOUGBINE Dine prend ses valises pour s'installer à Libreville, au Gabon. Sur la terre gabonaise, il est repéré par le professeur de philosophie Wolé Henrikez, qui à cette époque était directeur du théâtre national du Gabon.

A son audition, ALOUGBINE Dine éblouit ses examinateurs avec une mise en scène de Chaka de l'écrivain sénégalais Senghor. A la fin, il est recruté d'une part à l'école nationale d'arts et de manufacture du Gabon pour enseigner l'interprétation, la scénographie et la réalisation de spectacles et au Théâtre National de son pays d'accueil d'autres parts.

En 1990, il crée en exil, l'« Atelier Nomade », avec pour objectifs : la création, la formation, les rencontres et le partage partout en Afrique et à travers le monde de l'objet théâtral.

Il s'agit d'une structure de formation qui a vocation d'intervenir dans les secteurs du théâtre et qui ne prendra véritablement son plein essor qu'en 1992. L'objectif visé, c'est de développer la qualité et le professionnalisme du théâtre africain pour mieux positionner les artistes de ce continent sur la scène internationale, d'abord francophone. Ainsi commence son pèlerinage à la rencontre de jeunes créateurs en donnant des formations de théâtre au Tchad, au Congo, au Gabon, au Bénin, au Cameroun, en Guinée, au Sénégal, à Sao Tomé, en France.

C'est dans ce cadre qu'il participe à la création de spectacles avec des comédiens d'Afrique et d'ailleurs, sur des scènes de Libreville, Cotonou, Grenoble, Paris, Bruxelles, Liban...

Il commence en 1991/1992 avec « Le mal des mots » du Gabonais Dread Pol Mouketa. Avec François Barbin, il signe en 1993 la mise en scène de la pièce « La Comédie » qui est une adaptation d'une nouvelle d'Emmanuelle B. Dongala. La même année, il met en scène « Une Femme comme une autre » du Gabonais Francis Edou Eyemé et en 1996 « A vendredi à 20 heures » du Tchadien Koulsy Lamko.

L'année 1996 marquera le retour de l'enfant prodigue au bercail avec l'Atelier Nomade qui émigre à Cotonou dans les anciens locaux d'Africréation. Dès son retour, en 1998 la mise en scène de « La ligne » de l'Américain Israël Horovitz, très remarquée à la quatrième édition du Festival International de théâtre du Bénin (FITHEB) et meilleur spectacle au concours culturel Bénin Golden

⁵⁹ Entretien avec Dine Alougbine

Awards 98. Dine était de retour et avec *Errances* de la Belge Anita van Belle est la révélation du Festival de Limoges en 1999. En 2000, il met en scène la Fuite du Chinois Gao Xingjian avec trente stagiaires de l'Atelier Nomade, en partenariat avec Africréation. Il s'agit d'un spectacle de rue qui a tourné au Bénin, puis à l'étranger (villes et universités du Nigeria, Badagry le village français au Nigéria et à Lille en France). De retour de Lille le 8 octobre pour ce festival francophone, l'auteur de « La Fuite » est nommé Prix Nobel de littérature 2000.

Son retour au Bénin a donné une impulsion sans précédent au monde du théâtre, en matière de mise en scène et de création innovante. Nommé comme directeur du FITHEB en 2002, il est pour reprendre ce qui se dit de Sony Labou Tansi, le « symbole des fraternités nouvelles » qui se tissent dans l'espace culturel francophone. En décembre 2002, lors d'un stage inaugural de réflexion sur la pratique de la mise en scène, organisé par le Festival des francophonies en Limousin à l'Atelier nomade, il rencontre Georges BANU et Patrick LEMAUF. De cette rencontre naîtra au Bénin une école de théâtre en 2004.

En ces moments où j'écris ces quelques lignes, une pétition initiée par de jeunes créateurs de l'Afrique, circule sur internet demandant au gouvernement béninois de reconnaître le travail et le mérite de celui qu'il nomme l'Oiseau. Ainsi s'intitule la pétition : « *Partout l'oiseau a porté le Bénin mais nulle médaille au Bénin ne porte l'oiseau.* »

B- De l'exil nomade à L'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin.

« **URGENCE**

Il nous faut une scène nouvelle,

Un théâtre qui nous ressemble,

Un théâtre qui parle à la majorité des hommes.

Cherchons autour de nous,

Puison dans le passé pour l'avenir.

Fouillons, déblayons, nettoions, rejetons ;

Cherchons toujours et encore jusqu'à l'explosion de nos limites.

Nos jours sont affamés d'inventivités et demain boira à notre source.

L'Afrique est un seul corps,

Dans ses vaisseaux sanguins,

Circulons nos créations. »⁶⁰

L'EITB est un centre de formation supérieure, de création et de diffusion du spectacle vivant qui s'est fixé pour mission d'accompagner les efforts de structuration du secteur culturel par la

⁶⁰ Alougbine Dine en juillet 2008 à Togbin Daho (Cotonou), siège de l'Ecole de Théâtre du Bénin.

professionnalisation des acteurs du système. Elle a pour ambition de former des jeunes artistes capables de répondre aux défis du théâtre contemporain. Le but est de faire de la culture un véritable levier de développement économique et social dans la sous-région. Former des comédiens porteurs de projet assez outillés pour construire le monde de demain.

Depuis le 14 juillet 2012, une formation de licence professionnelle en théâtre et techniques des arts du spectacle vivant, qui s'étale sur six semestres axés sur le mouvement et la théorie dramatique.

Le programme de formation à l'EITB s'articule autour de quatre piliers :

- 1- Les fondamentaux de la discipline : les cours fondamentaux constituent le 1^{er} pilier du programme de formation à l'EITB. Il s'investit d'abord sur le corps instrument pour faire la synthèse de deux mondes. En général, les comédiens et les danseurs africains utilisent leurs corps d'une façon coordonnée par un centre d'énergie qui se trouve au bas-ventre. Ce centre protège le corps entier dans l'exécution des mouvements. Alors qu'en Europe, au contraire, les comédiens et danseurs sont entraînés à détacher toutes les parties du corps séparément. Les centres d'énergie sont variés et ce sont surtout les articulations qui jouent le rôle central dans les mouvements. Le programme privilégie la biomécanique, l'anatomie et épouse les principes de Jacques Lecoq complétés par la méthode de mime Etienne Decroux. Ensuite la culture générale pour une meilleure connaissance du métier et ses environnements histoire du théâtre, histoire de l'art, dramaturgie, structuration de l'espace, analyse littéraire du texte dramatique, analyse filmique, etc... Les cycles techniques pour l'encrage d'une base technique : initiation instrumentale, solfège, chant, rapport musique-texte, voix parlée, improvisation, masque, commedia dell'arte, danse, des rituels d'Afrique et leur relation avec les arts de la scène. Le Kotéba, le Mvett, le concert-party, le Salamè, le Djogbé et l'art du griot, qui s'apparentent et s'éloignent de la méthode du chansonnier en Europe. Parler d'une méthode africaine bivalente ou multidimensionnelle serait plus juste. Elle englobe celle de Stanislavsky où le comédien disparaît complètement derrière le personnage et celle de Brecht où le public regarde à la fois le rôle et le comédien, côtoie Artaud où l'intellect s'éclipse, et va plus loin avec le phénomène de transe quand on visite le Djogbé de Lazare Houétin. On descend dans la vallée dit-il. Enfin les connaissances complémentaires pour élargir le champ de savoir et de savoir-faire du métier : mise en scène (costume, lumière, scénographie), le théâtre jeune public, théâtre de marionnettes, intervention en milieu scolaire, gestion de compagnie et d'évènement, gestion de projet, la médiation culturelle.
- 2- La création au service de la formation : dans le cadre de l'exécution du programme de formation, les étudiants de l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin, venant du Togo, du Niger et du Bénin, sont appelés à effectuer un stage pratique de création dans leur pays d'origine en milieu scolaire.

L'école du spectateur est la mise en contact des élèves-comédiens avec le milieu scolaire dès la réalisation du premier spectacle. C'est toujours une pièce de théâtre inscrite au programme scolaire. Les élèves-comédiens vont en milieu scolaire parler de la dramaturgie du texte et des choix de mise en scène. Puis les scolaires à travers quelques classes sont invités à voir une séance de répétition à l'EITB, le spectacle et enfin la représentation suivie d'une discussion avec l'équipe artistique et technique. Le but ici est d'ouvrir la tête des élèves à la culture théâtrale.

- 3- Les Rencontres Internationales de Théâtre à l'Ecole au service de l'éducation artistique : ces différents spectacles sont accueillis à Cotonou au Bénin lors des Rencontres Internationales de Théâtre à l'Ecole (RITE). Elles se positionnent à la fin de la 2^{ème} année de formation. C'est

l'aboutissement des activités d'éducation artistique faite à l'école qui prédispose les étudiants – artistes à intervenir aisément en milieux scolaire. Les RITE, c'est l'expression de notre combat pour amener nos Etats à inscrire les arts dans les programmes scolaires. Et fort heureusement, le Bénin met tout en œuvre pour qu'à partir de 2021, l'Art soit enseigné à l'école. La brigade poétique est aussi un projet de l'école avec le milieu scolaire. Les élèves-comédiens pendant une semaine envahissent les écoles et inondent de courts textes de 5 minutes le milieu scolaire afin d'habituer les élèves à l'écoute des textes.

- 4- Le festival Migration : il constitue le parcours type de diffusion régionale de spectacle. C'est une tournée régionale des spectacles de l'Ecole. Elle permet aux comédiens de faire face à un public autre que d'habitude mais aussi une expérience du travail de comédien.

« En effet, le niveau de son enseignement, la qualité des intervenants tant nationaux qu'étrangers et les performances réalisées par les anciens stagiaires sur les planches à travers le monde, ont fini d'asseoir à l'EITB une crédibilité et une bonne réputation dans les pays de la sous-région et au niveau des partenaires institutionnels. »⁶¹

« Maman, vois-tu, l'esprit de partage que tu m'as inculqué ne m'a jamais quitté. J'ai ouvert ma porte aux enfants des autres. J'ai fondé une école où on s'amuse à apprendre à jouer. »⁶²

⁶¹Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles Décentralisées (PSICD) dans rapport de fin de projet en 2008.

⁶² Discours d'inauguration de l'EITB, Aloughbine Dine, Togbin Daho, 2004

II. L'Art Total chez Alougbine Dine

Alougbine Dine n'est abonné à aucun genre. Il fait du théâtre total. Au questionnement si oui ou non l'Afrique a un théâtre avant la colonisation, l'auteur répond que ça dépend de ce que l'on appelle théâtre. Le « Egun-Egun » est né au 14^e siècle dans le puissant empire d'Oyo. Dans la religion spiritualité Vodun, il est la manifestation de l'esprit d'un mort au vivant. Une sorte de lien entre les deux mondes : le visible et l'invisible. Il est aussi un spectacle vivant complet que l'on peut appeler « Théâtre Total » parce qu'il est fait de danse, de chants, de musique, de paroles proférées pour des prières, des incantations, d'acrobaties et de prestidigitations. Au cours des siècles, ce théâtre a évolué avec l'apport des marionnettes. Si ce n'est pas du théâtre, qu'est-ce alors ?

Reconnus par les souverains d'Oyo, le « Egun-Egun » est devenu un art de cour et de divertissement. Les troupes sont gardées en résidence au palais et les artistes étaient rémunérés. La troupe de théâtre d'Ologbin fut la première à être reconnue par les souverains d'Oyo. Ensuite, il y a eu une tentative des souverains de populariser cet art qui au départ était sacré.

La procession du « Egun-Egun » qui sort de la forêt sacrée est carrément spectaculaire : paroles, chants, danses et transes. La transe est un phénomène naturel. N'importe qui peut entrer en transe. On peut entrer en transe rien qu'en faisant un rituel. Et qu'est-ce qu'un rituel ? C'est la répétition d'une seule et même chose. Lorsqu'une personne répète mille fois le même mot, à un moment donné, il en devient saoul et ça l'emporte. C'est l'effet enivrant de la répétition qui fait décoller l'être. C'est tellement simple et n'a rien de mythique. Certains disent que c'est dangereux car quand on entre dans une chambre, il faut pouvoir en sortir, ce n'est pas vrai. A la limite, l'être en sortira comme il est entré. Tout danger serait de la part d'un malfaiteur qui profite de l'état dans lequel l'être est plongé pour lui nuire mystiquement. Sinon, aucun danger à entrer en transe ou à en sortir ; à entrer dans un autre monde et d'en sortir. C'est complètement naturel. Et toutes les écoles de l'art du mouvement par excellence utilisent des exercices pour entrer en transe.

Le premier témoignage des vestiges d'un théâtre est d'abord la dimension plastique du « Egun-Egun ». Depuis déjà le 14^e siècle, le costume constituait l'aspect fondamental de cet art. Ce n'est qu'au 15^e siècle que le costume a été pris comme élément de spectacle avec la commedia dell'arte en Europe. Le deuxième témoignage sera celui du statut d'artiste. Connu en royaume d'Oyo depuis le 17^e siècle alors qu'en Europe il apparaît au 19^e siècle avec le phénomène de la mécanisation.

*« Je mélange un peu de tout. J'affectionne le mélange des genres et tout ce qui concourent au jeu. »*⁶³

Afin d'apprécier le travail du metteur en scène, nous avons choisi d'analyser en un premier lieu « Le médecin malgré lui » de Molière et en second « La renaissance » de Dine Alougbine. Cette dernière est représentative du travail que fait le metteur en scène car l'écriture part du plateau.

*« Mon voisin agronome travaille et moi je joue. Que dis-je, mon travail à moi est de jouer. »*⁶⁴

⁶³ Entretiens avec Dine Alougbine, 2019

⁶⁴ Idem

A- Adaptation et mise en scène en scène d'un classique : *le médecin malgré lui*⁶⁵

1- Cadre

Cette mise en scène de Dine est un travail de l'EITB en partenariat avec le PSICD dans le cadre du projet « l'école du spectateur ». En effet la pièce de Molière est au programme dans certains collèges d'enseignement général au Bénin. L'école du spectateur avons-nous dit plus haut réunit les stagiaires et les élèves des collèges autour de la création artistique d'une pièce de théâtre au programme en milieu scolaire. Les stagiaires font découvrir au jeune public le théâtre. Le but ici est l'ouverture vers une culture théâtrale.

Dans ce processus, les stagiaires de l'EITB ciblent quelques collèges et vont à la rencontre des élèves en un premier lieu. Cette première phase du travail est une discussion autour de la pièce de théâtre, c'est-à-dire un travail sur la compréhension du texte. Ensuite ils abordent la création théâtrale et ses différentes étapes : la dramaturgie, la mise en scène, la direction d'acteur, la scénographie, les costumes, etc...

Après ce premier pas, ils (les stagiaires) reçoivent à leur tour dans l'enceinte de l'EITB les élèves pour des séances de répétitions et d'échanges. Ils assistent à la répétition, au travail scénographique, à la mise en scène elle-même et à la direction d'acteur.

A l'issue de ce processus d'éducation permanente, les élèves sont invités à suivre la générale du spectacle dont ils ont suivi les différentes phases de construction. Vient enfin le moment de la représentation proprement dite. Même si les élèves connaissent déjà l'œuvre, la sensation est différente lorsque l'on assiste à un spectacle de théâtre dans les conditions professionnelles d'abord et surtout autour d'un public divers.

Voici donc les conditions de préparation du spectacle et les enjeux qui s'y cachent.

Quant au cadre de la représentation, c'est sur une scène extérieure du Centre Culturel Français, actuel Institut Français, que les comédiens joueront.

2- Fable

J'ai hésité à présenter la fable de la pièce de Molière. Bien qu'elle soit connue de tous, il est néanmoins fondamental de la rappeler et rendre évident ce qui l'est déjà. Mélange de la farce traditionnelle française, de la comédie italienne, et des fabliaux du Moyen âge.

Représenté pour la première fois le six aout 1666 au Théâtre du Palais-Royal, le médecin malgré lui de Molière est une pièce de théâtre en trois actes et composée de 21 scènes.

Molière s'est inspiré de la traditionnelle comédie italienne avec les thèmes du faux médecin et du faux malade. Le médecin malgré lui est une critique de la foi. Sganarelle aussi peu crédule qu'il paraît être, n'a pas eu besoin d'être vu avant de susciter la croyance en son talent de médecin. On peut dire qu'il n'y avait pas de Saint-Thomas dans la pièce. Ils n'avaient pas besoin de voir Sganarelle pour croire en ses miracles que leur a racontés Martine. Le récit était déjà suffisant et « Heureux ceux qui croient sans avoir vus ».

⁶⁵ Pièce de Molière

Molière fait aussi la caricature de cette époque où même en France, pays de civilisation et des droits, le mariage était en fonction de la bourse du prétendant ou de son héritage. Même au sein d'une famille bourgeoise comme celle de Gêronte, c'était une prêoccupatiôn parce qu'il fallait avant tout s'assurer que le mariage est par amour et non par intérêt et que le gendre ne va pas dilapider la fortune familiale.

Il est donc l'histoire de cet ivrogne de menuisier qui passe son temps à boire et à battre sa femme à qui il fait des promesses sans en tenir aucune. Un jour, celle dêcida, aprês le cêrêmonial habituel de la baston de se venger de ce monsieur à qui elle pardonne. Plongêe dans sa réflexion et cherchant un moyen pour que sa vengeance se fasse sentir par son ivrogne de mari, elle fut interrompue par un couple de domestiques à la recherche d'un mêdecin pour soigner la fille de leur maitre.

Il ne fallait pas plus pour que son plan de vengeance soit mis en route. Elle confia aux égarés qu'un mêdecin d'une qualité rare et exceptionnelle traîne depuis peu dans les bois là-bas. Il est un monsieur étrange qui cache son talent de guêrisseur et qu'il fallait battre pour lui faire avouer son talent. Sganarelle se voit ainsi forcer à rencontrer Gêronte qui dêsespêre du mal de sa fille qui a perdu l'usage de la parole la veille de son mariage.

En effet, ne voulant pas se marier à l'homme que lui prêdestine son père, elle feint d'être malade afin d'échapper à la dêcision paternelle. Elle aime Léandre. Ce dernier met en confiance Sganarelle des raisons de la maladie de Lucinde. Dêguisé en apothicaire, Léandre entrera en contact avec Lucinde sous les yeux de son père avant de retrouver la parole pour ensuite prendre la fuite avec son amoureux.

3- Mise en scène

« *Mon théâtre est de partout, de tous les genres et pour tous.* »⁶⁶

Dans cette adaptation de Alougbine Dine de « *Le mêdecin malgré lui* », la scène s'ouvre sur une salutation en Yoruba des personnages disposés en bord de scène suivie d'une dispute qui éclate du côté du public pour monter sur scène annonçant le conflit. Et le conflit annoncé est relayé par un chant qui est composé à propos pour illustrer la grande bataille entre l'homme et la femme.

Prenant à témoin le spectateur par rapport au nœud du conflit et en le sollicitant davantage que d'être simple spectateur. Cette mise en scène par exemple est un mélange de tout. Il y a la commedia (archétypes des personnages), l'approche didactique de Brecht (le chant du dêbut), le chant, la danse avec des éléments de jeu inspirés du rituel.

Quelques images mêtaphoriques retiennent notre attention dans cette mise en scène. D'abord à la hanche de Sganarelle est attachée, à l'aide d'une corde, une bouteille d'alcool et toute scène de violence dans le spectacle est transposée sur cette bouteille.

Ainsi lorsque Sganarelle veut battre sa femme, il s'acharne sur la bouteille et sa femme de l'autre côté de la scène pleure de douleur. Idem, lorsque Lucas et Valère, pour faire avouer à Sganarelle qu'il est mêdecin, lui arrachent la bouteille d'alcool entre ses mains et l'assènent de coups. Tandis que Sganarelle se tord de douleur jouant à se protéger. Et pour lui tordre le cou, ils tordent le

⁶⁶ Entretiens avec Dine Alougbine, 2019

cou à la bouteille tandis que Sganarelle étouffe de l'autre côté. Aussi à la scène 2 de l'acte deux, au lieu de battre Géronte pour se venger, Sganarelle urine dans le tapis en soie du propriétaire.

Un chœur composé de trois femmes revient souvent dans la mise en scène. Il apparaît une première fois pour exécuter le discours intérieur de Martine cherchant un plan pour se venger de ce pendard de mari. La réplique de Martine « *Je te pardonne mais tu me le paieras* » (scène 2, acte premier), est dite par le chœur. Il sera présent pendant la scène 4 et donnera écho à quelques propos de la vengeresse. « *N'oubliez pas, battez, battez surtout* »⁶⁷ répétait le chœur en boucle à Valère et Lucas qui sortent. Avant que ces derniers ne rejoignent Sganarelle, ce même chœur apparaît pour semer la confusion dans l'esprit de celui-ci en plein éloge dédié à l'alcool.

La scène suivante est l'apparition de Léandre guitare à la main et chantant une sérénade à Lucinde tandis qu'à l'arrière-scène une porte coulissante s'installe et dévoile déjà l'intimité de Lucinde, fille de Géronte.

Alougbine Dine dans cette mise-en scène a opté pour une scène vide. Une scène rectangulaire avec un rideau de couleur noire en fond et en face des spectateurs assis frontalement. Elle se remplit d'abord de l'énergie et du jeu des comédiens.

L'action dans la mise en scène se réalise en trois lieux distincts. En premier lieu la scène vide pour symboliser la maison de Sganarelle, ensuite la scène inondée de bouteilles d'alcool, langage métaphorique pour dire l'état du personnage et pour représenter ses errances ; et enfin la porte coulissante, seuil de la maison de Géronte. Elle sert en même temps de fenêtre pour les apparitions secrètes de Lucinde. Sur une scène vide, le comédien est amené à jouer de tout son être afin de faire bouger cette scène. L'espace dramatique est la salle elle-même car l'action commence du public pour s'étendre à la scène. Aussi notons la présence des entrées de certains personnages par le public. Par exemple Valère et son acolyte à la recherche d'un médecin sont entrés du public sur la scène.

La lumière joue un rôle d'éclaireur, de transition. Le son est d'abord vocal (Chanson de début- Sérénade de Léandre à Lucinde) puis instrumental (guitare jouée par Léandre) produit par les acteurs eux-mêmes.

Les costumes sont la caractéristique d'un milieu social (Costume Géronte) et d'un style (Costume Sganarelle). Dans « *le médecin malgré lui* », l'acteur est au centre de la représentation par un apport consistant en jeu. Tout est fait et illustré par lui. Il est le seul lien vivant au sein du dispositif du spectacle. Les composantes du jeu sont entre autres : gestes, paroles, chants, danses et la choralité.

La mise en scène de Dine est d'une grande théâtralité étant donné qu'elle mélange tous les genres comme nous l'avons mentionné ci-dessus. Mais elle l'est d'autant plus par l'apport de l'ancrage culturel dans la création des personnages.

C'est à ce titre qu'il affirme : « *La théâtralité est épatante surtout lorsque nous utilisons les éléments de notre culture. Elle est partout dans les modes d'expressions et tout ce qui concourent au jeu de l'acteur.* »⁶⁸

⁶⁷ Réplique faisant partie de l'adaptation

⁶⁸ Entretiens avec Dine Alougbine, 2019

Tous les personnages de la pièce à l'exception de Thibaut et son fils Perrin sont présents dans cette adaptation. Dine crée le personnage du chœur pour soutenir Martine dans cet éternel combat entre l'homme et la femme.

Quant au jeu, la direction d'acteur a plongé Géronte et Sganarelle vers des personnages très typés. L'un inspiré du classique italien et l'autre créé des réalités locales.

Sganarelle un bouffon tout habillé en rouge avec un nez rallongé même s'il n'est pas rouge et le comédien puise son essence de jeu de la Commedia Del Arte. Le comédien est un homme fin et élancé.

Géronte, un fougueux, court de taille ancré par sa démarche à la terre et qui de temps en temps dans ses crises tape du pied la terre. Le comédien est un homme de courte taille légèrement arrondi par le costume. La création du personnage de Géronte dans l'œuvre de Dine est d'abord inspirée de la relation du « *Amouchan* »⁶⁹ qui calme les velléités du « *Egoun-Egoun* » (Revenant) et de l'exécution du rituel du vodun « *Hounvê* ». Ce qui fait de ce personnage un être sacré de par l'importance qu'on lui accorde et des soins particuliers qu'il nécessite.

Géronte est un personnage à la transe facile, un personnage habité. Et les autres comédiens de la scène incarnent le « *Amouchan* » tentant de calmer et l'empêcher d'aller plus loin dans sa transe. Ce sont des mouvements de scènes sublimes la danse du revenant. En effet dans la captation, Géronte ne marche pas, il tourne en rond comme s'il exécutait la danse du « *Egoun-Egoun* » en claquant des pieds.

Ils tournent de façon violente sur scène tandis que les autres comédiens courent après lui ou tentant de lui barrer la route : « *Dah ! Dah ! Dah !* ». Sur scène, le costume amplifie le mouvement de Géronte en transe et c'est impressionnant.

La deuxième source d'inspiration est le rituel du « *Avôwiwlé* » du vodun Hounvê dédié à la nature. Il consiste dans nos coutumes à empoigner le diable et le jeter à l'eau. Ce rituel est pratiqué pour le vodun « *Hounvê* » dans la région de Porto-Novo et d'Allada. Concrètement le rituel du « *Avôwiwlé* » est une cérémonie où une dizaine ou vingtaine d'adeptes du vodun en question cherchent quelque chose qu'ils semblent voir et que personne d'autres ne voient. Ils viennent en groupe et cherchent cette chose qu'ils veulent trouver et répétant à haute voix : « *Idé Hé ! Idé Hé ! Idé Hé ! Hééééé !* ».

Ils disent des choses qu'eux seuls comprennent, et finissent par attraper ce qu'ils sont les seuls à voir puis vont le jeter à l'eau afin que les flots l'emportent loin. C'est en réalité un rituel d'exorcismes, renvoyer le mal de la cité. Ils observent les éléments de la nature pour faire ce genre de rituel. Rituel vodun qui se fait tous les ans pour laver la cité de ses souillures.

Puisque c'est de l'invisible qu'il s'agit, ici les autres comédiens tentent de le calmer comme s'il était invisible. C'est-à-dire, arrêter ce qui en lui le met dans cet état, arrêter le possesseur. Etant incapable de l'arrêter le « *Idé Héé...* » du « *Avôwiwlé* » lui est adressé pour l'exorciser.

Géronte dans ses crises se fait appeler d'une voie aigue et chevrotante par Jacqueline l'une des nourrices : « *Babaaaaa* ».

Les deux formes de jeux sont utilisées dans l'adaptation de « *Le médecin malgré lui* ».

⁶⁹ Sorte de gardien ou de guide du revenant

Selon Dine, il n'y a rien qui soit fermé réellement. Le « Avôwilé » est éminemment du théâtre à voir, on croit profondément qu'ils poursuivent quelque chose que nous autres ne voyons pas ou que nous imaginons. A partir du moment où ils font vibrer notre imagination de spectateurs, je trouve que c'est un théâtre parfait.



Illustration 6 : Egun-Egun

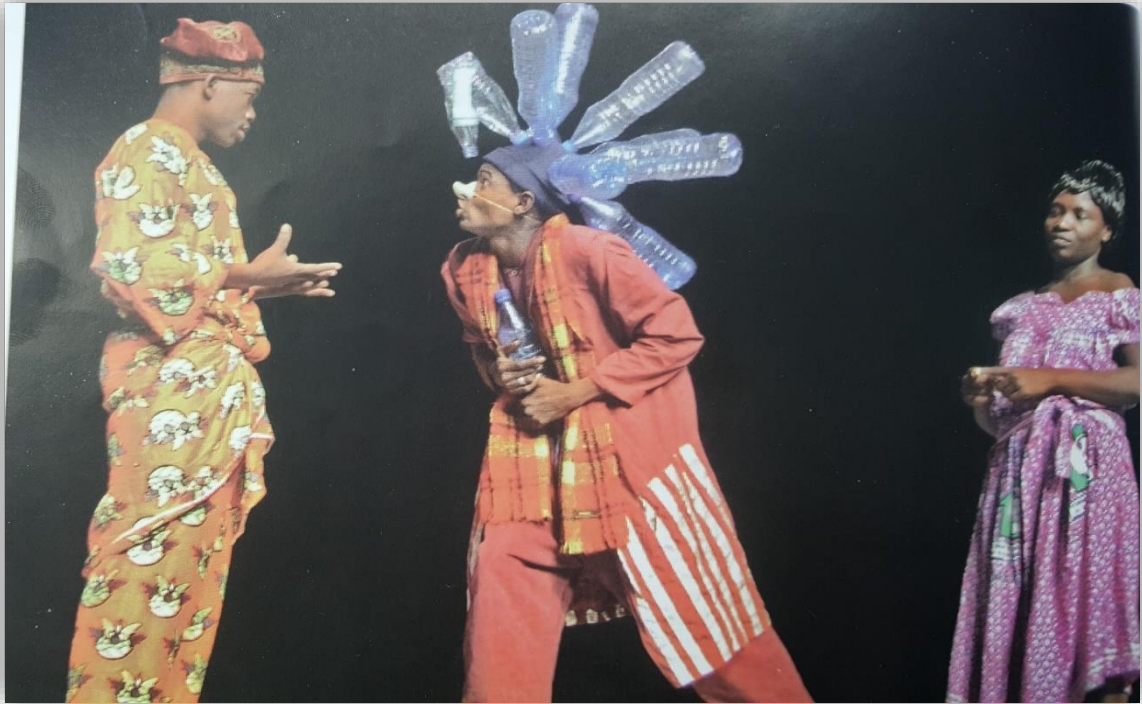


Illustration 7 : Lucas, Sganarelle et Valère dans l'adaptation de « Le médecin malgré lui »



Illustration 8 : Scène de fin dans l'adaptation de « Le médecin malgré lui »



Illustration 9 : Chœur des trois femmes dans l'adaptation de « Le médecin malgré lui »

B- « La renaissance »⁷⁰ de Alougbine Dine

1- Cadre du spectacle

« La renaissance » est un spectacle commande dans le cadre du Festival International de Porto-Novo.

Le Festival International de Porto-Novo est un rendez-vous artistique et culturel qui vise à valoriser l'identité et le patrimoine traditionnel de la ville. Le thème principal de l'édition de 2019 est : « *les systèmes divinatoires en Afrique dans un contexte de mondialisation : enjeux et perspectives* ». Cette thématique est d'amener une réflexion sur les enjeux du système divinatoire dans un contexte de mondialisation, de perte de repère et de doutes.

Quatre axes sont abordés lors de cette troisième édition : Le spectacle inaugural, le colloque scientifique, le marché du festival, et enfin une cérémonie de déambulation des divinités.

⁷⁰ Spectacle de théâtre mis en scène par Dine

Cette édition s'étale sur sept jours avec **plus de 500.000** spectateurs, **10** lieux investis, **02** projections, **75** artistes de la musique traditionnelle et moderne, **1106** masques culturels, **09** partenaires privés, **25** partenaires média, **06** mécènes.

La renaissance d'Alougbine a été créé à cet effet et constitue, après les discours d'ouverture, le spectacle inaugural du festival. Ladite cérémonie s'est tenue au Stade Charles De Gaulle de Porto-Novo. Devant toute une foule assise sur le gradin du stade, le génie artistique de Dine déploie ses ailes au point de surprendre les différents ministres présents à la cérémonie et originaires de Porto-Novo, les différents cadres de l'Etat, les membres des différentes maisons diplomatiques et consulaires.

La foule qui n'a pas fait que contempler l'œuvre a été un acteur surprenant car malgré l'étendue du spectacle, elle a été meublée par des réponses venant des spectateurs, des acquiescements et applaudissements, des cris et une participation active aux chants et à la danse finale qui invite à la fête.

Cette création est ancrée dans la culture de la ville et est représentative du travail d'Alougbine Dine.

Il invite dans cette création le conte, la parole, le mouvement, la danse, la transe, les différentes divinités, les masques, les marionnettes et échasses. C'est un spectacle dense qui reflète vraiment le savoir-faire du metteur en scène. Nul n'en doute, l'art cette fois-ci est total.

2- Fable de la pièce

La renaissance est un conte qui s'inspire de la tradition orale sur la création du Royaume de Porto-Novo devenu capitale historique du Bénin depuis l'époque coloniale. Celle-ci repose sur deux légendes.

La première est une légende Yoruba. Trois chasseurs (Anata, Obagadjou, Akakpo-Agbon) du village de Lingbo dans le royaume d'Aholi au Nigéria étaient en chasse lorsqu'ils firent la rencontre d'un étrange génie à neuf têtes qui sortait d'une termitière. Apeurés, ils prirent la fuite. Une fois au village, ils s'empressèrent d'aller consulter le Fa au sujet de cette mystérieuse créature. Le Fa dévoila que le génie est une femme qui aurait accouché de neuf enfants : Abori Messan. Elle est une créature remplie de bonté et ne veut du mal de personne, bien au contraire. Alors, les chasseurs retournèrent sur le lieu de l'apparition afin de lui ériger un temple. Pour être protégés par la divinité, ils y fondèrent leur village et le baptisèrent Akron. De nos jours, ce quartier est le plus ancien des quartiers de Porto-Novo et le temple de la divinité y est toujours.

La deuxième légende raconte qu'un descendant de la famille royale d'Allada, cherchant à s'installer sur les rives de la lagune, demanda l'hospitalité au roi de Akron. Tè-Agbanlin faisait partie de la dynastie des Adjas, originaires de Tado (région Sagoué) entre le Dahomey et le Togo, qui émigrèrent vers l'an 1600 à Allada. A la mort de leur père, Tè-Agbanlin et ses frères se disputèrent la succession. Après un violent combat, Medji le cadet, resta roi d'Allada, l'aîné Tè-Agbanlin, vint s'établir à ce qui deviendra plus tard Porto-Novo et le troisième Aho Daco-Donou, monta au « Danhomey » auprès du Roi de Cana, nommé Dan. « Danhomey » donnera plus tard un des descendants (Béhanzin) farouche opposant à la colonisation.

Tè-Agbanli, lors de son exil traversa une forêt remplie d'animaux féroces et donc pour survivre dut s'adapter. Il construisit avec du fil de raphia et des feuilles de bananiers des vêtements de camouflage afin de ne pas se faire dévorer par les animaux sauvages. Il utilisa ensuite une corne d'antilope dans laquelle il soufflait pour les effrayer. Lorsqu'il arriva à « Ajaché », l'hospitalité lui fut

refusée par les premiers occupants Yoruba et Tè-Agbanlin alla s'en quérir la protection du masque du « Zangbeto » qui est d'origine Adja.

Le « Zangbeto » ou « Gardiens de la nuit » est un esprit Vodun, chargé de veiller sur le sommeil des habitants et d'éloigner les mauvais esprits et les malfaiteurs et les voleurs. C'est un esprit caché sous un costume de paille, tournant sur lui-même et n'apparaît que la nuit, accompagné de ses initiés qui tapent sur des tambours.

Aidés par le « Zangbéto », Tè-Agbanli chassa les Yorubas et ceux qui restèrent, s'assimilèrent et prirent pour divinité le « Zangbeto ». Ajaché devint Hogbonu que les Portugais baptiseront Puerto-Nuevo.

Lorsque vint la colonisation, et alors que Porto-Novo demandait le protectorat français, Béhanzin à la suite de son père Glèlè au « Danhomey » refusa toute domination et rejeta l'impérialisme français. Toffa 1^{er}, (descendant de Tè-Agbanli et cousin de Béhanzin) signa un deuxième protectorat renforçant le pouvoir français à Porto-Novo. La France par Dodd complota avec Toffa pour mettre fin au règne de Béhanzin pas favorable à la prise en otage de la terre de ses ancêtres. A la chute de ce dernier, « Danhomey » devient « Dahomey » pour désigner tout l'actuel Bénin et Porto-Novo en devient la capitale.

La renaissance est aussi cette confrontation imaginaire entre Béhanzin sous les verrous et Toffa qui vint s'entretenir avec lui, ou du moins le narguer. Elle est aussi l'histoire de la deuxième guerre mondiale, de la mobilisation des tirailleurs sénégalais et des luttes d'indépendance.

Le lendemain des indépendances sera la crise pour bon nombre de pays africains et le Dahomey avec pour capitale Porto-Novo a connu les pires moments de son histoire : des coups d'états successifs à la tête du pays et une montée de la colère au sein de la population. Le succès au feu de paille du marxisme-léninisme puis rapidement des grèves sous le régime du Parti de la Révolution Populaire du Bénin conduisant à l'historique conférence des forces vives de la nation : le Renouveau Démocratique.

La renaissance, c'est toute ces histoires et légendes qui racontent l'historicité du peuple porto-novien. La fin du spectacle s'amorce par une chanson écrite pour la ville puis une invitation des autorités politiques présentes à monter sur scène afin d'allumer la flamme du festival.

Viennent ensuite peu à peu le reste des acteurs dans les coulisses transformées soit en divinités vodun ou en marionnettes ou sur des échasses. La fin est une fête commune ou tout le monde chante et danse y compris les spectateurs.



Illustration 10 : Photo d'un Zangbeto

3- Mise en scène

La renaissance est un récit historique de la ville de Porto-Novo depuis sa création jusqu'à nos jours. Elle est en grande partie écrite à partir des improvisations des stagiaires de l'EITB. Ce qui lui donne son côté collectif. *« Je donne souvent des exercices en fournissant et en orientant les élèves sur les pistes favorables au jeu. »*⁷¹, affirme le metteur en scène. Exploiter les erreurs pour apporter une certaine nuance semble être la règle dans le processus d'une écriture de plateau car, tout est jeu. La création collective nécessite que l'on tienne compte de la culture de ceux qui jouent lors des ateliers de recherches autour de la création. Ce n'est qu'en étant dans cette écoute que l'œuvre respire la diversité. *« J'expérimente des éléments autour de la culture de ceux qui jouent puisque je travaille avec des gens de différentes cultures »*.⁷²

⁷¹ Entretien avec Alougbine Dine, 2019

⁷² Entretien avec Alougbine Dine, 2019

Le spectacle dure 2h 20 minutes et emploie 300 comédiens et musiciens sur scène, un chœur au sein du public, une équipe de techniciens et de constructeurs. Il réunit tout au moins une équipe de 600 personnes. C'est un spectacle n'ayant pas suivi le parcours type de création d'une pièce de théâtre classique.

L'unité de lieu n'est pas conforme au classique et l'action se passe en plusieurs lieux : de la forêt en passant par le village, la place publique, la rue, la maison, l'administration coloniale, le palais, etc...

La scène est aussi vaste qu'un terrain de foot. Les gradins du stade abritent les spectateurs disposés de sorte à obtenir une scène à l'italienne. Une rue sépare deux maisons disposées en fond de chaque côté de la scène (côté cour et côté jardin). « *Deux maisons de part et d'autre de la scène reliées par une rue centrale qui les traversent : un peu comme le marché de Porto-Novo traversée par une voie.* »⁷³

Le choix des constituants fixes de la scène a aussi un rôle important à jouer dans l'imaginaire du public à qui l'on prédestine le spectacle. Et apparemment Dine n'a pas dérogé à cette tradition.

Les unités de temps et d'actions s'éloignent des codes du classicisme. L'action dans la renaissance n'est pas unique. Elle est multiple et concourt toute à montrer la diversité des actions dans un village. Ainsi la place publique est remplie de quelques personnes alors qu'une scène se joue du côté du mat. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a pas d'actions qui se contredisent. Cependant il y a tout de même une action principale qui serait le parcours d'un peuple dans la constitution de son identité. Les personnages assis sur la place publique ou au marché sont justes témoins de l'action principale.

Ainsi l'action commence dès la constitution du lieu. On y voit des branches feuillues de bois remplir la scène. Ils sont portés par des comédiens qu'on ne voit presque pas. Ils sont camouflés par les feuilles des branches mais on se doute bien qu'il y ait des comédiens à l'arrière. En une dizaine de seconde, la scène, vide au départ, devient une forêt. On y voit une termitière en avant-scène. Traverse ensuite la scène, un lion, puis un éléphant. Tout est compris : les prochains personnages ne peuvent être que des chasseurs et ils étaient au nombre de trois.

Excepté les deux maisons en fond de scène, l'ensemble des décors du spectacle sera mobile. Le metteur en scène utilise pour constituer une forêt une technique qu'il a inventée depuis l'époque de Zama-Hara et avant même son exil. L'action décor consiste à faire porter à des gens des décors comme des structures portables. Par exemple, une case est composée de la toiture conçue comme un parasol que porte un comédien et du mur qui est pris par deux autres. En gros, une case sur scène nécessite 3 personnes. Qu'un village se construise d'un seul trait de façon musicale, c'est spectaculaire. « *Lorsqu'au festival international des arts en 1981 avec Zama Hara, les troupes avaient quinze minutes pour placer le décor et quinze autres minutes pour débarrasser le plancher, et que notre décor était de reproduire un village, nous avons créé ce qu'on a appelé à l'époque Action-Décor et en 3 minutes, le village était érigé avec une bananeraie* »⁷⁴.

« *C'est cette même technique de décor action qui a été utilisée pour le spectacle : la renaissance* ».⁷⁵

⁷³ Idem

⁷⁴ Entretien avec Alougbine Dine

⁷⁵ Entretien avec Alougbine Dine

Tout ce qui concerne les gros décors est mis sur roulettes. Par exemple un trône qui roule poussé par les membres de la cour pour les déplacements de Toffa 1^{er}, une prison ambulante pour Béhanzin.

Le jeu dans la renaissance est d'un naturel non attaché à aucun modèle. On remarque aussi la présence de deux chœurs différents qui occupent deux lieux différents. Un premier chœur qui agit sur scène et s'occupe de la narration. Ce chœur joue le rôle principal de la narration mais il n'est pas le seul. La parole circule portant en avant-scène les différentes composantes de la communauté. Ainsi, à part le chœur, il y a un griot qui continue l'histoire en langue, puis une petite fille, puis trois personnages de différentes générations, etc...

Il y a cet autre chœur, hors de la scène et au cœur du public, fait d'élèves formés par les stagiaires de l'EITB. Un chœur dont les membres sont disséminés dans le public à l'insu du spectateur. Ainsi en plein spectacle, la parole quitte la scène pour se retrouver de l'autre côté. Tantôt le chœur central, tantôt juste de simples témoins, ensuite le chœur du côté spectateur puis le chœur des musiciens, la parole circule dans la renaissance.

Tout comme ne se monopolise pas la parole, « La renaissance » ne s'est focalisé sur aucun genre en particulier. Il y mêle de tout avec pour socle la tradition endogène porto-novienne. Un théâtre total comme le metteur en scène aime lui-même le rappeler. À l'image produite et suggérée au public, il apporte la parole à travers le conte, ensuite l'imitation, des chants et de la musique, de la danse, du rituel, des masques, marionnettes géantes et échasses ; voici le menu de la pièce de Dine.

Le « Zangbéto » et le vodoun « Hounvê » sont présents dans ce travail. « *Ce n'est pas non plus un hasard si le « Zangbéto » est présent car, ce vodun était le rempart Tê Agbalin lorsqu'il quitta Allada pour Porto-Novo, lors de son exil.* »⁷⁶ Le Zangbéto est un symbole de création d'une ville aux croyances vodun. Dans la renaissance le créateur l'amène sous une forme de parade, de rituel spectaculaire de la divinité et ses adeptes.

Seul le « Egoun-Egoun » ni figure pas puisque la nuit lui est interdite. C'est d'ailleurs à la fin du 17^e siècle que le premier « Egoun-Egoun » est venu à Porto-Novo du royaume d'Oyo. Il y a une petite anecdote qui stipule que ce vodun est introduit à Porto-Novo pour briser le sort de la mort sur les descendants du roi Tognon.

Pour revenir aux éléments constitutifs de l'analyse, le son du spectacle est assuré par une équipe de musiciens qui jouent toutes les transitions, les musiques ou chants du spectacle. Étant donné la grandeur de la scène, un éclairage minimum la rend visible. Toutefois, la lumière permet dans certaines scènes d'isoler ou de mettre le focus sur une action car l'action peut être multiple.

La renaissance déborde de créativité. Ainsi pour matérialiser l'arrivée des colons en voiture sur scène, Dine utilise de vieux pneus de l'engin. Dans le creux d'un pneu mis à la verticale, on y ajoute de l'eau puis deux bâtons d'un mètre chacun de part et d'autre et qu'on pousse, le dispositif roule. Faire des brouettes sans récipient avec de vieux pneus de voiture pour ouvrir l'imagination du spectateur.

Quant à ce dernier à qui le spectacle est destiné, il est non dans une contemplation de l'action mais dans une participation active. Il se retrouve à travers tous les chants et danses, slogans

⁷⁶ Idem

et rituels. Même si le chœur n'est pas harangueur, le contenu et les composantes de l'action détruisent le quatrième mur.

La présence du chœur au sein même du public montre aussi l'intention du rapport scène-salle. L'invitation des autorités à allumer sur scène la flamme du festival sous la musique de la fin en dit beaucoup. Tandis que les comédiens, musiciens, jouent leur dernière, montent sur scène des spectateurs pour un geste symbolique de fraternité et d'invitation à la fête.

Pour finir la renaissance est-elle cette fête dont parlait Rousseau et qui pourrait remplacer le théâtre ?



Illustration 11 : Scène de jeu du spectacle « La renaissance »



Illustration 12 : Scène de la renaissance : l'entretien de Toffa avec Béhanzin gardé par l'armée française



Illustration 13 : Scène de « La renaissance » : Béhanzin sous les verrous



Illustration 14 : Procession de masques

III. Lazare Houétin : du théâtre de L'IRAD⁷⁷ à la conception d'un nouveau Théâtre.

A- Du théâtre de l'IRAD à l'exil

Directeur-Fondateur en 1965 de la troupe « *les cerveaux noirs* », Lazare Houétin est le chef de file incontestable des troupes dahoméennes au lendemain des indépendances. La troupe est uniquement formée de jeunes scouts de la Jeunesse Etudiante Catholique. Le théâtre de la troupe de Houétin se veut exploratoire avec pour principal objectif d'intégrer le théâtre aux conditions socio-politiques et artistiques du Dahomey.

Après son Bac en 1967, il entre à l'Ecole Normale Félicien Nadjou d'où il sortira avec un diplôme d'enseignant l'année suivante. Enseignant à l'Institut de Recherches Appliquées du Dahomey, il sera détaché au Haut-commissariat de la culture à Porto Novo avec pour mission de créer la troupe nationale du Dahomey. Il donnera à ce théâtre une orientation vers le patrimoine culturel béninois. Selon lui, le développement d'un pays doit s'opérer dans tous les domaines et un art aussi populaire que le théâtre a son rôle à jouer pour l'animation culturelle d'une nation.

Ainsi l'IRAD vient de combler un grand vide en formant une troupe théâtrale dénommée : le théâtre de l'IRAD.

Les objectifs de ce théâtre sont de proposer aux spectateurs, une ou plusieurs formes théâtrales nouvelles, des moyens d'expressions nouveaux et s'inspirant de la culture locale. Le théâtre de l'IRAD est une sorte de théâtre expérimental, de recherche où chaque spectacle sera un pas de plus vers un théâtre authentiquement africain.

Comme le dit un proverbe africain, le chasseur égaré dans la forêt ne peut compter sur le chien d'autrui pour se faire conduire chez lui. On ne peut donc aller vers un théâtre authentique africain en évoluant dans le cadre et les normes laissées par les théâtres étrangers, affirme Houétin.

Il serait alors absurde de prétendre aller vers un théâtre africain en se limitant servilement aux conceptions du théâtre occidental classique. Or à l'époque, c'est ce théâtre qui est en vogue partout dans le continent noir. Il l'est d'autant plus vrai que tout théâtre qui s'en écarte risque d'être traité comme n'étant pas du théâtre.

Le théâtre de l'IRAD se donnera pour mission de démythifier le théâtre en partant d'un terrain neutre sans loi, ni codes afin d'avoir le champ de recherches vaste et libre. Il y a une volonté particulière de Lazare Houétin de libérer le théâtre dahoméen d'alors des contraintes du théâtre classique.

Cette volonté portera ses fruits avec la création du spectacle « Ecole et Tradition ». Dans la préparation de ce spectacle, le directeur du théâtre de l'IRAD en tant que metteur en scène devra résoudre deux problèmes pour satisfaire le destinataire africain. Primo, il faudra résoudre le problème du thème du spectacle et de celui du langage théâtral. Quant au thème, il doit être africain et proche des préoccupations quotidiennes des gens. Quel langage adopter dans un pays où la danse, l'histoire racontée, le conte mimé ont une grande importance comme moyen de

⁷⁷ Institut de Recherches Appliquées du Dahomey

communication ? Le théâtre pour répondre aux défis, se doit de s'inspirer de ces modes d'expressions.

Il s'agit de lui donner une pensée, de l'organiser, d'inventer une formule qui puisse intéresser le plus grand nombre au-delà des barrières linguistiques. Il faut pour ce faire recourir à ce que l'Afrique sait faire de mieux (le geste, la danse) tout en évoquant les choses proches du souci des masses.

Il faut faire du théâtre une véritable école ancrée dans l'expression corporelle où les mots sont secondaires. Lazare Houétin marquera les esprits avec « Ecole et Tradition », spectacle collectif et corporel.

B- Nouveau modèle : Djogbé de Lazare Houétin

« Jogbé » est un mot de la langue Yoruba issu de la forme contractée du syntagme « Eji-Ogbe ». Eji étant lui-même une forme contractée du mot « Méji » qui signifie en Yoruba « deux ».

« Eji-Ogbe » signifie en Yoruba « Ogbe deux fois » tout comme « Ogbe Meji ». Ainsi, « Jogbé » est une forme contractée de « Eji-Ogbe » et signifie « Ogbe deux fois ».

Mais qu'est-ce que « Ogbe » ?

« Ogbe » est la première lettre du système divinatoire « Fa » qui en compte 16. Il s'agit de : Gbe, Yeku, Woli, Di, Loso, Wlen, Abia, Aklan, Guda, Sa, Ka, Trukpen, Tula, Lete, Ce, Fu. Chacune de ces lettres est multipliée par elle-même pour donner la même lettre deux fois, ce qui aboutit à un signe. Ainsi, on obtient en exemple Gbe-Meji, Yeku-Meji...

Jogbe ou Gbe-Meji est considéré comme le plus grand de tous les Fadu (signe du Fa). Il prend l'ascendance sur les 255 autres Fadu.

Selon le professeur Mahugnon, Jogbe symbolise l'Orient, l'Est, le jour, la vie, le soleil, le cercle ou un point blanc, sa couleur d'attache étant le blanc. En consultation de Fa, lorsque Jogbe apparaît, il introduit d'office un avis favorable sur la préoccupation du consultant.

Il symbolise une ouverture, une opportunité, mais aussi des empêchements. Car, l'ouverture en question peut se faire sur la vie aussi bien que sur la mort. En tant qu'ainé de tous les Fadu, Jogbe embrasse tout ce qui est grand, vaste et immense (l'océan est l'un de ses attributs).

I I
I I
I I
I I

Figure indicielle de Jogbe ou Gbe-Meji

1- Manifeste de “Djogbe”⁷⁸

Selon Lazare Houétin, « *Djo-Gbe* » est composé de « Djo » qui signifie « naissance » et de « Gbe » qui veut dire jour. Pour récapituler « Djo-Gbe » littéralement veut dire « jour de la naissance » pour dire « comme au premier matin de l’espèce humaine ». C’est une invitation à la naturelle et spontanée expression de soi comme c’est souvent le cas dans la musique et la danse traditionnelles africaines. Djo-Gbe est un atelier d’expressivité africaine de l’Être.

Au cours de son exil, Lazare Houétin a développé cette nouvelle forme qu’il continue toujours d’enseigner dans les écoles de théâtre en Afrique et notamment à l’EITB de Dine Alougbine. Il met à la portée de tous, le millénaire héritage de l’Afrique en matière d’expression spontanée à travers le rythme et le « mouvement », voire l’expression de l’Être.

La participation à l’atelier DJO-GBE permet entre autres d’acquérir une meilleure habileté d’expression profonde de soi et une meilleure connexion avec soi et avec le monde et un mieux-être dans sa propre peau.

Au nombre des principaux intéressés : artistes et étudiants de toutes disciplines artistiques, acteurs, actrices, danseurs, danseuses, musiciens, musiciennes, poètes, etc... et tous ceux qui, pour une raison quelconque, souhaitent :

- Une meilleure habileté d’expression spontanée et profonde,
- Une meilleure connexion et une plénitude découlant souvent d’une profonde expression spontanée de soi.

Le pouvoir de connexion par l’effet d’une expression profonde de soi, comme dans le cadre de DJO-GBE par exemple, est d’un intérêt capital dans notre monde moderne où l’individu est chaque jour un peu plus isolé de son entourage et toujours un peu plus écartelé au niveau de sa personnalité.

L’atelier DJO-GBE d’expressivité africaine de l’Être est une nécessité de notre temps. Il serait d’une grande utilité dans toutes les structures d’Etudes Africaines.

Lors de son exil, Lazare Houétin a donné des centaines de conférences et d’animations suivies d’une restitution sur le nouveau genre.

2- Analyse de quelques séquences des spectacles Djo-gbé

Les ateliers Djo-gbe sont des performances de danse qui commencent avec quelques danseurs et joueurs de « Djembé » professionnels pour embraser les spectateurs. Au début du spectacle, le metteur en scène explique le concept de « Djogbé » en invitant les spectateurs à ne pas hésiter à inonder la scène de leur Être et surtout de laisser s’exprimer leurs émotions, leurs cœurs, leurs sentiments.

Après quelques minutes, la scène peu à peu s’emplit de volontaires qui rejoignent le cercle de la danse qui s’exécute sous forme de transe. Malgré le peu de matériels visuels chez les hommes de théâtre au Bénin, nous essayerons de fonder notre analyse sur les entretiens avec Lazare Houétin et quelques bribes de spectacles issues de différentes captations d’une durée chacune de quatre minutes.

⁷⁸ Peut s’écrire aussi Jogbe

Au regard de ces différentes captations, il en ressort que l'espace joue un rôle important dans les spectacles « Djo-Gbe ». Le vide de la scène est décoré de divers pagnes colorés sur lesquels on voit des motifs d'animaux emblème de certaines divinités voduns. Ces pagnes jouent un double rôle dans le spectacle. Primo, ils servent à décorer et deusio à délimiter la scène qui en réalité est la salle elle-même. Houétin avant tout spectacle prend le soin de décorer lui-même la salle afin d'accueillir les spectateurs dans une ambiance primordiale : celle de l'instinct, de l'expression, celle de l'animal.

Le spectacle est sans artifice, sans décors lourds autre que les tam-tams et les corps sur une scène vide. Lazare Houétin comme enseignant donne des cours à l'EITB. A cet effet, il a mené une expérience de l'atelier Djo-Gbe en bord de mer. Dans cette expérience, des spectateurs ont été pris au piège par le jeu. Tout part du mouvement, des sons, de la parole ensuite vient la danse. Tout commence par une invitation à imaginer le premier matin. On essaie de se retrouver soi, de se distancier de soi pour mieux s'observer. Djogbe est un processus de rencontre de soi dans le jeu et l'auto-observation. Personne ne regarde personne dans Djogbe. Rien à voir, tout est jeu personnel.

Par rapport au jeu, le metteur en scène au début du spectacle peut instaurer quelques mouvements répétitifs. La répétition d'un même mouvement invite à la transe. Alors qu'au début, des spectateurs assis hésitent, ils se retrouvent tous à la fin en cercle exécutant des pas de danses sous la direction du metteur en scène.

Le costume n'est très important dans Djo-Gbé. Le metteur en scène qui lui-même est sur la scène est habillé à la tradition nègre, les musiciens et danseurs de même. Certains spectateurs comme il ressort de certaines captations nouent quelques fois des pagnes autour de la taille.

Le son est prédominant dans les ateliers car tout s'illustre par le son de la voix et des tambours, des cris.

Dans Djo-gbé, la scène est la salle et la salle est la scène. C'est-à-dire tout l'espace est utilisé pour le jeu en même temps à observer. L'observation ici est intérieure. La participation à l'atelier DJO-GBE permet entre autres d'acquérir une meilleure habileté d'expression profonde de soi et une meilleure connexion avec soi et avec le monde et un mieux-être dans sa propre peau.

Djo-Gbé est comme une sorte de théâtre thérapie. Il s'inspire fondamentalement des rituels et cérémonies vodun. Comme l'affirme Houétin lors de ses spectacles au Pasadena convention center en Californie en février 1993, « *Djo-gbe is not a technical, Djo-Gbe is not a religion, Djo-Gbe is not a show, Djo-Gbe is instead to be, be who you are* ».

A l'instar du vodun qui est plutôt une façon de penser, un mode de vie qu'une religion, Djo-Gbe qui s'essence du vodun est un cérémonial qui invite le spectateur à célébrer le premier jour de naissance en puisant dans son imaginaire le flux de l'action qui peut être collective mais aussi et surtout solitaire. Djo-Gbe est comme une deuxième naissance de soi qu'on célèbre soi-même au lieu d'être assistant.

Les éléments constitutifs de Djo-Gbé sont fondamentalement le « Zangbeto », le « Egun-Egun », les échasses et toute cérémonie ou jeu de la célébration Vodun.

Il arrive très souvent à Houétin de constituer sur scène une cour royale dahoméenne. On peut y voir le roi assis sur le trône, les femmes qui chantent et des danseurs à l'œuvre dans leur art. Le roi lui-même se mêle à la danse.

Chapitre 4 : Techniques d'inventivités contemporaines

Le secteur culturel béninois est riche et ne cesse de se renouveler malgré les difficultés liées aux manques de structures techniques et à l'absence des politiques publiques. Il faut reconnaître et affirmer un manque d'accompagnement sérieux de l'Etat dans le financement de l'art et de la culture au Bénin. Ceci sous-entend un problème lié au statut d'artiste. Si des efforts se font, ils sont encore loin des prémices du modèle anglo-saxon ou francophone. Le gouvernement chaque année vote une cagnotte destinée à accompagner le financement de quelques projets artistiques et culturels notamment le FITHEB qui aujourd'hui se meurt.

Malgré ce manque criard d'infrastructure, l'art béninois ne manque pas d'inventivités. On dirait qu'au lieu d'être un handicap, il est un avantage. Lorsque le manque de salle de spectacle amène à développer des spectacles déambulatoires, à jouer dans les marchés, à s'adapter dans les cafés et bars et à investir les places publiques, il devient une opportunité créative. Il (le manque) n'est pas une excuse mais ce qu'il faut souligner ici c'est qu'il ressort l'adaptabilité et la créativité de ces artistes. Ce manque amène, oblige la créativité.

Et si le théâtre tel qu'il est connu aujourd'hui ne rassemble pas son public, et qu'il y a crise du drame, de la fable et du personnage, c'est qu'il y a un réel problème. Le succès du cinéma pour justifier ce problème du théâtre est juste un prétexte pour éviter de sortir le théâtre des instruments techniques et juridiques qui l'étouffe.

Loin du conservatisme, il faut bien admettre que le théâtre s'est écarté de son chemin en traversant les siècles. Il n'est plus réellement un outil de démocratie mais juste à satisfaire les appétits visuels et le goût du temps d'une bourgeoisie qui s'ennuie de plus en plus. Il s'intéresse de moins en moins aux problèmes du peuple, défend de moins en moins la veuve et l'orphelin, mais se pare d'artifices pour faire sensation.

L'aspect ouvert (à la nature et aux démunis) du théâtre n'est plus le même depuis la Grèce antique. Les théâtres n'étaient pas des endroits clos mais plutôt ouverts à la nature qui permet de se sentir le plus proche des éléments. L'aspect du naturel a été remplacé par des artifices.

Ce serait peut-être difficile à accepter mais les théâtres actuels sont l'illustration même du mythe de la caverne de Socrate.

La créativité des artistes béninois tient aussi du fait de leur enracinement à la culture locale qui à elle seule est une théâtralité. Quel est le rôle du Vodun dans la société ?

Quels rôles jouent les rituels vodou ? Drame et source de théâtralité certes mais que puisent concrètement les créateurs béninois ? Le sacré ou le profane ? Du rituel au théâtre, il n'y qu'un pas mais y a-t-il une limite ?

I. Recours au rituel dans le théâtre contemporain béninois

Le rituel avons-nous démontré est une procession ou une manifestation qui réunit en un lieu clos des initiés. Il relève du sacré où Pensée, Parole et Action (gestes) sont tout aussi sacrées que les costumes et les objets faisant partis de la cérémonie. Tout néophyte au cours de sa formation dans une forêt sacrée doit apprendre à maîtriser son corps afin d'accéder à la connaissance... L'initiation est d'abord un renoncement du matériel afin de rendre dominant l'esprit et percer le monde de la pensée. Ce qui semble troublant c'est : pourquoi enseigner ou initier dans une forêt ? C'est là qu'intervient l'« Intelligence » ? Appellerons-nous intelligence ce qui est nuisible aux lois naturelles et destructeur de l'environnement, de ce qui fait que nous existons ? Pourquoi le ferment, la stimulation de l'intelligence se réalise dans un environnement coupé de l'essence même de toute vie : la nature.

Et toute supposée « intelligence » coupée de la réalité, n'est que ruse et jeu de mot creux car tôt ou tard la nature reprend ses droits et cela conduit inéluctablement à ce à quoi nous assistons tous en ce siècle : les problèmes environnementaux et l'incapacité des politiques, experts et toutes sortes de spécialistes à répondre à cette urgence. Le problème de l'environnement est d'abord éducatif.

Cependant dans la tradition africaine en générale et vodou en particulier, tout enseignement, toute initiation s'exécute dans un cadre destiné à être en adéquation avec l'Intelligence. Sur la planète terre l'on ne saurait appliquer des lois naturelles de Jupiter ou de Mars ou de la Lune. Lorsque l'« intelligence » humaine n'est plus en symbiose avec celle de la nature, il ne s'agit plus d'intelligence mais de l'abrutissement. L'ancien gérant de l'Académie de Théâtre ZOA à Saint Louis du Sénégal et auteur, Julius Effenberger affirmait à ce propos que « *L'intelligence cartésienne s'est emparée du monde ; elle élimine l'instinct qui a besoin de tous les gènes qui nous proviennent de très loin, du trou noir où passé et avenir se joignent.* »⁷⁹

Selon Amadou Hampaté Bâ dans *Contes initiatiques peuls*, Paris stock, 1994, « en Afrique, le spirituel et le matériel ne font pas deux, ils n'y sont pas-originellement- dissociés. Tout est sacré comme sur la scène ; chaque millimètre compte, chaque souffle ; tout compte ; tout y est sacré. »

Il est évident que si le soleil brille, il est dans l'esprit du soleil de briller. Mais pourquoi brille-t-il suivant un rythme ? Pourquoi le jour et la nuit ? Pourquoi les saisons ? Pourquoi le pouls, pourquoi la révolution ? Dans la forêt sacrée, le néophyte apprend à observer son environnement et décoder le langage du cosmos conscient qu'il est un élément de l'immensité infinie de l'univers. Pendant toute sa vie, il est en recherche constante de connexion avec le monde invisible, le monde de la Pensée, l'Intelligence : le langage du cosmos. Il en ressort un lien commun à tout : le rythme.

Il part donc du rythme pour communiquer avec le cosmos, l'invisible, la pensée. Il apprend à tutoyer le monde intelligible en domptant ce que les égyptiens ont matérialisé par le sphinx : le corps.

Un rituel serait alors l'exécution d'un mouvement précis sur une pensée précise suivant un rythme précis. Rien n'est au hasard mais rien non plus n'est fermé dans l'exploration, dans la

⁷⁹ EFFENBERGER, Julius. Le Théâtre Nu se ressource en Afrique Julius Effenberger. *De L'instinct Theatral Le Theatre Se Ressource En A*, 2004, p. 116.

recherche de la perfection. Afin de comprendre le processus d'invention, il serait judicieux de rappeler le rôle et les fonctions des rituels en un A- afin d'explorer les composantes du rituel dont les auteurs s'en inspirent comme matériau de création en B-

A- Rôle et fonction des rituels dans la tradition endogène

Avant de nous lancer dans une recherche des différents rôles que jouent les rituels, il semble judicieux d'essayer de comprendre les concepts de rite et rituel bien qu'à foisons sont les définitions qui émergent des différentes branches d'étude de la science. Avoir différents points de vue pourrait faire ressortir leur transversalité ou ce qu'ils ont de communs. Mais avant, clarifions qu'il s'agit ici de manifestations ésotériques.

Du latin *ritus* qui veut dire « ordre prescrit » qui a caractère d'harmoniser et de tisser des liens, de socialiser. Mais ordre prescrit par qui ? L'invisible ? Le cosmos ? D'après Comte-Sponville, philosophe français, le rite est « une action réglée et répétitive à fonction religieuse ou prétendument surnaturelle. » C'est donc une action fixe et bien précise à caractère religieux ou spirituel qui se répète dans le temps et dans l'espace. Dans l'espace, le rite est aussi action marquée par des gestes, des postures, des voix, des intonations, des paroles de façon répétitive. Le caractère religieux est tout aussi important parce qu'il permet de comprendre l'instance avec laquelle les initiés communiquent. Daté Barnabé-Akayi, enseignant dans les collèges et lycées béninois, affirme que le rite est « *d'abord un acte religieux, revêtant un caractère social et collectif* »⁸⁰

Relevant de la psychologie, le rite à la fonction de tisser des liens et de réunir en harmonie, créant ainsi un sentiment d'appartenance, une conscience collective qui se réitère par leur accomplissement. Ce sont les éléments de ce qui constitue une conscience collective qu'utilisent les artistes béninois pour rassembler le public. Modifier une chanson du culte dédié à un vodun de sorte à n'en retenir que le rythme agit sur les spectateurs. Habiller un comédien aux couleurs d'un vodun est aussi la même technique pour agir sur la conscience collective des spectateurs présents. Ou pour aller plus loin, par exemple, Alougbine Dine dans son spectacle « La renaissance » fait apparaître le vodun Zangbéto. Même si ce dernier est désacralisé, il provoque chez le spectateur l'idée d'appartenance au même titre que les autres à une collectivité. On pourrait dire que Dine désacralise pour mieux réaffirmer la sacralité du Zangbéto. Pour qu'une chose soit sacrée, il faut qu'il y ait l'adhésion de la collectivité.

Le rituel quant à lui serait-il la célébration du rite ? le rituel est l'acte qui exécute l'ordre prescrit. Si le rite est le moteur, le rituel est l'engin qui le transporte. Si les gestes et faits qui ponctuent le rite sont répétitifs, le cérémonial qui les porte sont aussi répétitifs dans le temps et dans l'espace.

Pour Alougbine Dine, metteur en scène et directeur de L'EITB, le rituel ne relève pas forcément du mythique ou mystique. C'est peut-être à tort car pour lui le rituel est d'abord ce que nous faisons tous les jours et qui devient une habitude. Ici le caractère « sacré » semble ne pas être un élément essentiel. Qu'est ce qui confère à un acte un caractère sacré ? N'est-ce pas dans sa durée, sa répétition avec une rigueur de faits et gestes codifiés et à laquelle adhère la communauté ?

⁸⁰ Jobgé, Revue des humanités, Tome 1, Les éditions des diasporas, 2018, P.318

La sacralité advient lorsque les membres de la communauté sont aussi en communion. Donc il existe bel et bien des rituels dénués de sacralité.

Si nous sommes d'accord que du culte est né le théâtre, il va sans dire que le Vodun perçu comme religion, culte et cérémonial est source de drame. Quels rôles jouent ces drames dans la vie des individus, de la collectivité et de la société ?

1- Rôle économique, religieux et politique

Dans son article, *Anthropologie du théâtre négro-africain traditionnel*, Harris Memel-Fote, affirme qu'au plan liturgique, les rites agraires, cynégétiques, sexuels ou de sacre politique destinés à assurer la fertilité du sol, la fécondité de la femme, la prospérité de la cité et la continuité du pouvoir consolident la foi du peuple, l'unité de sa croyance, la légitimité des chefs et de l'ordre social.⁸¹

En exemple au Vodun, le Guèlèdè est un rituel politique dédié à la femme après que le pouvoir est passé du matriarcat au patriarcat. De nos jours, il est un rituel de fécondité de la femme et du sol. Il joue aussi par la même occasion un rôle rassembleur, donc social. Le Vodun politiquement a joué un rôle assez important lors des quêtes d'indépendance de Haïti. Il a réuni des gens d'une croyance commune autour d'une cause commune. A Haïti, le Vodun a eu un rôle mobilisateur et a donné aux esclaves une conscience collective les menant à un soulèvement continu jusqu'à l'obtention de leur indépendance.

Il paraît que c'était de la magie noire mais une chose est certaine, c'est qu'elle a libéré un peuple et cette magie est aussi une connaissance qui s'apprend. Elle passe par l'observation et la connaissance de la nature et des formules. Sinon comment ont pu survivre dans la forêt les Neg'marons ou les Bushinegue. Survivre est assez péjoratif car des familles se sont fondées pendant cette perpétuelle fuite, des enfants sont nés en pleine forêt et ont grandi.

2- Rôle pédagogique

L'oralité africaine est dotée d'une éducation permanente portée par des leçons de sagesse. Ces dernières ne sont rien comparées aux richesses de l'outil pédagogique lui-même. L'oralité est elle-même rythme et sert de base pédagogique selon W. Liking.

Le rythme est instinctif car il est le pouls mais aussi et surtout le mouvement même du cosmos, le soleil, la terre. Le rythme est nécessaire à l'harmonie du corps, à la pensée et qui plus est pour l'exécution d'un rituel. Il n'est pas mathématique ou tout autre science exacte mais plutôt l'expression de la recherche du croisement entre deux mondes : le visible et l'invisible ; le monde intelligible et le monde sensible. S'il y a un langage avec lequel l'univers communique, c'est bien le rythme car je doute fort que l'univers comprenne le français ou le Batonou.

Tout mouvement est rythme. Pour toute action, le rythme n'est pas le même si l'on court ou que l'on marche, et le pouls non plus n'est le même. Le rythme est la vie car lorsque le pouls est arrêté il n'y a plus de vie. L'exemple des femmes qui pilent le mil dans un mortier est fascinant. Il est facile de deviner le nombre de femmes qui pilent et d'observer par imagination leur mouvement. En fonction du nombre de femmes, le rythme est différent, le pouls différent, et la musicalité différente.

⁸¹ Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan, École des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970, P. 28

L'exécution du rythme permet l'apprentissage. Le néophyte dans un temple apprend le rythme par instinct (danse, gestes, etc...) et repose ses choix sur l'intuition.

« L'européen se fierait aux notions tandis que l'homme noir se reposerait sur ses intuitions »⁸²

3- Rôle artistique

D'après Bakary Traoré, *« le théâtre commence par le religieux et trouve son essence en esthétique »⁸³*.

A l'intérieur même des rituels africains, il y a le sacré et le profane. Dans le sacré, il y a aussi des représentations notamment dans le culte même réservé aux néophytes mais aussi à la sortie de l'initiation, les apprentis doivent respecter un rituel à travers la ville qui draine le public. Ce qui est révélé en lieu clos aux initiés relève du sacré. Et dans les temples vodun, les rituels sont d'abord destinés aux dieux pour le bien des hommes. Ensuite, il y a des rituels destinés aux hommes, à la cité sous la forme d'une monstration d'un savoir-faire.

Par exemple lorsque l'adepte du Zangbéto communique en secret avec le dieu veilleur de nuit, et y fait quelques sacrifices suivant un cycle répétitif, en ce moment, le rituel est sacré. Cependant, lorsque l'adepte se pare de son costume et traverse la ville avec des chants, danses, gestes et paroles, il ne s'agit plus du sacré mais d'un spectacle destiné à tous. Il en est de même pour les adeptes du Egun-Egun et des autres divinités. Ce qui est destiné au public n'a pas besoin d'être crié, il se comprend. Les adeptes jouent avec les passants et pour finir c'est une foule qui se réunit.

Le rituel du Avowiwlé dont s'est inspiré Alougbine Dine pour l'adaptation de la pièce de Molière est par contre un rituel déambulatoire et sacré. Malgré sa sacralité, il n'en demeure pas faux qu'il est un spectacle auquel assiste les passants. Le jeu des adeptes est focalisé sur la recherche d'un esprit invisible pour non-initié.

4- Rôle esthétique

Le Vodun est peut-être une religion mais il est d'abord une spiritualité, un art de vivre avant tout écologiste.

Le rapport de la FAO indique qu'on dénombre 2940 forêts sacrées de plusieurs tailles totalisant en tout 18360 hectares. Le néophyte est formé dans un endroit coupé du monde, très souvent dans les forêts sacrées sans en sortir qu'après plusieurs années. Il n'est pas possible qu'un couvent vive dans un environnement où n'existait pas une forêt.

Pendant cette longue période de réclusion, l'adepte apprend à faire corps avec son environnement afin de découvrir la face cachée de ce qui les entoure (règne végétal, minéral et animal) et de se libérer du poids du corps en insistant sur l'autonomie de l'initié : connaissance des plantes mais aussi la création de son accoutrement pour ses apparitions publiques.

Le corps du néophyte joue un rôle important dans son expression et constitue une grande part de l'esthétique Vodun. Ainsi donc, on rencontre des corps sculptés ou scarifiés selon son art qui

⁸² EFFENBERGER, Julius. Le Théâtre Nu se ressource en Afrique Julius Effenberger. *De L'instinct Theatral Le Theatre Se Ressource En A*, 2004, p. 116, op Rettova, p. 173.

⁸³ Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan, École des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970

permet de définir l'appartenance à un tel ou un tel autre dieu. Notons aussi dans l'esthétique Vodun, la transformation des objets de récupération.

B- Les matériaux d'inspiration des auteurs

1- La parole

Le rythme de l'Afrique découle de sa tradition orale ; tout comme il existe plusieurs rythmes, il existe de même plusieurs types de paroles. Les auteures (Marie-José Hourantier et W. Liking) de « Du rituel au théâtre-rituel » distinguent dans la parole rituelle quelques nuances.

-La parole proférée (palabre) est un rite qui obéit à des règles et qui sert à régler les différends au sein de la collectivité. Elle comprend la parole du quotidien sous toutes ses formes (violence, colère, rejet...) C'est une parole employée pour régler les différends et réconcilier.

-La parole poétique : elle est celle utilisée par les griots dans la tradition endogène. En famille, les panégyriques sont aussi poétiques. Lorsqu'au matin, un enfant à son réveil exécute le rituel de la salutation, les parents lui disent ces paroles poétiques : le panégyrique. Le livre sacré oral que consulte le prêtre du Fa est une parole poétique.

-La parole participation est celle que circule dans un public. Faite d'onomatopées, du cri, des chants, de rires, de silence, elle est changeante en humeur et émotions aussi bien que le public. Cette parole est souvent provoquée par le narrateur dans le conte théâtralisé afin d'amener le public à participer et à suivre le récit sans risque de déconnexion.

-La parole sacrée est celle qui est gardée en secret dans un temple et que seules quelques personnes maîtrisent. Elle est la parole dite par les prêtres du Fa, et dont les adeptes ne maîtrisent pas encore le secret. Houédo, conte de l'arc-en-ciel est inspiré d'une parole sacrée du Fa. Le conte Houédo est l'aspect pédagogique de la transmission de cette parole sacrée.

« Nous empruntons la parole sacrée en lui donnant la force du verbe qu'il faut accompagner de gestes afin de communiquer au public les non-dits de cette parole. »⁸⁴

La parole thérapeutique à le pouvoir du soin tant spirituel que physique. Selon Hourantier et Liking, cette parole est axée sur la puissance du verbe, soigne l'âme et le corps, place l'homme dans un état de total disponibilité et de réceptivité. Pour elles, l'efficacité de cette parole supposait la foi : le vrai médicament était la vibration de la parole léguée par l'ancêtre.⁸⁵

Dans les ateliers-spectacles Djo-gbé, Houétin explique avec la force du verbe le contenu, les objectifs des spectacles et emploie tout au long de la représentation des paroles incantatoires suivant des rythmes différents, des sons, des onomatopées...

Pour Ousmane Alédji, le silence au théâtre est encore plus marquant que la parole quelle qu'elle soit. Et cela se remarque dans « Omon-mi » où le silence est prédominant. Il installe le silence dans le début de ses spectacles. Selon lui, c'est foutrement paradoxal de faire asseoir des gens sans

⁸⁴ Entretien avec Claude Balogoun

⁸⁵ HOURANTIER, Marie Josée. *Du rituel au théâtre-rituel: contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Editions L'Harmattan, 1984, P.134

rien leur dire. Mais ce silence est un signe de confiance à l'intelligence du spectateur pour décoder ce qui se déploie devant lui.

« La plupart du temps, j'aime installer le mystère avant de l'ouvrir progressivement. »⁸⁶

La parole étant rythmée, le corps foyer de diffusion de la parole est à l'évidence en mouvement aussi rythmé.

2- Le corps :

Et pour reprendre une anecdote de Lassâad, ancien élève, pédagogue près de Jacques Lecoq et directeur artistique de l'Ecole Internationale de Théâtre Lassâad, « un point fixe sur un point fixe est toujours en mouvement ». Même assis, l'être humain est en mouvement primo de par son poulx, son souffle et deuzio par son porteur qui est la terre. L'homme est forgé à l'image de la nature. Il devrait épouser le mouvement du cosmos, le corps étant l'enveloppe de toute la science externe. Tout est à l'intérieur, il suffit de regarder, d'observer l'extérieur et d'activer le processus d'apprentissage suivant aussi un rythme pour acquérir la maîtrise. Tenir le corps éveillé plonge l'esprit dans un état de conscience et l'élève.

« Le secret de l'action ne peut être résolu par une simple spéculation rationnelle comme s'efforce de le faire la pensée occidentale depuis les Grecs. »⁸⁷

Chez le « vodunsi », l'adepte du vodun, le corps est important au même titre que la parole qui elle est sacrée. La sacralité de la parole advient lorsque le corps se sacralise par la répétition, le rythme et les différents procédés d'exercice d'éveil. C'est le corps préparé qui est prédisposé à connaître le secret de la pensée, de la parole. En d'autres termes, le corps maîtrisé dans l'exécution d'un mouvement maîtrisé fait résonner la parole juste en transmettant non plus seulement le verbe mais aussi les émotions.

Dans son article, « Le théâtre nu se ressource en Afrique », Julius Effenberger affirme ceci : « Le théâtre n'est pas en premier lieu un art de la parole. L'acteur fait vibrer son corps et son esprit donc : son âme, cette âme qui n'appartient pas à lui seul. » Et ce n'est pas les artistes béninois qui diront le contraire, eux qui s'inspirent des rituels endogènes tant dans la formation des acteurs que dans les éléments constitutionnels des cérémonies traditionnelles (gestes, chants, transes, symbole). Selon Copeau, l'apprentissage du rythme est sensé devenir une base de l'instruction professionnelle du comédien⁸⁸.

Ce qui est commun aux artistes béninois est le rythme. Le rythme est incontournable dans les spectacles béninois. Chez Alougbine Dine, le rythme est la base du théâtre total afin de voyager d'un style à un autre. Dans le conte théâtralisé de Balogoun, le rythme des corps des narrateurs fait résonner une parole rythmée qui garde le public dans une attention particulière.

⁸⁶ Entretien avec Ousmane Alédji

⁸⁷ EFFENBERGER, Julius. Le Théâtre Nu se ressource en Afrique Julius Effenberger. *De L'instinct Theatral Le Theatre Se Ressource En A*, 2004, p. 116, op Robin, p. 52.

⁸⁸ EFFENBERGER, Julius. Le Théâtre Nu se ressource en Afrique Julius Effenberger. *De L'instinct Theatral Le Theatre Se Ressource En A*, 2004, p. 117, op Copeau, Vol 1, p. 757.

On pourrait dire qu'il a une certaine sacralité dans le théâtre de Lazare Houétin en ce sens que ces spectacles sont comme un parcours initiatique. Après la parole, chez Houétin le corps constitue la grande partie de son travail. A travers les mouvements, les gestes et surtout la danse, Houétin amène ses spectateurs à l'intérieur de l'action pour la purge. Le principal but de son théâtre est la thérapie, le bien-être qui emprunte des accessoires sacrés pour atteindre son objectif.

Alédji quant à lui, repose son théâtre sur le gestuel. Pour lui, le corps est un mystère absolu. Il lui arrive très souvent de s'attarder sur l'exploration du corps pendant des minutes dans un spectacle avant d'aborder la parole, les chants et les danses. Dans Omon-mi par exemple, ce sont des corps qui bougent, qui miment et la seule parole est un récit dit par un narrateur différent des comédiens qui eux jouent.

*« Ce sont des matériaux précieux pour le metteur en scène que je suis. »*⁸⁹

Selon le dramaturge, dans le genre de théâtre enseigné dans les écoles et universités, le texte a une primauté sur l'action, le mouvement, le corps. Et ce type de théâtre est très appauvrissant même s'il y a des fanatiques. Le metteur en scène est comme un architecte qui a besoin de matériau pour que son imaginaire produise autre chose que ce que le public à l'habitude de voir. Il faut justement qu'il utilise d'autres types de matériaux dont le corps, le chant, ...

3- La symbolique

Tout rituel est rempli de symbole et de codes réservés aux connaisseurs. Les symboles des cultes Vodun au théâtre permettent d'affûter le regard du spectateur pour le plonger dans un champ d'imaginaire. La scène n'étant pas un temple, ces symboles sur une scène sont un moteur de conscience collective. Le cas que ce soit le vodun qui monte sur scène est rare. Dans la renaissance de Dine, c'est le Zangbéto lui-même qui est apparu sur scène. Même s'il est désacralisé, il demeure un Zangbéto sans aucune modification.

La procession du Zangbéto dans le spectacle est un rituel dénué de toute sacralité car pour qu'il y ait sacré il faut en plus des mouvements et des caractéristiques mêmes du rituel y ajouter la connaissance secrète des plantes et prononcer la bonne parole afin d'atteindre le sacré. Bref il faut une connaissance sérieuse avant de pouvoir reproduire exactement un rituel sur scène avec ses tours de prestidigitations.

Chez Lazare Houétin, son genre constitue en lui-même un signe du Fa. Djo-Gbé, qui signifie « comme au premier jour de la naissance », est un signe qui émane du sacré.

Chez Ousmane Alédji par exemple, la symbolique intervient dans les costumes, les parures, les chants, les danses et les gestuels. Pour lui tout est possible à condition de ne pas aller jusqu'à la profanation. Il y a des limites et au-delà, c'est ne pas faire preuve de sagesse. En fait, être initié c'est être sage. On vous reçoit au rang de sage. Ne pas violer ce qui est considéré comme sacré. L'univers de l'initié est rempli de connaissances qui s'acquièrent de façon progressive et dans le temps. La règle d'or est le respect et l'humilité, le but étant de ne pas galvauder ou de rendre vulgaire ce qui a été sacralisé par d'autres. Un autre spectacle de l'auteur intitulé « Djimédji » (*« est-ce ainsi que vivent les hommes »*) est créé sous le symbole d'un signe protecteur du « Fa ». Et c'est sur ce signe que le drapeau israélien a été créé comme pour dire que le rituel n'est pas toujours là où on le

⁸⁹ Entretien avec Alédji, 2019

cherche. C'est aussi un signe de l'humain principal parce qu'à partir du Fa, tu peux déterminer le cœur de l'être humain.

Le djimédji dit « *O kou kpako, Azon kakpo, Avô din din ma wi vôhoumê* »⁹⁰. Ce qui veut dire que la maladie est vaincue, la mort est vaincue, car un immense drap ne peut déclarer la guerre à une poignée d'aiguilles.

*« J'ai beaucoup exploré le Fa dans différents spectacles que j'ai créés. Autour d'un signe ou d'un symbole, il y a des histoires incroyables. L'avantage du Fa, c'est qu'il traduit et est l'intermédiaire principal entre l'univers audible et le non audible, visible et invisible. Pour que ceux qui sont ici qui s'expriment et qui entendent puissent entendre ce que dit l'autre univers, ils utilisent le Fa. Il est une sorte de pont. »*⁹¹

Le théâtre de Claude Balogoun exploite la partie spectaculaire parce que toute divinité à des cérémonies réservées pour les couvents et le spectaculaire est réservé hors couvents. Et c'est ce dernier que l'auteur exploite. « *Ce n'est pas la divinité elle-même que nous amenons sur scène, mais nous la matérialisons par un objet ou l'imageons par les mots du conteur ou du comédien.* »⁹² Par exemple, le rapport entretenu entre un comédien et le coin d'une scène peut suggérer aux spectateurs qu'il s'agit d'une telle ou telle autre divinité. Si le comédien installe une divinité sur scène dans le mental du spectateur et qu'il brise la règle ou l'interdit, c'est le public lui-même qui le ramène à la réalité qu'il a instaurée.

« Je ne me souviens pas d'avoir fait des recherches sur ce secteur du vodou pour écrire mes pièces. J'ai une culture générale en tant que béninois sur le vodou, je m'en amuse, ... » affirme José Pliya. L'auteur se sert du vodou pour une situation dramaturgique, pour faire un rebondissement, une péripétie, un prétexte. Même si l'auteur n'a pas l'intention de développer un nouveau théâtre qui se fait celui du rite vodou, il est clair qu'il en utilise les symboles pour créer son œuvre.

La transe dans le masque de Sika est une transe factice, elle n'est pas au premier degré. Il joue beaucoup sur les clichés du vodun : notamment la conception que le cinéma hollywoodien se fait du vodun. Mettre en regard cette pseudo transe Vodun un lien avec l'endroit et la personne chez qui les protagonistes se retrouvent : un curé et une église. Un peu comme à Ouidah où nous avons le temple des pythons et l'église en face.

⁹⁰ Idem, 2019

⁹¹ Ibidem, 2019

⁹² Entretien avec Balogoun, 2019

II. Enjeux esthétiques et conditions de créations

L'hybridité prédomine ou du moins est ce qui est commun aux hommes de théâtres dont les œuvres ont été analysées.

S'inspirant des constituants du rituel, ils rafraichissent un théâtre trop vieux qui se cristallise. Aucun d'eux n'est abonné à aucun genre et sont tous dans une recherche perpétuelle. Une exploration à l'intérieur d'un cadre connu n'est plus un travail exploratoire. L'exploration ne peut se faire qu'en dehors des codes et cadres connus de tous.

Ici la forme de la scène importe peu car comme nous l'avons mentionné ci-dessus, il y a un manque d'infrastructure de diffusion de spectacle. Les spectacles se donnent partout, sur toutes sortes de scènes ou d'espace. La place du spectateur joue un rôle important non seulement dans le mécanisme de la représentation mais surtout dans l'esthétique. Tout comme la place du public ou passant dans un rituel, le spectateur au théâtre occupe une place de premier plan. C'est à lui qu'est adressé le contenu de la pièce. C'est comme si c'est l'interaction entre les deux qui constitue l'essence de la pièce.

A- Rapport scène/salle : la place du spectateur

Le rituel dans son expression profane est organisé de sorte que le spectateur soit mis au centre. Le tout se joue entre l'Acteur et le Spectateur. Cette interaction constitue l'essence et le moteur de la représentation. Chez le vodunsi lors des représentations traditionnelles, le quatrième mur n'existe pas. Un spectacle préparé pour le public garde une certaine adresse directe ou indirecte (en allant toucher la conscience collective). C'est justement à ce titre que Liking et Hourantier affirment ceci : « *Le théâtre-rituel est principalement un instrument de formation au service de l'acteur et du spectateur. Il formera un nouveau peuple qui puisera par la puissance du Souffle, du Rythme et de la Pensée, une énergie toujours renouvelée.* »⁹³

S'il y a un procédé commun à tous ces auteurs dans notre travail, c'est bien l'utilisation de ce qui constitue la conscience collective du public. Les signes forces sont destinés à orienter l'imagination du spectateur mais aussi à l'inclure dans l'œuvre.

Dans l'Art total de Dine, tout concourt à tenir toujours le public éveillé même s'il n'est pas directement interpellé.

Spectacle déambulatoire, sur un espace public, sur une scène du théâtre classique, l'expérience varie en fonction des lieux.

Pour les spectacles déambulatoires, c'est le théâtre qui va vers un public cible et l'esthétique prend en compte la couleur locale et inclut de façon directe le public. Le spectateur y joue un rôle capital. S'il est déambulatoire, c'est qu'il a une ambition de vulgarisation ou d'éveilleur de conscience. Une complicité soutenue permet de garder le public dans un marché par exemple ou une rue. En dehors de la déambulation, les classiques sont souvent épicés avec un jeu vis-à-vis du public.

Sur une scène classique, Dine utilise l'inclusion indirecte.

⁹³ HOURANTIER, Marie José. *Du rituel au théâtre-rituel: contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Editions L'Harmattan, 1984

Ainsi donc dans médecin malgré lui, la scène commence du public pour regagner la scène. La salle devient la scène pour se rétracter en aparté faisant des spectateurs des témoins. Alors que dans son spectacle « la renaissance » le spectateur par la magie de l'art rejoint le spectacle par des chants, des chœurs et des anecdotes de la région.

Dans *Omon-mi* de Ousmane Alédji, le narrateur dissout le quatrième avec sa présence, son adresse et certainement ses allées et venues de la scène à la salle. Tandis que les comédiens jouent normalement comme si un public n'existe pas, le narrateur lui, prend à témoin le spectateur de ce qui se joue.

Aussi *Omon-mi* est un spectacle qui touche à la conscience collective du public par la mise en scène de certains gestes, paroles, chants et danses. Ces moments ne peuvent passer inaperçus aux yeux du public, bien au contraire, il y participe. Pour inclure le spectateur, utilisation des costumes, les parures, les chants, les danses, Les gestuels. Inclusion indirecte.

*« Je prends tout. Cultuel et culturel. Je prends à la fois le signifiant comme l'esthétique général. »*⁹⁴

Dans le conte théâtralisé de Claude Balogoun, la scène est la salle et la salle est la scène. Notons aussi l'adresse directe du narrateur aux spectateurs, les chants, les gestes, les danses et même l'inclusion du public comme villageois-témoins. Le conte théâtralisé se joue avec le public et non sans. Dès le début, le narrateur installe un leitmotiv auquel répond le public.

Chez Houétin, le spectacle Djo-Gbé est préparé en laissant une place centrale au public. Le spectacle tourne autour de la participation du spectacle des danseurs qui est peut-être tout le temps le même de spectacle en spectacle. Ce qui est nouveau et qui donne un sens neuf à chaque spectacle, c'est le public. C'est comme si le spectacle se joue chaque fois avec un acteur différent. Ce qui laisse la place aussi à l'improvisation.

Chez José Pliya, c'est une inclusion indirecte. Le masque de Guèlèdè est connu de tous au Bénin.

B- Inventivités et problèmes

1- Problèmes

Comme nous le disions au début de ce chapitre, les problèmes artistiques au Bénin sont d'ordre divers et constituent en même temps un ferment à la création. Vouloir dresser une liste de tous ces problèmes sera une tâche ardue. Un séminaire devrait avoir lieu entre le gouvernement et les acteurs du monde culturel et artistiques pour venir à bout d'une ébauche de solution.

Le théâtre béninois loge encore dans les locaux de l'Institut Français, seul endroit pour diffuser le théâtre. Contrairement aux théâtres royaux en Belgique et les Centres dramatiques en France, le Bénin loge encore son théâtre sur un terrain qui rappelle royalement l'humiliation nègre. Il n'est pas de la faute de l'Institut Français si l'Etat béninois ne dote pas ses citoyens de salles destinées à accueillir l'Art qui lui est propre. Le Bénin ne dispose d'aucun espace culturel national ou de théâtre national à part l'Institut Français.

⁹⁴ Entretien avec Alédji, 2019

Comment se sentir indépendant si pour la fête de l'indépendance, l'on célèbre la culture chinoise ? En effet, lors de l'anniversaire des cinquante ans de l'indépendance, à la place de célébrer l'art endogène, le peuple a eu droit pour des raisons politiques, à un défilé de majorettes chinoises suivi du défilé militaire. Alors que les pouvoirs politiques n'agissent pas dans une émancipation de fond et de forme, des efforts considérables se font de la part des artistes eux-mêmes et quelques entrepreneurs culturels pour répondre à cette urgence devenue commode.

Alougbine Dine avec l'EITB répond à cette problématique en créant primo une formation professionnalisante et deusio, l'Ecole dispose de deux scènes de spectacles (intérieure + extérieure). Le Centre Artistik Afrik d'Ousmane Alédji accueille et diffuse des spectacles de théâtre. Il y a en a d'autres mais le problème est la pérennisation de ces entreprises culturelles privées.

Les problèmes politiques ont une conséquence artistique liée à la précarité des hommes et femmes du secteur artistique en général et du théâtre en particulier.

José Pliya suggère pour l'émergence de l'industrie culturelle au Bénin deux modèles parallèles et concomitant :

- -Le modèle anglosaxon : investisseurs privés qui créent l'industrie.
- -Le modèle français : impôts publics pour alimenter le secteur public.

Pour lui, il faudrait que le Bénin invente son propre chemin ou s'inspire du Nigéria qui est voisin. Il appartient toutefois à l'état de mettre en place des outils qui permettent aux acteurs de l'industrie culturelle de se former et de découvrir les métiers et ensuite faire leurs affaires. Il faut un label national de formation pour garantir un certain niveau d'exigences.

Selon Ousamne Alédji les difficultés que rencontrent les metteurs en scène au Bénin sont d'ordre financier. *« Pour faire du théâtre, il faut de l'argent. Ce n'est pas du petit commerce que nous faisons. Nous sommes dans la nourriture pour l'esprit, dans l'épanouissement des peuples ; dans la formation de l'esprit, on devrait pouvoir mettre de l'argent sans compter. »*⁹⁵ Mais, il faut oser, résister et avancer chacun dans le couloir qui est le sien.

Chez Claude Balogoun, le véritable problème est un souci de diffusion et une politique de médiation culturelle.

Cette absence de politique culturelle solide de l'Etat laisse comme un vide juridique entraînant un champ d'exploration un peu plus ouvert. A la place de l'Etat, ce sont les gardiens des temples qui censurent certaines représentations considérant que le sacré doit être protégé. Comme mentionnés unanimement par tous les artistes que nous avons abordés, aller puiser dans le Vodun à des limites. Une attention particulière à ne surtout pas profaner ce qui est sacré. Aussi lorsque l'artiste n'est pas initié et qu'il veut porter sur la scène ce qui est sacré, il faudrait au préalable obtenir une autorisation des gardiens des temples.

Face à l'utilisation du Vodun sur scène, une nuance se fait de la part des artistes qui eux pensent que l'emploi de ce patrimoine loin d'être un bradage est une source importante de créativité et consolide la conscience collective.

⁹⁵ Entretiens avec Ousmane Alédji, 2019

2- Créativité

Il n'est plus à démontrer que les problèmes contraignent la créativité.

En rapport au Vodun, pour Claude Balogoun la transposition directe au théâtre peut être considérée comme du bradage. Pour lui, créer nécessite un minimum de savoirs, savoirs-faires afin d'apporter une touche particulière à ce qu'on propose aux spectateurs. C'est aussi en quelque sorte faire de la médiation culturelle car les publics sont différents et les codes ne sont pas les mêmes d'un public à l'autre. Amener les apparats d'un culte sur scène n'est pas un spectacle mais du culte. Il faut faire la différence entre le sacré et le profane. Comment faire intervenir le sacré à travers les costumes, les objets, les effets de scène, les actants, les dispositions des éléments sur la scène, les décors, les gestes ? C'est là qu'advient le créateur. L'intérêt est d'exposer la culture Vodun à la mondialisation. C'est de présenter ce que nous avons de particulier. Monter un spectacle à l'occidental, ne se fera pas mieux qu'un occidental. Par contre, si je prépare mon conte et dit mon conte en insérant des chants et la culture de chez nous, soyez sûr que le Français viendra se poser par curiosité, affirme Balogoun. C'est une question de vibration. Il arrive que des gens soient raccorder à la vibration africaine, eh bien, ces gens-là en entendant une chanson peuvent entrer en transes. « *Le conte, c'est le conte.* » conclut-il.

*« Je viens nourrir le conte du théâtre. De la parole racontée, dite, du chant, des mimes et incantations, j'arrive à intégrer la partie jouée. J'arrive à passer fluidement d'un personnage à un autre sans perturber le public. La créativité touche aussi les lumières, les costumes et décors. »*⁹⁶

Il y a certaines divinités qui nécessitent une permission si elles ne sont pas désacralisées. L'initiation aux rites n'est pas obligatoire, mais lorsque vous êtes dans une démarche de recherche dans un couvent, il faut passer par l'initiation pour sortir de l'ignorance et savoir quoi emprunter et en connaître les limites. L'acte de création est un acte de recherches comme un scientifique. Nous ne prenons pas le sacré mais l'exhibition du sacré, le spectaculaire.

Pour Ousmane Alédji un patrimoine ne sert à rien quand on ne l'explore pas, quand on ne l'exploite pas, quand on n'oriente pas le regard vers celui-ci. Ce qui relève du patrimoine mort ne sert à rien. Il y a des patrimoines morts comme certaines langues qui sont des langues éteintes parce que personne n'en parle.

Ce qu'on appelle rituel au final est une façon d'être. Et qu'est-ce donc le théâtre si ce n'est pas une façon d'être. Un spectacle, c'est un voyage. Vous embarquez ou vous restez sur le quai, c'est votre problème mais c'est un voyage, une façon d'être. Le tout doit s'adapter à la fois votre façon d'être peut s'adapter aux exigences techniques et l'inverse doit pouvoir être vrai. Si la technique doit être figée dans du marbre, elle n'est plus technique. Transposer ce qu'on a vu à la maison sur un plateau est hors du cadre de création.

*« Tout ce que je fais est création depuis le premier souffle du comédien jusqu'au dernier, la levée du rideau à l'obscurité qui vient à la fin du spectacle est de la création. Il n'y a rien qui ne soit choisi, muri et puis fixé »*⁹⁷

Rien n'est bradé, au contraire c'est vanter notre patrimoine, affirme Alougbine Dine. Avec Koly, nous avons monté le spectacle de l'histoire du soldat. J'ai abordé le rôle du soldat de façon

⁹⁶ Entretiens avec Claude Balogoun, 2019

⁹⁷ Entretiens avec Ousmane Alédji, 2019

sensible qui ouvrirait par la suite sur la transe tandis que le commanditaire de spectacle donne le sens de mélodrame à ma proposition. Il peut y arriver qu'on qualifie cette approche de jeu en transes, de surjeu. Ce n'est qu'une question culturelle. Il arrive très souvent qu'on ne s'entende pas au théâtre. Ce qui pour l'autre constitue un mélodrame est de la vie de tous les jours ici.

Le « Avôwiwlé » aussi mélodramatique qu'il puisse paraître n'en est pas un car il relève de la vie de tous les jours. Ici dans les faits et gestes, il n'y a pas de mi-chemin. L'on est entier et les choses sont exprimées avec une force que ça peut paraître du surjeu mais il n'est pas un. Allez voir un débat, un rituel, une bagarre pour voir comment ça se passe avant de déclarer si oui ou non il y a surjeu.

Puiser dans le cultuel revient à profaner le sacré selon Dine. Nous puisons dans les manifestations extérieures au couvent, ce qui relève du spectaculaire et qui est ancré dans notre culture. Il y a des choses qui sont montrables et d'autres non au risque d'offenser les adeptes. Nous travaillons dans le respect des cultes tout en respectant les limites à ne pas outrepassées. Présenter un rituel sacré sous sa forme sacrée, il n'y a plus théâtre en ce moment-là. C'est la réinvention des choses qui fait du théâtre. C'est comme défoncer une porte ouverte. Il n'y a aucun secret pour qui veut utiliser le patrimoine Vodun à condition de ne pas violer les règles fondamentales et respecter les limites. Dire les mêmes mots avec les mêmes mouvements pendant des heures enivre et met dans un état qui n'est pas l'état premier. C'est comme un athlète après une course, on le voit dans un état différent du premier.

Il y a une chose dont il faut se rendre compte lorsqu'il s'agit d'un rituel, il y a une préparation, un cérémonial. S'il faut immoler un coq, nourrir le fétiche et manger certaines herbes en préparation au rituel, cela change tout en comparaison à un metteur en scène qui utilise juste l'apparat du rituel sans toucher à l'essence même. Certaines plantes par exemple ont le pouvoir de faciliter la communication entre l'adepte et le Vodun. Sans ces préalables, il n'y a pas rituel puisqu'il n'est pas réel. Au théâtre, il n'y a pas de préliminaires, on pourrait parler de profanation mais ce n'est pas le cas puisqu'aucun dieu n'est sollicité. L'objectif de la scène n'est pas d'avoir des effets à l'instar du rituel qui utilise des ingrédients, des savoirs faire pour avoir tel ou tel autre effet. « *L'intérêt culturel est de mettre une partie de nous puis que la mondialisation c'est chacun et tout le monde à la fois. Et c'est notre façon à nous d'écrire le monde moderne en apportant notre part d'humanité.* »⁹⁸

Ajouter à ce patrimoine, la langue est aussi comme un outil de création. La question de la langue s'est posée et se pose encore chez la plupart des écrivains africains.

Si selon le poète palestinien Mahmoud Darwich, « *chaque langue a sa rationalité, son identité, sa façon d'aborder les choses, ses métaphores, son féminin, son masculin. Chaque langue véhicule le mode de vie de ceux qui la parlent, leur univers culturel* »

Alors :

« Ce cœur obsédant, qui ne correspond

Pas à mon langage et à mes coutumes

Et sur lequel mordent comme un crampon

⁹⁸ Entretiens avec Alougbine Dine, 2019

Des sentiments d'emprunts et de coutumes

D'Europe, sentez-vous cette souffrance

Et ce désespoir à nul autre égal

D'apprivoiser avec des mots de France

Ce cœur qui m'est venu du Sénégal »⁹⁹. (LALEAU, Trahison)

Comment écrivent-ils, dans quelles langues pensent-ils ? Pour qui écrivent-ils ? S'ajoutent à ces interrogations les questions de la légitimité et la douleur du passé. Comment trahir cette autre musicalité, qui insuffle aux mots des tournures différentes qui font vibrer l'être-porteur ?

Selon Kwahulé, l'imposition de la langue sert à parachever l'entreprise coloniale. Elle détruit jusqu'à toute possibilité de s'interroger avec ses propres mots son propre imaginaire, de proposer des canevas pour l'analyse de sa société, d'imaginer des systèmes d'organisations, de politiques, de proposer des rêves, de nouvelles visions tenant compte des spécificités culturelles. (PELLERIN : 2006)

Aminata Traoré parle même d'un viol de l'imaginaire plus qu'un phénomène socio politique, il est aussi linguistique. La révolution française aurait pu être ce qu'elle fut sans l'apport de Voltaire, Diderot, Rousseau, Montesquieu ?

Il faut des socles philosophiques, politiques et poétiques à toute révolution sociale.

Selon Ahmadou Kourouma, le secret est de « *tordre le cou au français* » (PELLERIN : 2006), c'est-à-dire, « *assujettir le français à la syntaxe malinké* » (PELLERIN : 2006).

Les écrivains de la négritude et bien d'autres ont amorcé cet ensauvagement de la langue française. Cet écart ou ce détour est plus qu'un analphabétisme, une simple littérature mais une idéologie avec une réelle volonté de liberté et d'émancipation de la langue du Dominant. Selon les termes de Kwahulé, il s'agit, : [*sans fausse modestie parler d'une appropriation certaine, d'un véritable mouvement « d'anthropophagie », qui consomme, digère et rend « autrement »*] (PELLERIN : 2006). Selon lui, les procédés stylistiques sont nombreux : constructions phrastiques rebelles, créations lexicales, dérivations morphologiques, constructions de nouvelles significances qui laissent éclater l'inventivité connue dans les situations de diglossie ou de bilinguisme... Ainsi l'on assiste à l'émergence d'une langue française bâtarde nourrie aux mamelles des langues nationales, des langues de ceux que Edouard Glissant nomme de « *Divers* ». Ainsi pouvons-nous citer le « *français petit nègre* », le « *petit français* », le « *français de Moussa* », le « *Nucci* ».

A la question pourquoi les écrivains africains écrivent-ils en français, Senghor répond : « *C'est parce que nous sommes des métis culturels, parce que si nous nous sentons en nègre, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, parce que notre message s'adresse aux Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue de gentillesse et d'honnêteté... Qui a dit que c'était une langue grise, atone, d'ingénieurs : écoutez donc Racine, Corneille, Péguy, La Fontaine et Claudel : Ecoutez Hugo...* »

⁹⁹ Léon Laleau, Trahison, 1931

Selon José Pliya, chaque pièce écrite participe non pas de la défense d'un concept mais de l'invention d'une langue, d'un monde, d'un univers, qui n'est pas forcément francophone. Selon lui être auteur francophone, c'est reculer les frontières linguistiques et géographiques pour inventer de nouveaux territoires, au-delà de l'histoire.

Claude Balogoun écrit en français mais les spectacles se jouent dans toutes les langues : français, anglais et langues traditionnelles. Même si le spectateur ne comprend pas nos langues, la façon de dire le texte aide à la compréhension. Les langues colmatées du ghetto ou des quartiers sont aussi utilisées dans nos spectacles. Il nous est arrivé de chanter en camerounais sans en comprendre un mot. Nous avons fait la traduction français-camerounais du bout de texte que nous voulions mettre en chanson avec l'aide d'un chanteur camerounais et puis la composition s'est opérée sur scène.

Alougbine Dine dans ses créations utilise le français certes mais chaque comédien est amené à parler dans sa langue maternelle. Ousmane Alédji et Lazare Houétin utilisent le langage du corps et les langues endogènes pour changer le rythme du spectacle.

Conclusion

Des manifestations traditionnelles spectaculaires ont lieu régulièrement au Bénin, berceau du Vodun, mais elles ne sont pas du théâtre. Et à chaque fois qu'elles se déroulent, bien que la communauté soit habituée, elles ont la force de capter le regard et de marquer un arrêt dans le temps. Ces manifestations endogènes sont l'émanation de la communauté et dédiées aux différentes divinités. Elles remplissent pourtant tous les critères d'un spectacle riche de théâtralité. Elles représentent ce que la communauté partage le plus malgré les différences et les appartenances.

« Le rituel du rapatriement de l'étoile d'un défunt » est préparé, réfléchi à l'avance. Le Don Konrou, le Zangbéto, le Egun-Egun, et le Guèlèdè de même. La dramaturgie de ces différents rituels est orale et composée d'allégories, de proverbes, de dialogue verbal mais surtout gestuel avec le public.

D'après Claude PAIRAULT, il n'y a spectacle que s'il y a action et, contrairement au terme « théâtre », drame signifie action. Un drame selon lui est une action typique qui mérite d'être représentée, parce qu'elle résume d'une manière ou d'une autre la condition humaine. Le drame africain ne choisit pas son lieu de représentation. Il s'improvise, faisant des passants des spectateurs inopinés.

L'arrivée du théâtre occidental n'a pas mis fin à ces pratiques bien qu'elles ont été interdites et traitées de diaboliques. Elles sont restées dans les temples pendant la colonisation pour se réaffirmer dans la conscience collective des Béninois au lendemain des indépendances.

(Si) Dans tout rituel, il y a amusement ; dans tout amusement, il y a rituel. Tout tourne autour des questions humaines : la naissance, le passage marqué de métamorphoses tant intérieures qu'extérieures, la mort, la cosmogonie des peuples, leurs us et coutumes.

Même dans la joie, le rituel a toujours un côté dramatique. La naissance, toutes les initiations, la mort, et toutes sortes de rituels (en le considérant comme une solution à l'homme pour combler le vide de réponse laissé par ses principales interrogations) naissent dans la douleur. C'est le triomphe sur cette douleur qui se matérialise en cérémonie rituelle.

L'amusement quant à lui est l'ensemble des contes (le narratif, les anecdotes et les paraboles), légendes et épopées. Il est un moyen de transmission qui imprime dans les cœurs de ceux qui n'ont pas connu l'écriture, des valeurs morales et des leçons de vie.

L'amusement est empreint du sacré. Ce dernier est une sorte de conscience collective dans laquelle va puiser l'amusement afin de rassembler, réunir et interroger sur les problèmes de la société. Il est aussi ce que les êtres humains partagent de commun et qui dépasse leur compréhension mais auquel ils sont assujettis.

Que serait le théâtre béninois sans ces manifestations qu'on n'ose pas ou qu'on refuse de qualifier de théâtre ? Autrement dit, que serait l'esthétique du théâtre béninois contemporain sans cette origine rituelle ?

Issue du sacré, elle constitue un riche terreau à l'art. Ces rituels à caractère de drame réunissent ce que Yoka nomme les « signes forces » et qui ne sont que des symboles, des images et objets qui évoquent l'aspect magique et mystique. Ces « signes forces » tels les masques, la noix de kola, le cauris, la calebasse évoquent donc le sacré que l'on retrouve lors des rites, rituels et cérémoniaux en Afrique. Les « signes-forces » sont aussi la parole, le chant, la danse, les gestes.

Des analyses dramaturgiques des pièces de José Pliya, il ressort, comme lui-même l'admet, l'apport de la culture Vodun, même s'il n'a pas fait de recherche préalable sur ce patrimoine. Il connaît le Vodun parce qu'il a grandi dans un environnement où les rituels étaient courants.

Nègrerrances évoque une rencontre dans un entre-deux mondes mais aussi renvoie une image d'initiation. Le personnage du balayeur a pour mission de faire révéler à Nicolas son chemin. C'est un passage pour Nicolas, mais, avant, ce dernier doit se rencontrer lui-même. Dans la tradition Vodun, le savoir se transmet à travers les initiations. *Nègrerrances* est une dramaturgie remplie de sens divers convergeant vers l'altérité.

Le masque de Sika nous renvoie au rituel guèlèdè qui est une manifestation d'hommage à la femme. Le théâtre de José Pliya est un théâtre hybride qui se construit suivant divers modèles classiques mais qui puisent son essence de par sa connaissance dans le patrimoine culturel Vodun.

Lorsque nous prenons le conte théâtralisé de Claude Balogun, il ressort cette même hybridité. Tisser du conte, outil pédagogique en Afrique, et du théâtre classique, c'est ici mêler par l'oralité la puissance du verbe sacré à l'action du drame sur une scène classique. *Houédo* est une divinité du panthéon Vodun qui matérialise l'arc-en-ciel. Le récit de Claude Balogun relate la naissance et le parcours initiatique de cette divinité Vodun. Il est rempli de symboles, de paroles et gestes et chants qui renvoient au patrimoine traditionnel.

Omon-mi de Ousmane Alédji est aussi un assemblage parfait de cultures différentes dégageant une hybridité unique entre le mouvement sur une scène classique et un récit dit par un narrateur. Le drame raconté est la mise en scène d'une parole qui accouche des images sur une scène classique.

Du côté des metteurs en scène, l'influence du Vodun dans leur art est sans contestation. Et même s'ils ne font pas du théâtre rituel, ils s'en inspirent beaucoup.

Bien que *le Médecin malgré lui* de Molière soit un classique, son adaptation au théâtre sur une scène béninoise par Alougbine Dine est surprenante. Le metteur en scène y ajoute des touches propres aux réalités béninoises. On y retrouve des bouts de rituel du Avowiwlé, des chants et gestes typiques. Le personnage de Géronte est comme un fétiche dont il faut calmer l'esprit. Le personnage exécute des mouvements répétitifs qu'il faut arrêter très tôt sinon il part en transe.

Le spectacle historique « La renaissance », est représentatif de l'art total du metteur en scène, qui allie rituel, masques, marionnettes, etc, pour raconter à la génération contemporaine le récit de la ville de Porto-Novo et surtout l'importance de la tradition.

Et quant à Lazare Houétin pionnier du théâtre béninois après les indépendances, il repose son art sur un signe du Fa. Djo-gbé est un spectacle de parole, de rythme, de chant, de gestes et de danse. Son théâtre s'inspire du rituel dédié au signe du Fa « Eji-Ogbé ». Djo-Gbé, son nouveau genre est l'aboutissement de ce que le créateur a commencé à l'IRAD : retrouver un théâtre authentiquement négro-africain.

S'ajoute au caractère d'hybridité de ces artistes, la langue comme outil de créativité. Dans toutes ses créations, Alougbine Dine fait parler aux comédiens leurs langues d'origines. Etant donné que l'école est constituée d'élèves internationaux, on assiste à un véritable concert des langues, chacune suivant son rythme, sa musicalité, etc... Lazare Houétin, tout comme Claude Balogun, utilise la parole sacrée. Alédji écrit en français, en langues endogènes, mais passe d'abord par la nécessité du travail du corps avant le verbe.

Il est clair pour chacun de ces artistes qu'un théâtre négro-africain existe et, au lieu de le rejeter, ils s'en nourrissent pour créer. Ils n'enferment pas leur créativité à l'intérieur de vieux codes rigides pour faire un modèle exact. Leur théâtre est mixte et divers.

Finalement, quelles seraient les principales particularités concrètes du théâtre africain par rapport au théâtre occidental ? Et principalement, qu'est-ce qui distingue le théâtre béninois du théâtre occidental ?

Même si Pairault semble reconnaître l'existence d'un théâtre endogène nègre, il y apporte quelques nuances inexactes entre le théâtre masqué grec et le rituel masqué africain. Selon lui, il y a une différence quant à l'accessibilité de l'action au public. Fondant ainsi son argument sur la forme démocratique du théâtre grec en opposition à l'accessibilité de l'action masquée réservée aux néophytes dans les temples. Ce qui échappe peut-être à l'auteur, c'est qu'il y a certes des manifestations dans les temples mais aussi et surtout des spectacles déambulatoires de masques à travers la ville. Au lieu que ce soit le public qui va au théâtre, c'est le théâtre qui va à eux.

Et ce caractère déambulatoire, inspire plus d'un. Alougbine Dine en premier est maître en ce genre de spectacle. Des formes de procession à travers les rues des quartiers, des villes, villages et marchés.

De José Pliya, qui a une culture générale sur le Vodun, à Balogoun, qui s'inspire des poèmes issus du Fa, Alédji, qui fonde son théâtre sur le corps, en passant par l'art total de Dine et Djo-Gbe de Houétin, il y a plusieurs façons d'aborder la question du sacré et différentes façons de s'en inspirer. De la parole au symbole en passant par la gestuelle, ces auteurs ne s'en privent pas. Du culturel au cultuel, il y a tant de matériaux dont ils s'inspirent.

Ces artistes montrent une forme de résistance individuelle à mourir à soi. Résistance contre tout instrument technique ou toute tradition qui empêche d'être libre. La plus grande liberté est d'être soi. Aussi que pouvons-nous être sans les autres ? Être conscient de qui l'on est permet d'avoir non pas une vision tronquée de l'autre mais une vision plus claire, nette et juste et de le considérer comme soi. Cette démarche qui consiste à voir en l'Autre son reflet, c'est-à-dire sans préjugés ou jugements, est une ouverture vers la diversité.

Leur art, empreint de l'expérience de l'exil, est une allégorie qui met en avant la diversité, l'altérité, la rencontre et la transversalité. Il constitue une forme d'échappement aux règles classiques théâtrales et aux lois non naturelles qui freinent le théâtre dans son évolution.

A l'heure où la crise s'est emparée du théâtre, il sera judicieux d'aller boire à d'autres sources. Notre but n'est en aucun cas de nier le théâtre occidental, mais ce travail entre dans le sillage d'un appel à une nouvelle rencontre des savoirs, savoirs-faires, et cultures, pour répondre aux besoins de notre temps.

Le vingt-et-unième siècle est celui du brassage, du métissage, de la rencontre au-delà des préjugés et le théâtre contemporain doit répondre à cette urgence afin de sortir le théâtre et, le monde de la sclérose.

Alors que le monde sujet de théâtre est en crise, au lieu de se scléroser, ne revient-il pas au théâtre de se distancier des instruments techniques en s'ouvrant aux autres cultures afin de forger ce monde qui hélas se désagrège de la racine ?

Bibliographie

Ouvrages généraux

- Cheikh Anta Diop, *Nations Nègres et Cultures*, Présence Africaine, 1954, 1979
- Cheikh Anta Diop, *Civilisations ou Barbarie*, Présence Africaine
- Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, réed., 1990, en particulier le chap 5 : « *Le théâtre négro-africain* »
- Confortes Claude, *Répertoire du théâtre contemporain de la langue française*, Paris, Nathan, 2000
- Fiangor Rogo Koffi M., *le théâtre africain francophone : analyses de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'harmattan, 2002
- Guingané Jean-Pierre, *théâtre et développement : le cas du Burkina Faso*, thèse, thèse, université de Bordeaux 3, 1987
- Ngandu Nkashama Pius, *la littérature africaine écrite*, coll. « les classiques africains », Issy-les-Moulineaux, Saint-Paul, 1979
- Ngandu Nkashama Pius, *Théâtres et scènes de spectacles : études sur les dramaturgies*, Paris, L'Harmattan, 1993
- Ricard Alain, « *francophonies et théâtre en Afrique de l'Ouest ; situations et perspectives* », in études littéraires, numero 3, décembre 1974
- Scherer Jacques, *le théâtre en Afrique noire Francophone*, Paris, PUF, 1992
- Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Sylvie Chalaye, Editions Théâtrales, Paris, 2004
- Quel théâtre pour le développement en Afrique*, Séminaire de l'Institut Culturel Africain, 1978
- Théâtre de la participation en Afrique*, Koulsy Lamko, Univ européenne, 2017
- Peter Brook, vers un théâtre premier*, Georges Banu, Points,
- Edouard Glissant

Ouvrages spécifiques

- PLIYA, José. Negreerrances suivi de. *Konda le roquet (et de), Concours de circonstances*, Paris, L Harmattan, 1997.
- Le masque de Sika
- Houédo, claude Balogoun
- Omon-mi Ousmane Alédji
- Sylvie Chalaye, *dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*, coll, « regards croisés », carnieres, Lansman, 2001
- Sylvie Chalaye, *l'Afrique noire et son théâtre au tournant du 20^e*, col. « Plurial », Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2001
- Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel, Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, l'Harmattan, Paris, 1984
- K'amene Jukpor Ben, *étude sur la satire dans le théâtre ouest africain francophone*, Paris, L'harmattan, 1995

- Liking Werewere, *Du rituel à la scène chez les Bassas du Cameroun*, (collectif) M.-José Hourantier, Jacques Scherer, Paris, Nizet, 1979
- Traoré Bakary, *le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958
- *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire Francophone*/sous la direction de Sylvie Chalaye ; préface de Caya Makhelé, Presses universitaires de Rennes, 2004, Pluriel
- Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*/ Sylvie Chalaye, Carnières-Morlanwelz : Lansman, 2001, Regards singuliers
- Monde noir et scènes contemporaines*/ un dossier réalisé par Sylvie Chalaye, l'Harmattan, 2002, Paris
- L'aspect théâtral des cérémonies d'initiation dans la société Bulu du groupe africain Fang*(Pahouin), Bekate, Meyong, Veinstin, André (1916-2001), Université de Paris VIII, s.l :s.n., 1977
- Culture et tradition au Bénin - Le Guèlèdè, le Vodoun suivi de Les femmes dans la santé, l'économie, la culture* - Ramzi Omais ; Collectif - 2012 - Les carnets FATOM
- L'Etat ou la République de Platon*, Traduction nouvelle par A. Bastian
- De l'instinct théâtral : le théâtre se ressource en Afrique : historique, compétitions, rituels, possessions (ndèpp, simb, zar, tarentelle)* / Académie de théâtre ZOA ; Julius Effenberger(éd.)
- Du noir au Nègre : l'image du Noir au théâtre : De Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)* /Sylvie Chalaye
- Afrique Noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Franckenstein*/ Sylvie Chalaye
- Actes de Colloques sur le théâtre négro-africain*, Abidjan, Ecole des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970
- Théâtre africain : de l'écriture dramatique au jeu scénique : actes du colloque organisé dans le cadre des Rencontre Théâtrales Internationales de Yaoundé* (6^e éd/27-31 mai 1997) sous l'égide du ministère de la culture/ actes établies par Nicole Leclercq, Ambroise Mbia et J.F. Xavier Owona Ndougoussa
- Captations de l'adaptation de « le medecin malgré lui » de Molière
- Captations de la renaissance, spectacle commande pour le festival de Porto novo
- Séquence de captations de Djogbé