

L'esclave dans le théâtre béninois : la présence de l'absent

Fernand Nouwlgbeto

Résumé : Alors que le Bénin, ex-Dahomey, est l'un des pays de l'Afrique de l'Ouest où la conscience de la traite négrière reste prégnante, l'on relève paradoxalement que ce sujet suscite peu d'échos dans les créations littéraires, précisément dans le théâtre d'expression française. En nous interrogeant sur les déterminants de cette désaffection des dramaturges et des metteurs en scène à l'égard de ce thème, nous avons avancé l'hypothèse que les représentations liées à la traite négrière et à l'esclavage aient évolué en gradation descendante en fonction de l'acuité plus ou moins prononcée des enjeux idéologico-politiques et des logiques du marché. Sur la base des grilles de lecture proposées par la critique historique et la sémiologie, une typologie de l'image de l'esclave dans le théâtre béninois a été établie et les procédés esthétiques de création du spectacle *À la recherche du temps* ont été mis en relief.

Mots clés : théâtre, image, périodisation, signe, vectorisation

Introduction

Thème important, la traite négrière transatlantique est une source d'inspiration intarissable pour les écrivains et les artistes. Cependant, au Bénin, l'importance de ce sujet semble contraster avec la rareté de ses traitements dans les œuvres fictionnelles. Le constat est plus flagrant dans le domaine du théâtre, notamment dans le théâtre béninois d'expression française, alors même que l'ex-Dahomey est l'un des pays africains où la conscience de ce passé reste des plus douloureuses, comme en témoigne la mise en œuvre du projet « La Route de l'Esclave » en 1994. Par exemple, sur une trentaine de pièces d'auteurs béninois publiés entre 1999 et 2012, aucune n'aborde ce sujet. Ce constat sur la désaffection prononcée des dramaturges béninois à l'égard de ce motif est une source de questionnements, non seulement sur ses déterminants sociologiques, mais surtout sur la genèse et l'évolution de l'image de l'esclave dans les œuvres dramatiques béninoises. Nous postulons que les représentations liées à la traite négrière et à l'esclavage ont évolué en gradation descendante en fonction de l'acuité plus ou moins prononcée des enjeux idéologico-politiques et des logiques du marché. Dans une approche plurielle, combinant les outils de la critique historique à ceux de la sémiologie théâtrale, cette étude vise, d'une part, à élucider les déterminants de l'évolution de l'image de l'esclave dans le théâtre béninois et, d'autre part, à analyser ses implications sur le spectacle dramatique. En vue d'établir la

typologie de l'image de l'esclave dans le théâtre béninois, et dans une perspective diachronique, nous sommes partis de l'origine de l'art dramatique d'expression française au Bénin, soit à la période coloniale, avant d'en arriver à l'époque actuelle en passant par les années allant de 1960 à 1990, étant donné que « le premier travail d'un historien de la littérature est de proposer, dans celle-ci, une chronologie et des découpages sans artifice intellectuels » (Bergez, Barbéris, de Biasi, *et alii*. 2002 : 22). Enfin, dans une seconde partie, il a été procédé à l'analyse du spectacle déambulatoire *À la poursuite du temps* du metteur en scène Alougbine Dine, dans le but de mettre en relief les procédés dramaturgiques utilisés dans le traitement scénique de l'image de l'esclave.

I. Le théâtre pontin (1933-1937) : le degré zéro de la conscience négrière

À l'instar d'autres pays de l'Afrique, l'ex-Dahomey, actuel Bénin, a vu s'éclorre les premières manifestations théâtrales d'expression française pendant la colonisation. Initié au début par les missionnaires catholiques à des fins de divertissement et de prosélytisme religieux, ce théâtre a connu son apogée entre 1933-1937 à l'École normale William-Ponty du Sénégal. Institution scolaire régionale des anciennes Afrique occidentales françaises (A.O.F.) et Afrique équatoriale Française (A.E.F.), du Togo et du Cameroun, cette École a été créée en 1903, car, arguait Charles Béart, « il fallut former immédiatement des auxiliaires pour notre administration et notre commerce » (Béart, 1937 : 3). Les plus connues des pièces créées par le Collectif des Élèves dahoméens de William-Ponty sont *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol* (1933), *Le mariage de Sika* (1934), *L'élection d'un roi au Dahomey* (1935), *Le retour aux fétiches délaissés* (1936), puis *Sokamé* (1937).

Si le titre d'une œuvre littéraire assume, entre autres, une fonction désignative, qui consiste à informer le lecteur sur le contenu du livre (Grivel et Hock cités par Pruner, 2008 : 7-9), on peut présumer, à la lecture rapide des titres de ces pièces, qu'ils dénotent déjà l'inexistence de tout lien avec les motifs de l'esclavage et de la traite négrière. De fait, ces pièces traitent, d'une part, de la défaite des souverains africains réduits au statut de roitelets face à la puissance de l'armée coloniale et, d'autre part, des mœurs de la société traditionnelle dahoméenne considérées comme rétrogrades du fait de l'enflure des superstitions, du polythéisme et des sacrifices humains. Oscillant entre peintures naïves de la réalité africaine et préjugés ethnocentristes sur les Noirs, ces scènes sont fortement empreintes de l'idéologie coloniale. La fonction de celle-ci est « essentiellement d'expliquer et de justifier les déterminants internes et externes qui, dans la société du colonisateur et celle du colonisé, ont permis et rendent légitime l'établissement de la situation coloniale » (Mouralis, 1984 : 21). Ce théâtre observe un silence pudique sur l'esclavage et le commerce transatlantique. Pourtant, presque à la même période, le roman

L'esclave (1929) de Félix Couchoro, la première œuvre publiée de la littérature dahoméenne, a fait une référence explicite à l'existence d'un esclavage domestique. De même, le second roman, *Dogucimi* (1938) de Paul Hazoumè, fidèle à l'idéologie coloniale, suggère dans maints passages la réalité poignante de la traite à travers les captures d'esclaves opérées par les troupes conquérantes du royaume du Danxomè dans les rangs de leurs ennemis Mahi. Bien plus, le commerce triangulaire n'est pas inconnu des jeunes élèves africains ni de leurs encadreurs de l'École normale William-Ponty. La preuve en est la préface de Charles Béart au numéro spécial de *L'Éducation africaine*, revue dans laquelle ont été publiés, en 1937, quelques textes du répertoire théâtral « pontin ».

Dans cet élément paratextuel, rédigé par l'ancien directeur de l'institution scolaire régionale, on retrouve ces propos optimistes : « Depuis quelques années, sur toute l'Afrique-Occidentale française règne la paix française, après trois siècles de misère affreuse qui furent pour les peuples d'Afrique « le plus noir des temps noirs » : la traite, les équipées des grands conquérants. Aujourd'hui seulement, le paysan peut vivre à peu près sûr du lendemain » (Béart, 1937 : 13). La traite négrière, abolie par la France le 4 mars 1848, est ainsi considérée comme relevant d'un passé révolu, car le présent des peuples noirs inaugurerait une ère de paix grâce à la France, puissance coloniale, et pourtant ancienne nation esclavagiste. À l'instar de la satire anticolonialiste, *Les recrutés de M. Maurice* de l'Ivoirien Coffi Gadeau qui fut censuré par l'administration coloniale (Médéhouegnon, 2010 : 36), la traite négrière est considérée comme un sujet tabou. On ne doit plus en parler pour ne pas donner mauvaise conscience à la « mère-patrie », *a fortiori* la montrer sur une scène. La priorité doit être accordée à une double évocation : d'une part, la « paix française » obtenue grâce à la victoire militaire des forces coloniales sur les anciennes tribus africaines rivales et, d'autre part, les bienfaits que la civilisation métropolitaine aurait apportés aux « indigènes ».

Le silence des jeunes élèves dahoméens sur le passé esclavagiste fonctionne donc comme un signe implicite, car tout silence « reste encore une modalité de la parole : mémoire de promesse et promesse de mémoire » (Derrida, 1987 : 747). Il est symptomatique des conditions de création d'un théâtre « pontin » surveillé de près par l'administration coloniale et l'institution scolaire, un théâtre « patronné », « programmé » et « encadré » (Midiohouan, 1986 : 80-82). Alors qu'en France métropolitaine, les lendemains de l'abolition de la traite négrière sont marqués par l'essor du théâtre antiesclavagiste (Chalaye, 2006 : 5-6), on observe un mouvement inverse dans les colonies, car, autoriser qu'on y dénonce l'inhumanité du négrier blanc, c'était reconnaître le droit à la dignité et à la liberté du Noir. Cette reconnaissance pourrait être interprétée comme une remise en cause directe des fondements idéologiques de la colonisation, un système de

domination qui avait encore de beaux jours devant lui ! Absent sur les tréteaux pendant la colonisation, le personnage de l'esclave noir connaîtra quelques mutations après l'accession du Dahomey à la souveraineté internationale.

II. L'esclave noir : la victime, le rebelle et le libérateur (1960-1990)

Entre 1960 et 1975, la littérature dramatique dahoméenne a enregistré la publication de moins d'une dizaine de pièces. Les plus connues sont *Pour toi, nègre mon frère* : « *Un homme comme les autres* » de Toussaint Vidérot dit Mensah, *Danhômey* de Maurice Mélé, le recueil de saynètes *Acteurs noirs* de Julien Alapini, *Kondo le requin*, puis la satire sociale *La Secrétaire particulière* de Jean Pliya, *Mirage* de Jules Nago. Aucune de ces œuvres ne porte de façon spécifique sur l'esclavage ou sur la traite négrière. À peine le sujet est-il évoqué dans certaines pièces, comme *Kondo le requin* où le nouveau roi du Danxomè évoque la nécessité religieuse des guerres pour constituer un réservoir d'esclaves noirs à immoler à ses ancêtres (Pliya, 1965 : 40). Le dramaturge, que ses pairs à l'époque ont accusé de parti-pris en faveur de l'idéologie colonialiste (Koudjo, 1986 : 133-136), procède ainsi à une critique rapide des sacrifices humains et de l'esclavage domestique. En revanche, il évite d'évoquer, ne serait-ce que succinctement en des termes allusifs, une réalité bien plus noire, celle de la traite transatlantique dont les principaux instigateurs sont les Occidentaux. Plus préoccupés, semble-t-il, par les problèmes urgents nés des indépendances, les dramaturges se sont pour la plupart attelés, soit à réhabiliter les cultures ancestrales et les héros de la lutte anticolonialiste (*Danhômey*, *Kondo le requin*), soit à pourfendre les travers des nouvelles sociétés (*La Secrétaire particulière*). Ces constats sont valables aussi sur la période allant de 1975 à 1990 : sur les sept pièces publiées, la traite négrière et l'esclavage seront aussi ignorés, la priorité étant accordée aux sujets politiques de l'heure.

À la même époque, les metteurs en scène et les comédiens vont, pour leur part, se démarquer légèrement des dramaturges. Certes, la veine identitaire et sociale, héritée de l'art « pontin », se notait aussi dans des productions de la « Troupe théâtrale et folklorique d'Ekpè » (1963), des « Cerveaux noirs » (1965), du « Ballet Daho Negro Eglemakou » (1965), des « Muses du Bénin » (1967) » et du « Théâtre de l'IRAD » (1968). Mais, vers la fin des années 1960, ont commencé à se dessiner des lignes de fracture, annonciatrices d'un changement radical dans la présence et les modalités de figuration de l'esclave sur les planches dahoméennes. Selon Koffi Gahou, la troupe scolaire « Les Flambeaux » de Cotonou a créé entre 1967-1969 une pièce sur la traite négrière (Gahou, 2018 : 28). Sur les photos de scène, on voit quelques soldats de l'armée coloniale, habillés en chapeau, chemise et culotte blancs, surveiller de près un groupe d'esclaves en file indienne, au torse nu, les bras liés au dos, avec des entraves en bois au cou. En juillet 1972, la jeune troupe scolaire et universitaire « Les Cerveaux noirs », dirigée par Lazare

Houétin, présenta *Yovo Héluwé ! Akowé Héluwé !*⁹³ sur la scène du Musée Ethnographique Alexandre Adandé à Porto-Novo, la capitale du pays. Le même spectacle eut lieu les 17 et 18 au même endroit puis, le 20 août, à Cotonou, au Hall des Congrès. D'une durée de quatre-vingt-dix minutes, cette création collective revisite sur un ton critique le passé esclavagiste et colonial de l'Afrique. Comme des prophètes, et à leur propre insu, les comédiens des « Cerveaux noirs » ont annoncé les grands thèmes du discours politique que tiendront les putschistes du « Gouvernement militaire révolutionnaire » et leurs thuriféraires, arrivés par la force au pouvoir le 26 octobre 1972, soit trois mois après la première de *Yovo Héluwé ! Akowé Héluwé !* Encouragés par le nouveau contexte politique, « Les Cerveaux noirs » sont revenus sur la scène en juillet 1973 avec une autre pièce antiesclavagiste et anti-impérialiste : *Kooyi Gnan, To wê non blo to do*⁹⁴. Enfin, un an après, à quatre mois de l'alignement du Dahomey dans le bloc des États socialistes à obéissance marxiste-léniniste, ils ont produit une troisième pièce, *Houénoussou*, qui fut présentée au Festival international de la Jeunesse francophone au Québec (Canada).

Quoique portant sur des sujets et ayant des intrigues différentes, ces trois créations collectives ont un dénominateur commun, fondé sur l'intérêt accordé aux trois grands événements qui ont marqué l'histoire du pays : la traite négrière, la colonisation et la néocolonisation (la période post-indépendance). Chacun des spectacles se présente sous la forme, non pas d'une fable précise, mais d'une fresque historique, où la succession des tableaux illustre les caractéristiques politiques majeures de chaque ère, le tout conduisant à l'espoir d'une libération politique par le biais de la révolution. Les jeunes dramaturges y ont dénoncé avec force le caractère inhumain de la traite négrière, les souffrances physiques et morales infligées au Noir et le cynisme des négriers blancs aidés par leurs sbires noirs. Ils ont insisté sur la continuité entre traite négrière, colonisation et néocolonisation, identifiant ainsi les mêmes catégories de personnes qui, d'une époque à une autre, se contentent de changer de masques tout en poursuivant les mêmes objectifs : la domination politique et l'exploitation éhontée des richesses du Dahomey et de l'Afrique au grand dam des peuples du continent. Esclave pendant la traite négrière et sous *Le Code noir* (versions 1685 et 1724), le Noir l'a été aussi comme « sujet français » pendant la colonisation et sous le régime du Code de l'indigénat (1881) avant de vivre, pendant la période post-indépendance, une nouvelle forme d'esclavage en tant que citoyen d'un État théoriquement

⁹³ Ce titre est en langue nationale *fon*. « Yovo » désigne l'homme blanc et « akowé », l'intellectuel. « Héluwé ! » est une interjection utilisée pour dénoncer une situation exaspérante ou scandaleuse.

⁹⁴ Titre en langue nationale *fon* qui signifie, littéralement, « Quand même ! C'est le peuple qui construit la nation ! ».

indépendant, mais jouissant, en fait, d'une souveraineté factice, car inféodée à l'ancienne puissance colonisatrice.

À quelque mois du changement du nom du Dahomey en République populaire du Bénin, le 30 novembre 1975, le spectacle *Tomabou* de l'Ensemble Zama-Hara (1975) fut élaboré sur la base du même triptyque : traite négrière-colonisation-néocolonisation, avec la même charge subversive. Il est intéressant de relever, à ce niveau, les positionnements contrastés du pouvoir politique à l'égard du passé esclavagiste et colonial. Objet au théâtre d'une censure stricte avant 1960, ignoré dans la première décennie des années 1960 au motif des urgences des défis identitaires et de développement, ce passé constitue cependant l'un des leitmotifs du discours politique à partir des années 1970. Le régime marxiste-léniniste encouragea vigoureusement cette forme de théâtre, car il y a trouvé un instrument de propagande idéologique, un outil d'animation de la vie culturelle et un moyen artistique de diversion politique du peuple incité à ne voir les agents de ses malheurs qu'à travers le prisme déformant des figures du Blanc et de ses valets locaux. Quoi d'étonnant alors à ce que *Tomabou*, à l'instar des autres spectacles à l'époque, ait bien été diffusé ? Koffi Gahou le reconnaît fort bien :

C'est une pièce qui traduit l'évolution de l'homme, de l'esclavage jusqu'à l'indépendance. Avec cette pièce, nous avons été fortement sollicités par les caciques de la révolution. On a joué un peu partout. Dans les camps militaires, à la fin des séminaires de formation et des fora... » (Gahou, *op. cit.* : 87).

De ces productions spectaculaires se dégage une triple image de l'esclave noir : la victime, le rebelle et le libérateur. Victime pendant la traite négrière, la colonisation et la période d'après l'indépendance, il n'a de cesse de se rebeller et d'inciter son peuple à se libérer de tout joug, quel qu'il soit. Son ennemi n'est pas seulement le Blanc négrier, mais aussi le Noir, complice cupide d'un système qui broie impitoyablement ses frères de race. Fruits des convictions politiques des acteurs, ces représentations/perceptions sont aussi en adéquation avec l'idéologie révolutionnaire du parti État, le Parti de la République populaire du Bénin (PRPB). L'effondrement du régime révolutionnaire béninois en 1989, sous le coup de la crise économique et d'une conjoncture internationale marquée par la chute du mur de Berlin, va ouvrir la voie à l'avènement de la démocratie grâce à la tenue de la Conférence des forces vives de la nation en février 1990. L'image de l'esclave va subir de nouveaux traitements dans le théâtre béninois.

III. L'esclave réconcilié avec lui-même et ses frères (depuis 1990)

De 1990 à nos jours, les dramaturges béninois, tout comme leurs prédécesseurs, n'ont accordé presque aucun intérêt à la traite négrière. Une brève allusion est faite à ce thème, par l'évocation rapide de la peur d'être

capturé par des marchands d'esclaves, dans *Bio Guerra et le destin d'un peuple* (1995) de Séverin Akando, une pièce axée principalement autour de la célébration de l'héroïsme de ce résistant à l'invasion coloniale. L'urgence des préoccupations de l'heure semble avoir, encore une fois, orienté la plume des auteurs dramatiques vers des sujets liés à la réussite du processus démocratique (*Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *La première dame* de Florent E. Hessou, *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji ; *Démocratie chez les grenouilles* de Jérôme Tossavi...), à la persistance des valeurs sociales rétrogrades ou à la dérive des mœurs (*Le kleenex qui tue* de Hermas Gbaguidi ; *Quand Dieu a fait...* de Daté Atavito Barnabé-Akayi ; *Le dernier mot des dieux*, suivi de *Tu es trop belle pour mourir* de Robert Asdé...).

Les réticences des dramaturges béninois pourraient s'expliquer aussi par les raisons qu'avance l'écrivain togolais Kangni Alem sur la rareté du même thème dans les œuvres romanesques. Dans un entretien publié le 28 juillet 2009 sur le site Internet du périodique *Jeune Afrique*, il estime que « le sujet n'est pas facile, il déchaîne trop de passions, en Afrique comme en Europe ». En outre, renchérit l'auteur d'*Esclaves* (2009) dans le même entretien, la complexité du sujet « a été aggravée par le débat sur les complicités réelles ou supposées des Africains eux-mêmes, et la puérile question des réparations financières aux victimes » (*Id.*). Mais le fonctionnement du marché éditorial invite aussi à rechercher les racines de cette désaffection thématique dans les difficultés à faire publier un livre sur un sujet aussi sensible. Comme le brocarde le personnage de Joëlle dans « Concours de circonstances », la troisième pièce du recueil *Negrerrances* de José Pliya, « la veine historique est dépassée » (Pliya, 1997 : 121). De 2012 à 2019, à peine trois pièces sur la vingtaine publiée par les dramaturges béninois relèvent de la veine historique, la dernière en date étant *Tassi, la reine interdite* (2019) de Florent Couao-Zotti. Nombre d'éditeurs, surtout européens, rechignent à publier les œuvres historiques⁹⁵, *a fortiori* les pièces théâtrales qui portent sur la traite négrière. La situation au niveau du théâtre oral est-elle plus reluisante ?

La référence constante au passé esclavagiste et colonial, avec l'onction appuyée de l'ex-régime marxiste-léniniste, s'est atténuée sous les nouveaux soleils de la démocratie, mais sans disparaître. Le discours politique a perdu de sa verve idéologique et de son ton accusateur, voire agressif, contre les négriers blancs, les colonisateurs véreux et les impérialistes mégalomanes. Plus conciliants, dans ce contexte politique où l'État béninois a plus que jamais besoin des Partenaires techniques et financiers (PTF) pour consolider

⁹⁵ Lors d'une conférence donnée le 24 mai 2018 à l'amphithéâtre ISBA, à Cotonou, l'écrivain béninois de la diaspora, Barnabé Laye, a fait ce témoignage : « J'ai écrit depuis plusieurs années un roman sur la traite négrière et l'esclavage, mais je n'arrive pas à trouver un éditeur, malgré mes demandes. Il semble que ce sujet n'emballé plus tellement les éditeurs ». Il a finalement réussi à faire publier son texte *Le Chant des cannes à sucre* chez L'harmattan, en 2019.

son processus démocratique, les présidents Nicéphore D. Soglo (1991-1996) et son célèbre successeur Mathieu Kérékou (1996-2006), l'ex-chef d'État révolutionnaire (1972-1990) reconverti en démocrate, reconnaissent l'importance d'une conscience historique ouverte, de la double nécessité du pardon entre les descendants des différents acteurs du commerce triangulaire et de l'organisation de retrouvailles entre eux. Cet arrière-plan politique a servi de décor à la tenue d'événements culturels d'envergure internationale dont trois méritent d'être rappelés : le « Festival mondial des arts et cultures vodun : Retrouvailles Amériques-Afrique encore appelées « Ouidah 92' » du 8 au 18 février 1993 ; la conférence de lancement du projet de l'UNESCO intitulé « La Route de l'esclave » du 1er au 5 septembre 1994, puis l'organisation du Sommet du pardon tenu à Cotonou du 2 au 3 décembre 1999 dans le cadre du lancement du projet « Réconciliation et développement ». Les sites touristiques publics, tels que « La Route de l'Esclave » à Ouidah avec sa fameuse « Porte du Non-retour », ravivent aussi ce souvenir, aux côtés des infrastructures privées comme la Place Zomatchi, construites dans la même ville par le Pr Honorat Aguessy, le Directeur de l'Institut de Développement et d'Échanges Endogènes (IDÉE).

Ces initiatives n'ont pas été sans influences sur l'art dramatique béninois. Entre 1991 et 2000, des spectacles sur la traite négrière, ou évoquant ce sujet, furent retenus et présentés à différentes éditions du FITHEB : *Et les chiens se taisaient* de la Compagnie Hervé Denis de Port-au-Prince (Haïti), puis *Cahier d'un retour au pays natal* de Pascal Nzonzi d'après les textes d'Aimé Césaire, l'auteur préféré du président Nicéphore D. Soglo. Les troupes locales n'ont pas été en reste : l'Ensemble Artistique et Culturel des Étudiants (E.A.C.E.) y a consacré quelques scènes de ses créations notamment *Il était une fois* (1990). Au Complexe Artistique et Culturel Kpanlingan (CACK), on aimait bien déclamer les poèmes de David Diop et chanter sur un ton nostalgique : « Rêvant à son pays natal/L'esclave pleure et maudit sa chaîne/Il voit, comme dans un mirage/Son doux ciel et sa forêt lointaine ». En 1997, Ousmane Aledji crée avec sa troupe Agbo N'koko *Et les nègres se taisaient*, un titre qui est le fruit d'une pratique intertextuelle évocatrice de la pièce antiesclavagiste d'Aimé Césaire. Sur commande de l'Ambassade de France, l'Atelier Nomade d'Alougbine Dine monte *À la poursuite du temps*, un spectacle présenté à Ouidah en 2008, à l'occasion de la commémoration le 21 mai de la journée de reconnaissance de la traite et de l'esclavage comme crimes contre l'humanité. À l'occasion de la deuxième édition du Festival « Migration » organisé par l'École Internationale de Théâtre du Bénin (EITB) avec l'appui financier du « Programme Société civile et culture » (PSCC) de l'Union européenne, ce spectacle a été présenté dans plusieurs villes du Bénin. Il a ensuite été diffusé lors de la douzième édition du Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB), qui eut lieu du 6 au 14 décembre 2014. Il a été aussi à l'affiche à Lomé et d'autres capitales d'Afrique de l'Ouest. Entretemps, en 2013, au détour d'une tournée internationale, Joël Lokossou a fait revivre au public

béninois *Cahier d'un retour au pays natal*, dans une mise en scène de Renaud Lescuyer et une scénographie de Mathilde Furbacco. Enfin, en 2019, à la troisième édition du Festival international de Porto-Novo, une séquence de *Renaissance*, la fresque d'une durée de plus de deux heures, présentée par trois cent cinquante comédiens, musiciens et danseurs sous la direction d'Alougbine Dine, a porté sur la traite négrière. Les images de l'esclave victime, rebelle et libérateur coexistent maintenant avec celle de l'esclave réconcilié avec lui-même et avec ses frères. Bénéficiant également d'un appui du PSCC, la Ligue africaine des Professionnels de Théâtre (LAPRO-Théâtre) a sollicité le metteur en scène Isidore Dokpa pour créer en 2012 *La tragédie du roi Christophe*, une pièce qu'il a présentée dans plusieurs villes du pays. Pour nous faire une idée des procédés de création de ces spectacles en lien avec l'image de l'esclave, nous procéderons à l'analyse de l'un d'entre eux, *À la poursuite du temps*, une production à laquelle nous avons assisté et dont nous avons quelques fragments vidéo.

IV. *À la poursuite du temps* : un mime dansé sur la traite négrière

À la poursuite du temps est l'un des rares spectacles du répertoire théâtral des années 2000 qui porte de façon spécifique sur la traite négrière. À l'instar de la triade *Yovo Héloùé*, *Akowé Héloùé ! Koyi Gnan*, *Towê non blo todo* et *Houénoussou*, il ne présente pas une fable anecdotique, qui se déroulerait à travers une intrigue, avec ou non les phases classiques de l'exposition, du nœud, des péripéties et du dénouement. Il s'offre à voir comme une fresque, une juxtaposition de tableaux, destinée à rappeler au public le drame de la traite négrière, ses causes, ses manifestations et ses conséquences sur les sociétés africaines. Bien plus, *À la poursuite du temps* est un mime dansé, lequel « utilise un geste stylisé, abstrait et épuré à la façon d'un ballet » (Pavis, 2004 : 206), « s'accompagne de musique et se confond souvent avec la danse » (*Ibid.*). Quelques aspects de cette production (jeu de l'acteur, costume, espace scénique...) seront examinés au travers de la théorie sémiologique des vecteurs. La vectorisation est « un moyen à la fois méthodologique, mnémotechnique et dramaturgique de relier des réseaux de signes » (Pavis, 2003 : 18-19), de mettre en relation « des signes qui sont pris dans des réseaux à l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres » (*Id.* : 19).

Considéré comme « ce que fait l'acteur en scène en dehors de son discours » (Pavis, 2004 : 185), le jeu a une place importante dans tout spectacle théâtral, *a fortiori* dans un mime où l'acteur doit s'astreindre davantage à sa mission de communiquer avec le public, mais cette fois-ci uniquement dans la matérialité de ce que Pierre Larthomas appelle « les éléments paraverbaux du langage dramatique » (Larthomas, 1980 : 47-171). Dans le spectacle *À la poursuite du temps*, les acteurs doivent, par le biais de leurs gestes et de leurs mimiques, suggérer quelques-unes des scènes

classiques de l'entreprise esclavagiste : l'arrivée des premiers Blancs, la conquête par le biais de la séduction puis de la répression des Noirs, la constitution d'une armée locale à la solde des Blancs, l'achat des premiers esclaves et leur embarquement pour l'ailleurs, etc. Le défi est donc immense pour la soixantaine d'acteurs, engagés dans ce mime déambulatoire de plus de deux heures. Le nombre ahurissant de personnes sur la scène donnait l'impression d'une foule, d'une profusion d'êtres aux prises avec des destins collectifs et individuels. En se référant au nombre de comédiens impliqués dans chaque action, on peut distinguer deux types de jeu : les jeux collectifs (chorégraphies d'ensemble, longue procession silencieuse significative d'une douleur extrême des Noirs) et les jeux individuels (joie délirante du Noir qui a reçu un cadeau du Blanc).



Fig. 1 : Longue procession de thrène (*À la poursuite du temps*, 2014)
Crédits : EITB

Extrêmement variées, les modalités d'occupation de la scène renforcent cette impression : la marche majestueuse et posée du Roi des Noirs, la course effrénée du Noir qui a reçu un cadeau du Blanc, la marche rapide de ses camarades pour admirer son présent avec lui. Les déplacements des acteurs balaient tout l'espace scénique, qu'ils se déroulent dans le sens de la longueur, de la largeur ou de la profondeur. Ces déplacements induisent une diversité des dispositions des faces corporelles des acteurs et des angles de vue des spectateurs. Ceux-ci les perçoivent soit de face, soit de dos ou de profil. Selon la charge émotionnelle de l'action dramatique, les postures adoptées vont de la verticalité (cas du Noir qui effectue un saut en pleine danse) à l'horizontalité (scène des esclaves couchés sur la scène, en signe de soumission forcée). Cette même charge émotionnelle éclate à travers une série de mimiques suggestives.

Les mimiques sont perceptibles tout au long du spectacle. Les plus illustratives de la naïveté des Noirs sont les « mimiques visagières » (Pavis, *op. cit.* : 62) de la scène de séduction : un soldat noir à la solde du Blanc esclavagiste débarque et offre à ses frères méfiants de la pacotille (miroir, tissu, liqueurs...), utilisée comme objets scéniques. Le bénéficiaire de la glace s'y mire, s'y découvre et se sent envahi d'une surprise et d'une joie ineffables. Grimaces, cris hilares, contorsions du corps, course éperdue en aller-retour sur la scène avec toujours le miroir au bout des deux bras tendus : tout y est mis pour brocarder le simplisme du Noir qui, pour si peu, a accepté de collaborer avec celui qui deviendra aussitôt après son bourreau. Le tissu et la boisson forte offerte feront l'objet des mêmes mimiques enthousiastes. À celles-ci s'oppose le long cortège de thrènes muets où les expressions faciales (bouche fermée, commissures des lèvres rabattues, yeux mi-clos) sont largement dominées par le silence poignant et une grande souffrance. Participant de cette dramatisation du tragique, le maquillage des acteurs incite à s'interroger sur le rôle du costume dans ce spectacle.

Le costume, en tant que « signe même du personnage et du déguisement [...] soumis à des effets de grossissement, de simplification, d'abstraction et de lisibilité » (Pavis, *op. cit.* : 72), renforce cette impression et permet aussi de distinguer trois catégories d'actants : les Noirs (torse nu, corps enduit de henné, tissu indigo-bleu piqué de points blanc bouffant enroulé autour des reins) et leur Roi (même tissu enroulé autour du torse, chapeau rose aux bords noirs et sandalettes) ; les Blancs (religieuses à la mine condescendante dans leurs longues robes blanches, le crucifix au cou ; général d'armée en tenue militaire, pistolet à la ceinture, képi sur la tête et rangers aux pieds) et leurs troupes auxiliaires noires (casque colonial tout de blanc vêtu ou chéchia et culotte rouge, gilet noir ou vert foncé). Quand la première capture d'hommes a été opérée, un autre élément du costume apparut au cou des nouveaux esclaves : une chaîne. Celle-ci ne renvoie à aucune des significations mélioratives qu'énoncent les auteurs du *Dictionnaire des symboles* (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 200), mais fonctionne comme un véritable signe théâtral, expressif d'un redoutable changement de statut privatif de liberté et

d'un destin à jamais fauché. De même, le costume a été utilisé par les Noirs à des fins d'expression émotionnelle. Nous sommes ainsi interpellés par le même voile noir qui revêt, de la tête aux pieds, la douzaine de comédiens en proie à une solitude et une tragédie indescriptible du fait de la réalité de la traite.

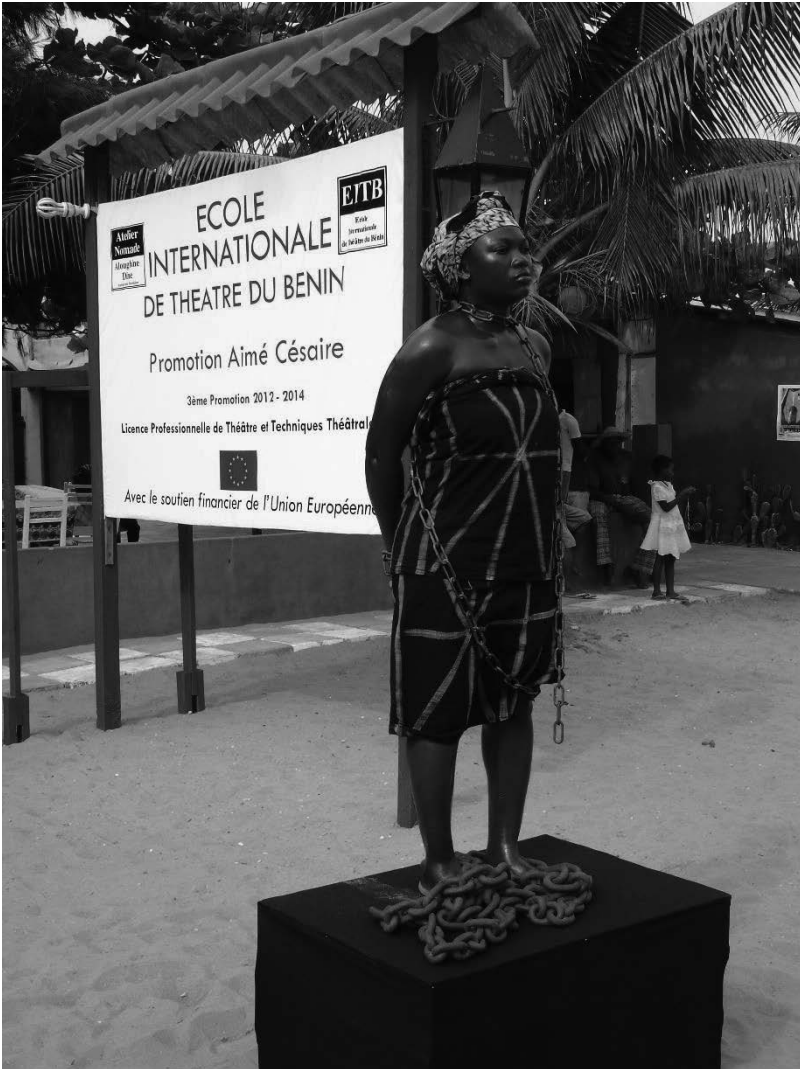


Fig.2 : Une esclave noire enchainée en attente d'être vendue aux enchères (*A la poursuite du temps*, 2014)

Crédits : EITB

La variabilité des postures, des mimiques et des attitudes est d'autant plus importante qu'À la poursuite du temps est un spectacle déambulatoire, qui se déroule en plein air, dans une multispécialité scénique, sans décors préconçus autres que ceux, institutionnels, de la Place Zomatchi, et, naturels, du village alentour. Dès l'entrée de la Place Zomatchi, règne comme un éthos prédiscursif, suggéré par les bas-reliefs de la clôture où sont représentés des épisodes de la traite négrière : vente d'esclaves ; esclaves enchaînés en route vers les bateaux négriers ; esclaves peinant dans les plantations en Amérique ; esclaves révoltés contre leurs maîtres, etc. Cette tonalité tragique se prolonge à l'intérieur du site, où se dressent le Mémorial du Repentir et l'Arbre dit de la Réconciliation auxquels sont rattachés des significations très particulières. Sur le site Internet (<http://www.ideo-benin.com/case.htm>) de l'Institut de Développement et d'Échanges Endogènes (IDÉE), on lit les textes de présentation suivants :

Un mémorial du repentir est construit. Il fait face à l'entrée de la case de Zomatchi. C'est le lieu de recueillement après la longue marche du repentir qui a lieu le troisième dimanche du mois de janvier sous la direction du Professeur Aguessy en collaboration avec la société civile. Cette case superbement dressée interpelle la conscience de tout un chacun de nous. La genèse de cette marche annuelle remonte à l'an 1998, plus précisément le 18 janvier, date mémorable à laquelle les notables de la ville de Ouidah se sont agenouillés, après une longue marche sur 3 km, pour demander pardon à Dieu et à leurs frères de la diaspora pour les péchés de leurs ancêtres qui ont collaboré avec les acheteurs d'esclaves.

Quant à l'Arbre de Réconciliation, il serait d'une espèce appelée « PINI », assez répandue en Haïti, qui aurait servi de refuge à des nègres marrons. Il serait aussi, lit-on sur le même site Internet, le symbole « de la Conscientisation (volonté de réussir, réussir autour d'un même idéal), de la consolidation (union) et de la coopération (entraide, respect de la loi de la nature) ».

Fonctionnant comme un chronotope, c'est-à-dire une figure ou une image qui cristallise et renvoie simultanément à des significations spatiales et temporelles, ce décor conventionnel de la Place Zomatchi plonge le spectateur à la fois dans le temps du commerce triangulaire (XVI^e au XIX^e siècle) et dans les lieux où il s'est déroulé (Afrique, Europe et Amérique). De l'arrivée des négriers au déclenchement de la lutte africaine contre la traite, l'essentiel des tableaux de l'ouvrage À la poursuite du temps a eu lieu sur la cour intérieure. Le reste du spectacle a consisté en l'accompagnement dramaturgique du public, durant la visite guidée de quelques-uns des sites de la Route de l'Esclave (la place Zomayi, l'emplacement des enchères, l'Arbre de l'Oubli...) avant de revenir à la Place Zomatchi, vers le Mémorial du Repentir et l'Arbre de la réconciliation. Cet accompagnement a pris les formes, d'une part, de la procession du thrène muet ; d'autre part, du mime

dansé, où le public et les populations locales ont suivi les danseurs au torse nu et huilé, en pleines exhibitions pendant que résonnent les fanfares aux sons douloureux et angoissants de l'Atelier Nomade. C'est dire que la musique et la danse ont pris une place importante dans *À la poursuite du temps*. Un groupe de musiciens, manipulant aussi bien la fanfare, les cymbales que les tam-tams et les gongs, accompagne simultanément les jeux de scène ou comble les silences poignants des acteurs en procession. Ainsi, dans cette production déambulatoire, « la musique tient lieu de scénographie. Jouant avec les connotations que suscite tel instrument ou telle mélodie, elle fournit à elle seule le cadre de l'action et, souvent avantageusement, remplace tout décor » (Pruner, 2010 : 230). Joué à partir de 2014 dans certains quartiers populeux de Cotonou, mais aussi dans d'autres grandes villes d'Afrique de l'Ouest (Badagri, Lomé, Accra, Ouaga, Sikasso, Niamey), ce spectacle, par le mariage réussi du jeu d'acteur, du costume, de la musique, de la danse et de la profusion des images, a su chaque fois passer en revue les différentes figures des esclaves : la victime forcée, le rebelle, le libérateur et le libéré, en paix avec lui-même et avec les autres.

Conclusion

Tout au long de ce développement, nous avons montré l'origine et l'évolution de l'image de l'esclave dans le théâtre béninois d'expression française. Les résultats atteints révèlent, d'une part, une évolution qui part du moins au plus, de l'absence à la présence, même si celle-ci reste encore timorée. À l'évidence, plusieurs raisons et enjeux sous-tendent les réticences des dramaturges et metteurs en scène à traiter amplement de la traite négrière et de l'esclavage. Il s'agit de la censure pendant la période coloniale, de la nature sensible du sujet et de sa complexité auxquelles il faudrait ajouter la frilosité des éditeurs occidentaux et l'urgence des préoccupations de l'heure. Si la désaffection est bien réelle, il faudrait la nuancer, non seulement en fonction du type de théâtre considéré, soit la littérature dramatique ou le spectacle théâtral, mais aussi de l'époque concernée. Les metteurs en scène et comédiens s'y intéressent nettement mieux que les dramaturges, qui n'y ont consacré presque aucune œuvre majeure. En plus, la réception du sujet relatif au commerce triangulaire par les artistes semble être en corrélation avec les enjeux idéologico-politiques du moment. Le régime marxiste-léniniste des années 1970 et 1980 a fortement encouragé les metteurs en scène et comédiens béninois à explorer ce thème tandis qu'à l'avènement de la démocratie en 1990, les gouvernements des présidents Nicéphore Soglo et Mathieu Kérékou, par leurs initiatives respectives, ont créé dans le pays un contexte culturel favorable à la conscience historique négrière et aux retrouvailles avec la diaspora noire. De ce point de vue, il ne nous semble pas pertinent d'avancer que les représentations liées à la traite négrière ont évolué en gradation

descendante, bien au contraire. Les enjeux idéologico-politiques et les logiques du marché n'en constituent pas moins des facteurs déterminants. Si *À la poursuite du temps* et *La tragédie du roi Christophe* ont été créés, c'est bien parce que leurs metteurs en scène ont obtenu des subventions. Il n'est donc pas exclu que, sans toutefois fermer les yeux sur les réalités et les défis de l'heure, les dramaturges et metteurs en scène remettent en selle le sujet sur la traite négrière et l'esclavage. La programmation du 15 mars au 7 avril 2019 au Centre Artisttik Africa à Cotonou de *Négrititudes* et de *La tragédie du roi Césaire*, deux pièces créées par le metteur en scène Ousmane Alédji à partir d'un montage des textes de divers auteurs, augurent peut-être d'un avenir un peu plus souriant pour ce sujet.

Références bibliographiques

- Bergez Daniel, Barbéris Pierre, de Biasi, Pierre-Marc et alii., 2002, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan.
- Gahou Koffi, 2018, *Le sacerdoce au service de la culture*, Cotonou, Éd. Weziza.
- Koudjo Bienvenu, 1995, « La pratique théâtrale au Bénin », in *Notre librairie*, n° 124 sur la littérature béninoise, octobre-décembre, pp. 133-136.
- Larthomas Pierre, 1980, *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- L'éducation africaine* (revue), 1937, *Le théâtre indigène et la culture franco-africaine*, numéro spécial, Dakar.
- Médéhouegnon Pierre, 2010, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest. Des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, éditions CAAREC, 387 p.
- Midiohouan Guy O., 1986, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'harmattan.
- Mouralis Bernard, 1984, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex.
- Pavis Patrice, 2004, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- L'analyse des spectacles*, 1997, Paris, Armand Colin, 2011 (4^e édition).
- Pliya José, *Negrerrances (suivi de Konda Le Roquet et Concours de Circonstances)*, Paris, L'harmattan.
- Pruner Michel, 2008, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin (2^e édition).
---, 2010, *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin (2^e édition).

Webographie

Chalaye Sylvie, 2006, « L'esclavage et la scène à l'autre : d'une Révolution à l'autre ou le Nègre démasqué » [en ligne, consulté le 15 mars 2020].

Disponible sur : <http://africultures.com/lesclavage-et-la-scenefrancaise-dune-revolution-a-lautre-ou-le-negre-demasque-4468/>

IDÉE, <http://www.idee-benin.com> [consulté le 9 mars 2020].

Kangni Alem, 2009, « Les Noirs ont été victimes et acteurs de la traite » [en ligne, consulté le 9 mars 2020]. Disponible sur : <https://www.jeuneafrique.com/202027/culture/kangni-alem-les-noirsont-t-victimes-et-acteurs-de-la-traite/>

Notice biographique

Enseignant à l'Université d'Abomey-Calavi au Bénin, Fernand Nouwlibèto est l'auteur d'articles publiés dans des revues en Afrique et en Europe, et d'un essai intitulé *Théâtre béninois : logiques marchandes et enjeux esthétiques* (Cotonou, CIREF, 2017). Ses domaines de recherche sont les arts du spectacle vivant, le théâtre en particulier. Romancier (*La foudre sous scellés*, Cotonou, Aziza, 2003) et dramaturge (*Zongo Giwa de la forêt déviérgée*, Paris, L'harmattan, 2005 ; *Roi LMD International*, Cotonou, Perma, 2018), il est membre du Centre International de Recherches et d'Études Francophones et président du Conseil d'administration de l'association culturelle Persildor.