

ISSN 2410-2105

LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS



N°3, Décembre 2015

Littératures et civilisations

(Revue créée par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, en septembre 2014)

Directeur de publication : Professeur Ataféi PEWISSI

Directeur de rédaction : Dossou GBENOUGA, maître de conférences

Directrice adjointe de rédaction : Mme Ameyo AWUKU, maître de conférences

Comité international de lecture :

Professeur KomlaMessan NUBUKPO (Université de Lomé), Professeur Serge GLITHO (Université de Lomé), Professeur Kossi AFELI (Université de Lomé), Professeur Lébéné BOLOUVI (Université de Lomé), Professeur Issa TAKASSI (Université de Lomé), Professeur Agbéko Simon AMEGBLEAME (Université de Lomé), Professeur Yawovi Amétépé AHADJI (Université de Lomé), Professeur Adjai Paulin OLOUKPONA-YINNON (Université de Lomé), Professeur Kazaro TASSOU (Université de Lomé), Professeur Sonayon TANHOSSOU-AKIBODE (Université de Lomé), Professeur Ataféi PEWISSI (Université de Lomé), Professeur Koffi ANYIDOHO (University of Legon), Professeur Augustin AINAMON (Université d'Abomey-Calavi), Professeur Konan AMANI (Université Félix Houphouët Boigny de Cocody), Professeur Abou NAPON (Université de Ouagadougou), Professeur David SIMO (Université de Yaoundé), Professeur Suzanne GEHRMANN (Humboldt Universität, Berlin), Professeur Ute FENDLER (Universität Bayreuth), Professeur Koffi ANYINEFA (University of Haverford), Kwakuvi AZASU (Associate Professor, University of Education, Winneba).

Comité de rédaction :

Professeur Essodina PERE-KEWEZIMA, M. Akila AHOULI (maître de conférences), Didier AMELA (maître de conférences), Professeur Ataféi PEWISSI, Dossou GBENOUGA, maître de conférences, Mme Ameyo AWUKU, maître de conférences.

Contacts : Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Université de Lomé
revuelittératures_civilisations@gmail.com

Editorial

Malgré les difficultés structurelles et de financement qui font encore obstacle à sa dynamique créatrice et à son expansion, on ne peut plus dire de la recherche africaine en sciences littéraires, humaines et sociales qu'elle n'est qu'un « tigre de papier ».

Depuis le 19^e siècle, les « études africaines » mobilisaient des africanistes occidentaux, des instituts coloniaux et des intellectuels africains de la diaspora. Ceux-là avaient fait un travail important de pionniers dans le domaine de « la connaissance du monde noir ». La vérité est que les thématiques, les approches et les résultats qui sont les leurs ont été au centre des querelles d'approches qui ont lancé et entretenu, en Afrique postcoloniale, des travaux de littérature, de philosophie, d'anthropologie, de sociologie, d'histoire, de géographie, de linguistique.

Depuis la période postcoloniale où elle s'opérait à l'intérieur des grandes écoles, des universités et des centres, la recherche africaine a certainement évolué et peut s'honorer de résultats certains. Les indicateurs de cette évolution sont au moins la quantité des travaux publiés, la progression exponentielle de la courbe des inscriptions des enseignant-chercheurs et des chercheurs sur les listes de reconnaissance scientifique, la prolifération des revues scientifiques.

Ces indicateurs de vitalité de la recherche ne doivent pas nous distraire sur la réalité d'une présence scientifique africaine peu affirmée dans les espaces de débats scientifiques dominants. Il est normal que la recherche africaine, acculée de fournir les preuves de ses enjeux dans le développement national, fasse de son environnement immédiat et ouvert, son terrain empirique de prédilection. Mais l'impératif de sa présence/reconnaissance dans un monde, résolument ouvert et hostile à la faiblesse et à l'amateurisme, l'interpelle à parier davantage sur la qualité de ses résultats. L'histoire des sciences montre bien que l'appréciation de la qualité des résultats repose toujours sur un discours de circonstance ; les travaux de qualité sont ceux qui deviennent dominants à des moments donnés.

Depuis quelques années, le Comité technique spécialisé Lettres et sciences humaines du Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES) a de la peine à suivre l'obligation pour elle d'accorder plus de crédit aux résultats publiés dans des revues indexés. Nous pensons modestement qu'une des issues c'est la reconsidération de l'orientation éditoriale des organes de publication scientifique de l'espace CAMES et des autres espaces africains de reconnaissance scientifique.

Nous devons nous rendre compte que l'orientation éditoriale des *Annales* de faculté, reprise systématiquement par les revues de laboratoire, orientation qui consiste à réunir des textes disparates, parfois sans enjeux épistémologiques attestés, dans des publications périodiques, a fait, peut-être déjà, son temps. L'option éditoriale dont le CAMES a besoin pour les organes de publication de son espace doit être, nous semble-t-il, celle qui inscrit les résultats africains dans tout espace intellectuel ouvert de négociation de la preuve.

Cette réorientation éditoriale peut être portée par des revues spécialisées qui se donnent d'organiser leurs numéros et volumes autour de thématiques et problématiques réelles, novatrices et ouvertes. Une telle réorientation de ligne éditoriale doit revenir à installer nos publications périodiques, et les autres ouvrages, dans la suite continue et/ou discontinue de réelles controverses scientifiques (thématiques, problématiques, approches, thèses) d'où se justifient et se reconnaissent, leurs portées épistémologiques.

Cette option de réorientation éditoriale des publications périodiques et des ouvrages de l'espace CAMES est celle que cherche à porter notre faculté en fondant les deux revues :

- *Littératures et Civilisations*
- *Notes scientifiques. Homme et société.*

Lomé, le 20 novembre 2014

Yaovi AKAKPO,
Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Normes éditoriales de La *Revue Littératures et civilisations*

Volume : La taille du manuscrit est comprise entre 6000 et 11000 mots. Son format papier A4, écrit en Times New Roman, taille 12, interligne 1,5. Pour une présentation d'un livre, le volume peut être compris entre 1500 et 2000 mots.

Ordre logique du texte :

Un article ou une présentation d'ouvrages devront être un tout cohérent. Les différents éléments de la structure doivent faire un tout cohérent avec le titre. Ainsi, tout texte soumis pour publication doit comporter :

- un titre en caractère d'imprimerie ; il doit être expressif et d'actualité, et ne doit pas excéder 14 mots ;
- un résumé en français et un résumé en anglais. Aucun de ces résumés ne doit dépasser 150 mots ;
- des mots clés en français et en anglais : entre 5 et 7 mots clés ;
- une introduction (historique du thème ou revue de la littérature, problématique, méthodologie, structure du travail) en une page au maximum ;
- un développement dont les différents axes sont titrés. Il n'est autorisé que trois niveaux de titres. Pour le titrage, il est vivement recommandé d'utiliser les chiffres ; les titres alphabétiques et alphanumériques ne sont pas acceptés ;
- une conclusion : rappel de la problématique, résumé très bref du travail réalisé, résultats obtenus, recommandations ;
- des références bibliographiques. Par ordre alphabétique des noms de familles des auteurs cités.

Références bibliographiques

Il n'est fait mention dans la bibliographie que des sources effectivement utilisées (citées, paraphrasées, résumées) dans le texte de l'auteur. Pour leur présentation, la norme Modern Language Association MLA est exigée de tous les auteurs qui veulent faire publier leur texte dans la *Revue Littératures et Civilisations*. Il est fait exigence aux auteurs de n'utiliser que la seule norme dans leur texte. Pour en savoir plus, consultez ces normes sur Internet.

Présentation des notes

Le comité de rédaction exige MLA avec l'utilisation systématique des notes de bas de pages pour toutes références aux sources utilisées dans le texte de l'auteur. En d'autres termes, la mention des auteurs – année – page dans le texte ainsi que les notes de fin de texte sont interdites.

La gestion des citations :

Longues citations : Les citations de quatre lignes et plus sont considérées comme longues ; elles doivent être mises en retrait dans le texte en interligne simple.

Les citations courtes : les citations d'un mot à trois lignes sont courtes ; elles sont mises entre guillemets et intégrées au texte de l'auteur.

A propos du corpus et des sources citées :

La première référence au corpus est totalement déclinée en note de bas de pages avec indication de l'abréviation (acronyme) attribuée au titre de l'œuvre suivi de la référence de la page citée. (¹ Valentin-Yves Mudimbe, *Le Bel immonde* (Paris : Présence Africaine, 1979), p.6. Toute référence à ce roman est de cette édition. Dans les références qui suivent, le titre est abrégé comme LBI et suivi de la référence de la page pour les citations prises du roman.)

Exemple :

Très chère amie, tendre et charmeuse, je pense à la grâce. Elle a ton visage, s'incarne dans ton regard. Prisonnier de mes limites, j'aimerais tant croire que par toi je peux découvrir régulièrement, comme par hasard, un sens à ta joie. La joie la plus quotidienne, la plus simple, celle qu'irradie ta présence et qui me distrait si agréablement. Je te sais exceptionnelle pour penser que tu comprendras ma peur de te perdre... (LBI, 40).

Par contre toutes les autres citations non tirées du corpus ont leurs références en note de bas de page.

Exemple de note de bas de page pour un livre

Richard Vernon, *Political Morality: A Theory of Liberal Democracy* (New York: Continuum, 2001), p.1.

Exemple de note de bas de page pour un article tiré d'un ouvrage collectif

Womene Gill, "Writing and Language: Making the Silence Speak" pp. 151- 176 in Sheila Ruth, *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*. London: Mayfield Publishing Company, Fourth Edition, 1998/1990), p. 152.

Exemple de Bibliographie

✓ pour un livre

Vernon, Richard (2001). *Political Morality: A Theory of Liberal Democracy*. New York: Continuum.

✓ pour un article tiré d'un ouvrage collectif

Okara, Gabriel (1963). "African Speech... English Words." In G.D. Killam Ed. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann Educational Books. Pp. 137-139.

Gill, Womene (1998/1990). "Writing and Language: Making the Silence Speak." In Sheila Ruth, *Issues in Feminism: An Introduction to Women's Studies*. (London: Mayfield Publishing Company, Fourth Edition. Pp. 151- 176

Chaque auteur devra maîtriser et bien utiliser les outils de rédaction notamment ; *ibidem* (Ibid.), *opere citato* (*op. cit*), et *sic* ; entre autres.

Typographie française

- La revue *Littératures et Civilisations* interdit tout soulignement et toute mise en gras des caractères ou des portions de textes.
- Les auteurs doivent respecter la typographie française concernant la ponctuation, les abréviations... Mais pour l'écriture des noms suivre prénom nom dans le texte et dans les notes de bas de page.

Tableaux, schémas et illustrations

Pour les textes contenant les tableaux, il est demandé aux auteurs de les numéroter en chiffres romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Chaque tableau devra comporter un titre précis et une source propre. Par contre, les schémas et illustrations devront être numérotés en chiffres arabes et dans l'ordre d'apparition dans le texte.

SOMMAIRE

Pages

1. TRANSFRONTALITE ET PAIX

1. Résilience et Frontières Psychologiques : Une Lecture de *Beyond The Horizon* de Amma Darko, Komla Messan NUBUKPO 2
2. Spectacles *Sidikiens* et Quête de la Paix en Côte d'Ivoire, Banhouman KAMATE 14
3. Religions sans frontières et crise des religions dans les romans d'Ahmadou Kourouma, Kossi Wonouvo GNAGNON 29
4. Le symbolisme de l'espace à travers les traversées des émigrés clandestins dans les œuvres de la littérature africaine, Koutchoukalo TCHASSIM 43
5. Le chantier panafricain *femmes en scène* : une expérience de théâtre sans frontières, Pierre MEDEHOUEGNON 66

2. LITTERATURE, TABOUS SOCIAUX ET GENRE

6. Le sujet transsexuel et les crises du genre dans trois romans d'Afrique noire francophone, Adama COULIBALY 77

3. AGRESSION, TRANSGRESSION, NORMALITE ET ECART EN LITTERATURE AFRICAINE

7. Dire la guerre par les mots : quand la violence décentre le texte romanesque africain, Didier Brou ANOH 89
8. L'écart esthétique dans le roman gabonais. Forme et enjeux de la forme dans *La Tentation du plagiat* de Fortuné Nkonene, Noël Bertrand BOUNDZANGA 104
9. Ecriture du chaos et de la paratopie dans les textes de Tchak et Bessora, Fatoumata TOURE CISSE 121
10. La « langue littéraire » comme « conservatoire » et « laboratoire » dans *Cola Cola Jazz* et *Temps de chien*, Palakyém AZIWA 138
11. Transgressions esthétiques et tabous dans le théâtre béninois et togolais contemporain, Romain D. HOUNZANDJI 157
12. Aesthetics of Power and Spiritual Dimension in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*, Yélian Constant AGUESSY..... 172

TRANSGRESSIONS ESTHÉTIQUES ET TABOUS DANS LE THÉÂTRE BÉNINOIS ET TOGOLAIS CONTEMPORAIN

Romain D. Hounzandji, Université d'Abomey-calavi
Email : drhaumain@gmail.com

Résumé :

Depuis 1990, dans le théâtre béninois et togolais, les profils des personnages mettent en crise l'illusion théâtrale et suscitent ou ravivent les débats relatifs aux tabous. Avec pour objectif de décrire les procédés d'élaboration des personnages qui mettent en crise l'illusion théâtrale puis d'analyser le sens et la portée de ces procédés en relation avec les tabous, la présente étude s'intéresse notamment à *Omon-mi (Mon enfant)* du Béninois Ousmane Alédji et *A petites pierres* du Togolais Gustave Akakpo. Il en résulte que les procédés de personnage-oxymore et de travestissement, appliqués respectivement à un bébé de deux jours et à un jeune homme, permettent aux deux dramaturges de relever l'injustice et l'inhumanité consubstantielles aux tabous de l'infanticide des enfants « mal » nés et de la lapidation des femmes infidèles. Ils en infèrent la nécessité d'une modification ou d'une ruine de ces tabous.

Mots-clés: personnage, oxymore, travestissement, tabou, infanticide, lapidation.

Abstract:

Since 1900, in the Beninese and Togolese theater, characters' profiles have questioned the theatrical illusion and brought about or rekindle the debate on taboos. With the aim to describe the elaboration process of characters through whom the theatrical illusion is questioned and that of analyzing the sense and the range of the processes with regards to taboos, this study notably focuses on *Omon-mi (My Child)* by the Beninese Ousmane Alédji and on *A petites pierres* by the Togolese Gustave Akakpo. It follows that the oxymoron-character and travesty processes, as respectively applied to a two-day old baby and to a young man, enable the two playwrights to highlight the injustice and inhumanity characterized by the taboos of infanticide on "ill-born" babies and that of stoning unfaithful women. They point to the need to change these taboos or put them to ruin.

Key words: oxymoron, character, disguise, taboo, infanticide, stoning

Introduction

Comme si elle s'était passée le mot à travers divers travaux, la critique universitaire des textes et spectacles dramatiques africains a posé le constat de la nouvelle dynamique impulsée au théâtre béninois et togolais depuis les années 1990⁴³⁸. Les analyses du contenu sociopolitique et de la portée idéologique des œuvres aboutissent à des conclusions qui

⁴³⁸ En dehors des travaux respectifs de Pierre Médéhouégnon et d'Ambroise Têko-Agbo exploités dans la présente étude, on peut consulter, avec un égal intérêt, dans *Notre Librairie* n°162, les articles suivants : « Dramaturgies de la culbute et du détour » de Sylvie Chalaye et « Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité » d'Ayayi Togoata Apédo Amah. Leurs références complètes sont précisées dans la bibliographie.

autorisent à s'accorder sur une évidence : les animateurs du renouveau théâtral coopèrent à l'élaboration d'une vision du monde inspirée, selon Ambroise Têko-Agbo, par « la liberté, la démocratie, l'Etat de droit »⁴³⁹. L'état d'esprit affranchi qui découle de cette trilogie de valeurs favorables à l'expression du génie créateur suscite ou ravive les interrogations au sujet de certains tabous socioculturels. Il imprègne aussi et surtout le traitement de la plupart des composantes du système dramatique parmi lesquelles le personnage. Son profil, parfois orienté vers la mise en question de certains tabous, va désormais des fantômes sur scène parmi les humains à des hommes frappés de mutisme et donc incapables de prendre part au dialogue théâtral, en passant par des lambeaux humains, des objets inertes investis d'attributs humains...

Face à cette vague de protagonistes jusque-là inhabituels chez eux, les auteurs dramatiques font connaître au théâtre béninois et togolais sa crise du personnage⁴⁴⁰. Désormais généralement « taillé dans l'étoffe des songes et soustraits aux contingences pratiques »⁴⁴¹, le personnage subi ainsi un traitement qui contrarie le procédé de l'illusion théâtrale avec, entre autres finalités, l'intention d'attirer l'attention du public sur certains tabous socioculturels. Deux questions majeures se posent dès lors : quels sont les procédés d'élaboration du personnage qui mettent en crise l'illusion théâtrale ? Quels sont, relativement aux tabous, les enjeux de cette agression contre l'illusion théâtrale ?

Pour répondre à ces questions, la présente étude appliquera la sémiologie théâtrale et la sociocritique à deux pièces : *Omon-mi (Mon enfant)*⁴⁴² du Béninois Ousmane Alédji et *A petites pierres*⁴⁴³ du Togolais Gustave Akakpo. Deux axes organiseront l'étude. Le premier expose les procédés d'élaboration du personnage qui concourent à briser l'illusion théâtrale. Le second axe de la présente étude examine quelques enjeux de ce choix esthétique en relation avec la position des auteurs sur certains tabous socioculturels.

1. Personnages aux profils destructeurs de l'illusion théâtrale

« Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une fiction [...]. L'illusion est liée à l'effet du réel produit par la scène »⁴⁴⁴. Elle est donc l'effet par

⁴³⁹ Ambroise Têko-Agbo, "Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemjrodo", in *Notre Librairie : Littérature togolaise* (n°131, juillet-septembre 1997), p.141.

⁴⁴⁰ Nous paraphrasons là le titre de l'ouvrage de Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris : Gallimard, 1994), 506 p.

⁴⁴¹ Robert Abirached, *Op. cit.*, p.180.

⁴⁴² Ousmane Alédji, *Omon-mi (mon enfant)*, (Cotonou : Artistik éditions/Plumes Soleils, 2014), 95 p. (Texte créé en 2005 par son auteur).

⁴⁴³ Gustave Akakpo, *A petites pierres*, (Morlanwelz : Lansman, 2007), 70 p.

⁴⁴⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, (Paris : Armand Colin, 2009), pp.167-168.

lequel le dramaturge crée la nette impression que le spectacle théâtral projette la vie réelle alors que ce spectacle n'est que re-production artistique et fictionnel du monde vrai. Dans le paysage théâtral ouest-africain francophone, depuis la période coloniale jusqu'à la fin des deux voire trois premières décennies des indépendances, le procédé de l'illusion théâtrale a prévalu comme un canon très en vogue chez la plupart des dramaturges. Là-dessus, le constat de Pierre Médéhouégnon est sans équivoque. « Produits du théâtre classique et du théâtre d'identification, les pièces de réhabilitation historique, de critique des mœurs traditionnelles et de désenchantement contribuent toutes ou presque à créer ce que Bertolt Brecht appelle "l'illusion théâtrale" »⁴⁴⁵. Celle-ci s'applique à toutes les composantes du texte ou du spectacle de théâtre : le lieu scénique, la scénographie, la fable et le personnage. Relativement à cette dernière composante à laquelle s'intéresse la présente étude, il semble évident qu'on ne peut parvenir à créer l'effet du réel qu'à condition que l'identité et les actions du personnage correspondent à ce que le public rencontre quotidiennement dans la vie réelle : un être humain normalement constitué, doté de parole, capable d'une présence physique sur scène et renvoyant presque toujours à un type social, politique, historique... A ce profil de personnage qui entretient l'illusion du réel dans l'esprit du public, les dramaturges béninois et togolais des années 1990 et suivantes opposent désormais une texture du personnage à partir de laquelle l'illusion théâtrale s'effrite irrésistiblement. Pour ce qui concerne les cas spécifiques de *Omon-mi (Mon enfant)* et de *A petites pierres*, Ousmane Alédji et de Gustave Akakpo réussissent cette transgression contre l'illusion théâtrale à travers l'élaboration des personnages respectifs d'un bébé de deux jours et d'un jeune homme travesti.

1.1. Un bébé vulnérable et invalide posé en seul maître de son destin

Organisée autour de l'infanticide d'un bébé « mal né », la fable de *Omon-mi (Mon enfant)* étale les limites physiques naturelles du personnage, ses infirmités culturelle et sociale puis ses handicaps dramatiques.

Nuitamment enlevé à sa mère, l'enfant est au centre du dialogue tendu entre ses deux ravisseurs qui s'en vont l'enterrer vivant. Le plus jeune des ravisseurs attire l'attention de son complice sur l'âge de la victime : « – Il n'a que deux jours. [...] Je parle d'un enfant de deux jours »⁴⁴⁶. Cette précision renferme un indice substantiel de la vulnérabilité physique du personnage du bébé. Quand on considère ses dérisoires deux jours d'âge, on imagine à quelle

⁴⁴⁵ Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, (Cotonou : CAAREC Editions, 2010), p.59.

⁴⁴⁶ Ousmane Alédji, Op. cit., p.14.

fragilité on a affaire, sauf si cette vie naissante est gardée et protégée par un adulte. Or, il se trouve que ce bébé est arraché à sa mère, donc sorti des meilleurs bras protecteurs, pour être livré sans défense au danger.

D'ordre culturel, le deuxième niveau de vulnérabilité pointe à travers deux indices réunis : tout d'abord, il est né, recouvert du placenta ; en outre, pour le ravisseur expérimenté et endurci par l'habitude, cet être vivant ne vaut pas plus qu'un colis : « – Il n'existe pas. Un colis tout au plus ! C'est cela, un colis. [...] – Il n'a pas de nom encore. Il n'est personne. »⁴⁴⁷. Au premier indice, on retient que c'est au nom de la culture du milieu où il est né que ce bébé, pour être né recouvert du placenta, est considéré, par l'aïe conservatrice des traditions, comme fatalement non viable, promis à être nécessairement expurgé de la terre des vivants. De cette déficience découle une autre, culturelle elle aussi : ce bébé n'a pas de nom. Or sans nom, il n'a ni identité ni existence culturelles, beau prétexte pour le ravisseur endurci qui le considère, dans le meilleur des cas, comme un simple colis.

Le bébé, protagoniste principal de la pièce d'Ousmane Alédji, est par ailleurs un handicapé social pour deux raisons. La première, déjà indiquée est qu'il est arraché à sa mère qui devrait conduire ses premiers pas dans la vie sociale. Ensuite et par surcroît, toutes les actions de solidarité sociale d'adultes bienveillants à son égard échouent : impuissante et aux abois, sa mère recherche en vain les ravisseurs de son bébé ; d'ailleurs, dans tous les cas, elle n'aurait rien pu faire contre eux. Quant au Dah et à ceux parmi les membres du conseil qui sont favorables au maintien en vie du « *jumeau* »⁴⁴⁸, ils ne sont pas écoutés : la couverture sociale dont l'enfant aurait pu bénéficier de la part de ces adultes bienveillants est donc malheureusement déchirée.

Porteur d'une triple fragilité, physique, culturelle et sociale, le personnage du bébé de deux jours en est un invalide dramatique. Il n'a pas atteint l'âge d'usage de la parole et pour cette raison, il ne peut prendre part au dialogue théâtral qui, selon Anne Ubersfeld, est pourtant utile pour « faire l'inventaire des déterminations (essentiellement psychologiques) du personnage en analysant le contenu (psychologique) de son discours qui définit ses rapports avec ses interlocuteurs et avec d'autres personnages. »⁴⁴⁹ En outre le bébé ne peut avoir de présence physique durable et remarquable sur scène sauf celle que lui permettent ses ravisseurs qui, on le sait, ont tout intérêt à le dissimuler au mieux.

⁴⁴⁷ Ibidem, pp.15-16.

⁴⁴⁸ La communauté dans laquelle ce bébé est né désigne par le terme de jumeau un enfant qui, à la naissance, est recouvert du placenta. Selon un des tabous, un jumeau de ce type doit aussitôt être arraché à son père pour être tué au risque de constituer pour la communauté une cause de malheur.

⁴⁴⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris : Belin, 1996), p. 103.

Au total, les limites et faiblesses que cumule le bébé de deux jours font de ce personnage le symbole même de la vulnérabilité, l'illustration pathétique d'un profil sans consistance et amplement vidé de sa substance dramatique. Paradoxalement, Ousmane Alédji réussit à conférer à ce rien de vie, faible et sans soutien, une puissance actantielle traduite par une inimaginable force déstabilisatrice.

Tout d'abord, on retient que cet enfant « mal » né fonctionne comme un signe théâtral provocateur de division signalée par les propos suivants échangés lors du conseil, entre deux de ses membres :

- Un enfant, sorcier ou pas, est une vie. Et, toute vie est sacrée. 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.⁴⁵⁰

Les avis des deux notables divergent au sujet du traitement qu'il faut réserver au bébé de deux jours. La discorde entre les deux interlocuteurs signale, par-delà les individus en présence, une crise au sein de l'instance qu'est le conseil dont ils sont membres. La polémique autour du sort de l'enfant est à l'origine d'une fracture institutionnelle puisqu'à cause de lui, le Conseil du Dah (chef traditionnel) se brise en deux camps antagonistes, celui des conservateurs du tabou, favorables à l'infanticide et celui des progressistes qui inclinent à une certaine humanisation de ce tabou. Ensuite, relevant de la posture et du décor sonore, le regard et les cris du bébé troublent et interpellent le reliquat de bonne conscience du jeune ravisseur qui succombe en ces mots : « Je veux qu'il me fasse pleurer. Moi je l'entends, j'entends ses murmures distinctement. Il est entré dans ma tête, le petit. »⁴⁵¹ L'action confère enfin à certains gestes de l'enfant une force stratégique qui déjoue le mode opératoire classique des ravisseurs. En effet, l'agitation immaîtrisable des pieds et des bras du bébé de deux jours prend au dépourvu le second ravisseur qui a oublié cette fois-là la bande avec laquelle il ligote d'habitude ses victimes. Pourtant endurci par l'expérience, il est obligé de confier à son jeune complice : « Il me fait peur, ce petit »⁴⁵². Les deux ravisseurs se voient contraints de battre d'abord en retraite devant une si puissante fragilité.

Tout bien considéré, le bébé de deux jours incarne un paradoxe invraisemblable : l'inconsistance et la vulnérabilité opposées à une prodigieuse puissance déstabilisatrice. Il est, à l'évidence, « une sorte d'oxymore vivant [...] du fait même qu'il est l'union [...] de deux

⁴⁵⁰ Ousmane Alédji, Op. cit., pp.49-50.

⁴⁵¹ Ibidem., p.69.

⁴⁵² Ibidem, p.72.

ordres de réalités opposés »⁴⁵³ que sont ici faiblesse et force. Ce paradoxe participe, semble-t-il, du projet de convocation du public à une démarche mentale de dénégation de l'illusion théâtrale. Dans *A petites pierres*, Gustave Akakpo se sert du procédé de déguisement pour arriver au même effet.

1.2. Identités flottantes d'un jeune homme déguisé

Construite autour du tabou de la lapidation d'une jeune fille déflorée avant le mariage, la fable de *A petites pierres* met en scène, entre autres, un personnage nommé Le Jeune homme, fraîchement rentré d'Europe, co-coupable d'une aventure galante avec le personnage de La jeune fille alors promise à un autre. Le fruit de la passion consommé, le jeune homme s'active à remettre en cause le tabou et compte y parvenir en se déguisant.

Costumé d'une perruque, il se travestit en personnage féminin. Sous ce seul et même masque, le stratège endosse tour à tour trois identités, portées respectivement par autant d'objectifs dramatiques locaux, tous organisés pour l'atteinte de l'objectif général qui est de sauver La jeune fille de la sanction fatale⁴⁵⁴. La première des trois identités se révèle dans la réplique suivante du personnage :

Le jeune homme (méconnaissable, déguisé en femme, il parle tout seul) : S'il est vrai qu'elle est gardée dans une chambre donnant sur la cour des femmes, je n'ai pas grand choix, ce n'est qu'en femme que je pourrai l'approcher. Si je veux l'aider à fuir, il faudra bien que nous nous accordions sur un plan.⁴⁵⁵

L'identité d'une jeune femme du village que le jeune homme endosse fonctionne surtout comme un moyen. Il compte s'en servir pour s'introduire subrepticement dans le lieu où la victime est tenue enfermée et auquel n'ont accès que les femmes. Rendu en ce lieu, le travesti pourra alors planifier avec La jeune fille une stratégie d'évasion. On le sait cependant, planifier et exécuter une évasion demande du temps qui malheureusement presse le jeune homme à agir dans l'urgence : pour prendre de court le gouvernement qui entend se mêler de l'affaire, l'un des notables envoie son fils, l'ex-futur fiancé cocu, proposer au Chef du conseil de faire exécuter la lapidation dès le lendemain. Pour le jeune travesti, il n'y a plus le temps de mûrir un plan d'évasion, il lui faut changer de stratégie et donc aussi d'identité. Il devient

⁴⁵³ Anne Ubersfeld, Op. cit., p.99.

⁴⁵⁴ La présence d'objectifs locaux, tous articulés à un objectif global, confirme, s'il en est besoin, qu'on est vraiment en présence d'une action menée par un stratège. En effet, les objectifs locaux, loin de le distraire du but principal poursuivi, n'en sont que des moyens de réalisation. C'est du moins la fonction qui est leur conférée par Yves Lavandier dans son effort de définition et de caractérisation du trio fondateur de tout *drama* : personnage – objectif – obstacle. Au sujet de la définition et de la typologie du deuxième terme de ce trio, on peut lire les pages 66 et suivantes de son ouvrage : *La dramaturgie, les mécanismes du récit*, (Cergy : Le Clown & l'Enfant, 1994), 546p.

⁴⁵⁵ Gustave Akakpo, Op. cit., p.26.

désormais une séduisante jeune fille à l'accent européen sous le charme de qui tombe l'émissaire du notable. Le jeune homme travesti exploite à son avantage cette nouvelle situation qu'il met au service d'un nouvel objectif local : en personnage féminin sous l'identité feinte d'une jolie jeune fille, il/elle promet à l'émissaire d'accepter ses avances s'il réussit à déployer un bel argumentaire pour dissuader les membres du conseil de l'exécution de la peine funeste. Comme la première, cette deuxième stratégie ne prospère pas. Le personnage doit alors s'identifier à un député-émissaire du gouvernement qui se charge, devant le conseil et tout le village réunis pour la lapidation, de sensibiliser sur une révision des traditions. A l'évidence, l'identité authentique du jeune homme, ajoutée à celles qu'il endosse sous déguisement et tente d'assumer tant bien que mal, font de ce protagoniste un personnage dont l'étoffe atypique concourt à briser l'illusion théâtrale pour deux raisons majeures.

En premier, on retient que sur l'ensemble de l'action de *A petites pierres*, le seul et même personnage agit successivement avec quatre identités différentes. Face à un tel spectacle, tout public, même le moins attentif, ne peut se faire illusion sur ce qu'il y a d'invraisemblable dans cet artifice de la création théâtrale puisque dans le quotidien des hommes ordinaires, bien qu'il arrive qu'un individu puisse changer de rôle, il ne peut exister que sous une et une seule identité. Le second élément qui concourt à mettre en crise l'illusion théâtrale est l'exploitation du travestissement-signal. Ce procédé de déguisement « *indique au spectateur ou à un personnage qu'il y a clairement masquage provisoire.* »⁴⁵⁶ On retient alors qu'il s'agit d'une forme de déguisement qui introduit le public dans le secret de l'identité qui se cache sous le « masque » de celui qui se déguise. Dans *A petites pierres*, la mise en œuvre de la technique du travestissement-signal se manifeste à travers un geste théâtral et une séquence de dialogue. D'abord, le geste théâtral :

Le jeune homme (Alors qu'il essaie de réajuster sa perruque, celle-ci tombe. Il la remet aussitôt) Oups, j'ai failli perdre mon charme !

La sœur (toujours cachée) : Eh mais, c'est ce bandit de garçon ! C'est quelle affaire il traficote encore ?⁴⁵⁷

Ensuite une séquence de dialogue entre le jeune travesti en jolie jeune fille et L'ex-futur fiancée qu'il/elle tente de séduire :

Le jeune homme : Tu es joli garçon, je suis contente de ta façon de parler. Mon Dieu, je suis fou !

L'ex-futur fiancé : Comment ?

Le jeune homme : Je suis fou de toi !

⁴⁵⁶ Patrice Pavis, Op. cit., p.84.

⁴⁵⁷ Gustave Akakpo, Op. cit., p.26.

L'ex-futur fiancé : Folle ?

Le jeune homme : Ah oui, folle, folle de toi !⁴⁵⁸

Dans la première séquence citée, le dramaturge donne à voir un geste théâtral voulu maladroit qui s'applique à un objet scénique relevant à la fois du costume et de l'accessoire : la perruque. Cette maladresse gestuelle offre une preuve suffisante du type de travestissement car, dès l'instant où la perruque tombe comme un masque, un autre personnage, La sœur, découvre la vraie identité de son porteur. Le public lui aussi ne s'y méprend plus, il sait que c'est le Jeune homme qui est travesti en femme. Quand on sait, par ailleurs, que c'est sous ce seul et même déguisement que le personnage arbore trois identités successives, celle d'une simple femme du village, celle d'une séduisante jeune fille à l'accent européen et celle d'un député-émissaire du gouvernement, on peut en inférer qu'il y a une sorte d'exploitation à l'excès du procédé de déguisement. Cette exagération esthétique renforce l'intention de transgresser le principe de l'illusion théâtrale. Dans la séquence de dialogue, citée en seconde position, la vraie identité du travesti est rappelée au public par la méprise verbale de la « fille » séduisante qui par deux fois s'exprime au masculin : « je suis fou », « je suis fou de toi ». Ce n'est que sur la réplique de son interlocuteur intrigué qu'il/elle se reprend. Mais le public ayant déjà les indices nécessaires comprend bien l'origine de cette « erreur ». Intervenu plus en avant dans l'action, cette séquence de dialogue fonctionne comme un élément de rappel d'information déjà fournie au public afin de lui permettre de marquer, par l'esprit, une certaine distance entre ce qu'il voit et la réalité.

Au total, chez Gustave Akakpo comme chez Ousmane Alédji, le public est introduit dans un théâtre du refus de l'identification ou de la mise en crise de l'illusion théâtrale. Les deux dramaturges y arrivent par différents procédés d'élaboration du personnage : oxymore au sujet d'un bébé, signe théâtral de rencontre entre vulnérabilité multiple et extraordinaire force actantielle puis travestissement-signal d'un jeune homme à identité plurielle et mouvante. L'un et l'autre protagoniste étant fortement impliqués dans des sujets tabous, l'étude se propose maintenant d'examiner, relativement à l'infanticide des enfants « mal » nés et la lapidation des femmes infidèles, les enjeux des procédés esthétiques d'élaboration de ces personnages.

⁴⁵⁸ Ibidem, p.37.

2. Critiquer les tabous pour les faire évoluer

Par la configuration de leur profil et leur implication dans l'action, les personnages du bébé de deux jours et du jeune homme travesti servent de prétexte esthétique respectif à Ousmane Alédji et Gustave Akakpo pour poser la problématique des tabous socioculturels. Les deux dramaturges les examinent d'un regard critique très incisif qui permet de s'accorder assez aisément sur le constat que l'injustice et l'inhumanité sont consubstantielles aux tabous, en l'occurrence le sort des enfants « mal » nés et des femmes infidèles. Devant ce constat, les deux auteurs s'accordent à travers leurs œuvres sur l'urgence de travailler, sans se tromper de moyen, à leur transformation ou à leur suppression.

2.1. Des tabous instigateurs d'injustice et d'inhumanité

Envisageant la finalité des tabous, certaines analyses les présentent comme faisant partie des infrastructures immatérielles contribuant à libérer l'individu de lui-même et à protéger la communauté de la déstabilisation⁴⁵⁹. A supposer même que cette finalité soit incontestable, il reste que, sous le prisme de *Omon-mi* et de *A petites pierres*, le mode opératoire de leur mise en application livre les transgresseurs des tabous à un sort qui fait d'eux des victimes injustement broyées, sans voix et sans défense.

Conformément à l'un des tabous de l'univers social fictionnel de *A petites pierres*, le Chef du conseil annonce la sanction qui attend les deux coupables du péché de l'infidélité : « Le père : Vous passerez devant le conseil des sages. Ma fille sera condamnée à la lapidation ; et toi tu payeras une amende à la communauté. »⁴⁶⁰ Telle qu'elle est structurée, la sanction reconnaît implicitement que dans le forfait de l'infidélité, les responsabilités de l'homme et de la femme sont indissociables. Malgré cette reconnaissance tacite, les peines prévues par la communauté manifestent une discrimination et une injustice flagrante au détriment de la femme. Elle est condamnée à la peine capitale pendant que l'homme s'en sort, vie et honneur saufs, avec une simple amende. Le déséquilibre dans le traitement des co-coupables transparait par ailleurs subtilement dans le traitement réservé aux deux personnages en attendant l'exécution de la sentence : alors que le jeune homme est libre de se volatiliser dans la nature, la jeune fille est gardée dans une chambre de la cour des femmes. Cet espace dramatique évoqué figure un espace carcéral qui interdit au personnage d'aller et de venir à

⁴⁵⁹ Quoique prioritairement destinée à un public jeune, l'étude dont nous indiquons ici les références nous paraît assez édifiante sur le sujet pour tout esprit qui s'intéresse à la question : Patrick Banon, *Tabous et interdits*, (Paris : Actes Sud Junior, 2007), 86p. L'auteur développe et défend une vision utilitariste des tabous.

⁴⁶⁰ Gustave Akakpo, *Op. cit.*, p.24.

souhait. Il n'est peut-être pas non plus exagéré de considérer, dans le cas d'espèce, cette chambre comme un « symbole claustromorphe où il est facile de reconnaître une euphémisation du sépulcre »⁴⁶¹, sépulcre qui, dans le cas précis de la jeune femme infidèle de *A petites pierres*, est moins le lieu où dort en paix le mort qu'une antichambre qui préfigure la descente aux enfers de la victime promise à la funeste sentence de la lapidation. L'iniquité dans la peine infligée aux protagonistes de l'infidélité est aussi suggérée dans l'organisation du dialogue théâtral et de la présence des personnages sur scène.

Dès l'instant où la faute est portée à la connaissance de la communauté à travers les sages, le personnage de la jeune fille est privé de réplique et disparaît de la scène pour ne réapparaître que sur la pointe des pieds, dans le tableau final du dénouement. Comme dans la vie réelle des communautés qui appliquent ces genres de tabous, l'essentiel de l'action s'est joué en dehors d'elle alors que son co-coupable, le jeune homme, est libre de s'activer, à visage découvert ou non, pour tenter d'infléchir le cours des choses. La situation de la mère dans *Omon-mi* confirme l'injustice inhérente à l'application de certains tabous. Tout d'abord, le recours de cette femme à l'arbitrage du Dah laisse déjà inférer qu'elle se sent victime d'une injustice. En outre, le dialogue suivant entre le chef traditionnel et la femme exprime clairement le sentiment d'injustice éprouvé par une mère aux abois :

La mère : Dah, je viens demander la protection du Conseil pour mon enfant et pour moi-même :

- Qu'y a-t-il, femme ? Parle.
- Mon fils aîné était un albinos. Certains membres de votre conseil ont recommandé à la communauté de s'en débarrasser sur-le-champ [...]. J'ai pleuré longtemps et je me suis tue. Cet enfant que voici, je l'ai porté quinze mois. J'ai entendu des insultes, subi des maltraitances de toutes natures... Le voici, enfin, bien portant. Il paraît qu'à sa naissance, il était recouvert de mon placenta. Ces messieurs en ont déduit qu'il était un jumeau, un jumeau si peu commun qu'il n'a pas le droit de vivre parmi nous. Peut-on naître seul et être jumeau ?⁴⁶²

Cette mère se présente comme le prototype même de la femme constamment vouée à la frustration. Victime d'humiliations diverses, elle se console par les pleurs et reste sans voix. Faible et minoritaire devant un conseil phallocrate, elle est chaque fois dépossédée du fruit de ses entrailles. Le dernier cas dont elle est menacée lui paraît d'autant plus injuste et absurde que l'enfant est vigoureux et ne souffre d'aucune malformation physique. L'écart dont on accuse le bébé qui va lui être arraché est que celui-ci est né recouvert du placenta. Or, on le

⁴⁶¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Bordas, 1984), p.272.

⁴⁶² Ousmane Alédji, Op. cit., pp.47-48.

sait, cette anomalie relève d'une entorse faite par la nature à ses propres règles. Elle n'est donc ni imputable à la mère encore moins au nouveau-né à qui pourtant la sentence de l'élimination physique va être appliquée.

Il se dessine en substance que dans bien des cas, les tabous sont organisés pour écraser les faibles, représentés ici par les femmes et l'enfant, à qui sont injustement imputées des charges et des sanctions. L'application de celles-ci donne lieu à d'horribles scènes de violence. Celle-ci constitue un autre motif de la dénonciation déployée à travers les deux pièces analysées dans cette étude.

A défaut de proposer à voir sur scène l'imitation des épisodes de lapidation et d'infanticide des enfants « mal » nés, les deux dramaturges élaborent des répliques qui permettent au public de se représenter la scène. Dans *A petites pierres*, le personnage du jeune homme envisage la scène de la lapidation en termes plutôt poignants :

Le jeune homme : Pierre par pierre. Pas trop grosse, ni trop petite ; pas grosse pour ne pas donner la mort à la première pierre lancée ; pas trop petite non plus pour qu'elle meure quand même. Pierre par pierre, les plus coupantes aux arêtes effilées seront lancées au visage ; le sang jaillira toum, toum, tout le sang rouge rouge rouge. Les pierres rondes lui briseront les os et feront couler le sang en hémorragie à l'intérieur du corps. Le corps sera laissé au carrefour du vent, du soleil et des charognes.⁴⁶³

Violence et inhumanité culminent dans cette réplique descriptive d'une scène classique de lapidation. Il s'agit d'une violence patiemment infligée, « pierre par pierre », afin que la douleur pénètre la victime et la maintienne infailliblement sous son effet du début de l'exécution de la peine jusqu'à la mort. Cette violence est aussi méthodique et savamment calculée d'autant que chaque pierre est destinée, selon sa forme, à détruire physiquement la victime, de l'extérieur ou de l'intérieur. Tuméfactions et fracture multiple ajoutées à de l'hémorragie interne portent le compte des sévices à un niveau qui ne peut se solder que par la mort de la victime. L'absence d'humanisme déjà manifeste dans l'orchestration de la lapidation atteint son *summum* dans le traitement réservé au corps : privé de funérailles honorables, il est plutôt exposé à la décomposition naturelle et livré aux assauts de charogne comme la dépouille d'une bête sauvage. Le sort d'une femme infidèle sanctionnée de la peine de lapidation est en définitive épouvantable. Il en va de même du traitement réservé, par respect des tabous, à un enfant « mal » né. Dans *Omon-mi*, le mode opératoire de leur élimination est décrit par le ravisseur endurci par l'expérience :

⁴⁶³ Gustave Akakpo, Op. cit., p.30.

– [...] Nous allons le traiter comme les autres. Exactement comme les autres. Les bras attachés dans le dos, les pieds joints, attachés l'un sur l'autre, les yeux attachés, la bouche attachée. Après, nous allons le déposer dans un trou, au pied de l'iroko, face contre terre.⁴⁶⁴

La violence exercée sur le bébé de deux jours est certes moins spectaculaire que celle de la lapidation mais n'en est pas moins épouvantable. Les mouvements des pieds et des mains par lesquels le bébé peut libérer physiquement son énergie vitale lui sont interdits : solidement attaché de toute part, il est immobilisé. A l'immobilité imposée s'ajoute l'intention manifeste d'étouffement perceptible à travers les yeux et la bouche attachés, prémices du noir et du silence absolus dans lequel le bébé déposé dans un trou va irréversiblement rentrer dès qu'il aura rendu le dernier souffle. Violence barbare dirigée vers l'extinction d'une innocente vie naissante résume certainement au mieux le procédé d'infanticide des enfants « mal » nés.

Tout bien considéré, les tabous socioculturels édictent et appliquent à l'égard de certaines couches particulièrement fragiles des règles injustes, d'une violence sauvage qui ont besoin d'être humanisées ou alors de tomber en ruine.

2.2. Dramaturges favorables à la révision ou à la ruine des tabous

Les analyses antérieures, relatives à l'élaboration du profil de deux protagonistes respectifs de *Omon-mi* et de *A petites pierres*, ont assurément permis de se rendre compte de l'intention manifeste des deux dramaturges de mettre en crise l'illusion théâtrale afin de permettre au public d'observer la distance d'esprit nécessaire pour examiner les tabous et les excès dont ils sont instigateurs. Or, comme on le sait, le rejet du principe de l'illusion théâtrale participe de l'effet de distanciation⁴⁶⁵ dont Bertolt Brecht dit qu'il « transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique. »⁴⁶⁶ Dans les deux pièces étudiées, le contenu idéologique à propos duquel doit s'exercer cette attitude critique porté sur les tabous socioculturels. Il apparaît donc assez nettement, semble-t-il, qu'au plan socioculturel, Ousmane Alédji et Gustave Akakpo signalent l'urgence de focaliser l'attention et de diriger les énergies vers des débats autour de certains tabous en vue de leur suppression ou de leur révision. Ces tabous ont besoin d'être supprimés ou corrigés et

⁴⁶⁴ Ousmane Alédji, Op. cit., p.71.

⁴⁶⁵ La distanciation est un procédé esthétique qui intervient dans plusieurs domaines de l'art. Au théâtre, elle procède d'un ensemble des manipulations faites sur le langage dramatique. Par celles-ci, le dramaturge livre habilement au public des éléments visant à faire entrer celui-ci dans quelques secrets au moins des artifices qui concourent à la composition de l'œuvre.

⁴⁶⁶ Bertolt Brecht cité par Patrice Pavis, Op. cit., p.99.

parmi les moyens pour y parvenir, certains sont présentés par les dramaturges comme inefficaces et d'autres, pertinents.

L'affrontement physique, le subterfuge et l'effort de dissuasion des partisans de certaines pratiques qui continuent de piétiner les droits humains des femmes et des enfants sont, aux yeux des deux dramaturges, des moyens qui ne garantiraient pas le succès des démarches pour la ruine ou la révision des tabous socioculturels. Pour n'être âgé que de deux jours, le bébé incarne une sorte d'impotence qui ne peut opposer aucune résistance physique à la poigne de ses ravisseurs. Même sa mère qui les a recherchés activement n'aurait pu rien faire face à deux hommes d'âge mûr, habitués à des tours de force de cette espèce. Cela autorise sans doute à induire que les victimes de l'application des tabous socioculturels étant généralement en situation de faiblesse, elles n'ont presque jamais les moyens d'organiser contre les victimaires leur propre défense à travers une réplique physique. Aussi, recourent-elles parfois à la ruse ou au subterfuge pour échapper à la sanction qui les menace.

Le masque sous lequel est rentré Le jeune homme de *A petites pierres* pour tenter de sauver sa co-coupable se prête à une telle lecture. Or, il se trouve que tous les objectifs locaux poursuivis par le travesti ont échoué et il a même raté de peu de subir lui-même la mort par lapidation, n'eût été l'intervention de celui qui est apparu à la foule comme un Chef religieux. Une autre faiblesse renforce l'inefficacité et l'échec du subterfuge, expérimenté par certaines victimes comme moyen contre les tabous. C'est que le plus souvent, la ruse ne règle que le cas présent et ne dispose guère pour l'avenir. Les tentatives du personnage du jeune, ne visant qu'à sauver la jeune fille en attente de lapidation, ne libèrent pas de cette sanction fatale d'autres femmes qui seraient convaincues plus tard de la même faute d'infidélité. En définitive donc, peut-on penser, il serait plus judicieux de s'adresser au bon sens des défenseurs de ces tabous afin de les convaincre de l'injustice inhérente à ces règles.

Mais là-dessus, Ousmane Alédji reste apparemment très sceptique tant et si bien qu'il crée une victime inapte à se servir de la parole, moyen idéal et quasi-unique pour engager un dialogue en vue de convaincre l'interlocuteur. Le dialogue théâtral dont le dramaturge rend exprès inapte son personnage par son âge participe d'un choix esthétique expressif de la position idéologique de l'auteur et metteur en scène béninois de suggérer que le dialogue dissuasif est assurément ce dont les victimes ont le moins besoin. Ceci est confirmé par l'échec des tentatives de persuasion d'un camp par l'autre au sein du Conseil de Dah qui, incapable d'aboutir à un consensus, se brise en deux camps antagonistes. De même, le dialogue dissuasif que le travesti propose à L'ex-futur fiancé d'engager avec les notables et le

Chef du conseil ne semble pas avoir porté de fruit. Ils ont finalement pris la décision de réunir le village pour l'acte de lapidation auquel La jeune fille n'a échappé que de justesse.

Aux yeux d'Ousmane Alédji et de Gustave Akakpo donc, les actions en vue de la suppression ou de la révision des tabous socioculturels défavorables aux femmes et aux enfants doivent exclure certains moyens qui ne peuvent pas être ou ne sont pas efficaces : l'affrontement physique, les échappatoires et le dialogue persuasif avec les défenseurs de ces tabous. A l'opposé de ces moyens inefficaces, il en existe d'autres que préconisent les deux dramaturges à l'adresse de ceux qui, comme eux, sont convaincus de l'urgence de diriger les énergies vers la révision ou la ruine de ces tabous.

On peut penser que le Béninois Ousmane Alédji croit beaucoup plus que l'interpellation de la conscience individuelle de chacun pourra faire tomber ces tabous. C'est cette option que servent le regard du bébé, ses cris et le mouvement immaîtrisable de ses pieds et bras, signes non-verbaux du langage théâtral qui ont déstabilisé l'endurcissement des ravisseurs désormais disposés à douter de la pertinence de ce tabou de l'élimination des enfants « mal » nés. Gustave Akakpo quant à lui élabore son option à partir du procédé du déguisement. Lorsque le jeune homme travesti endosse l'identité du député-émissaire du gouvernement il parvient à éviter l'exécution de la peine de lapidation, avec le concours *in extremis* du Chef Religieux du village voisin et une complicité inattendue entre les jeunes. Il est alors possible d'en inférer que pour faire tomber les tabous, Gustave Akakpo suggère un dialogue progressiste et concerté, non pas entre des acteurs isolés, mais à l'échelle de la communauté et comptant sur les institutions traditionnelles et modernes de même que sur l'action des générations montantes.

Au final, les procédés esthétiques d'élaboration de personnages aux profils destructeurs de l'illusion théâtrale sont portés par un enjeu idéologique manifeste : attirer l'attention sur les moyens inefficaces et proposer les voies idéales par lesquelles on peut faire évoluer ou disparaître les tabous socioculturels.

A cet enjeu idéologique s'articule un autre, artistique. Les deux dramaturges s'accordent sur le fait qu'en tant que pratique artistique, le théâtre ne peut contribuer à provoquer des débats féconds, favorables à la révision ou à la ruine des tabous, que s'il soustrait le public de l'effet d'identification pour l'engager dans une réflexion critique menée avec recul. En outre, Alédji et Akakpo proposent un théâtre qui tend vers la prééminence des signes non-verbaux du langage dramatique dans l'élaboration du message destiné au public qui, pour arriver à le décrypter convenablement, doit surtout adopter l'attitude critique de la distanciation.

Conclusion

Avec pour sujets respectifs l'infanticide d'un enfant « mal » né et la lapidation d'une jeune fille infidèle, les fables de *Omon-mi* et de *A petites pierres* focalisent l'attention du public, entre autres, sur deux personnages : un bébé de deux jours et un jeune homme travesti. Les procédés esthétiques du personnage comme élément rhétorique, dans le cas du bébé, et du travestissement-signal, pour le jeune homme, inscrivent ces deux pièces dans la dynamique d'une dramaturgie de l'effet de distanciation. Dans le cas d'espèce, il permet de mobiliser l'esprit critique du public et de lui proposer des signes, essentiellement non-verbaux, pour nourrir sa réflexion au sujet de l'injustice et de l'inhumanité caractéristiques de certains tabous. Face aux faiblesses consubstantielles à ces derniers, Ousmane Alédji et Gustave Akakpo inclinent à leur révision ou à leur suppression.

L'analyse à laquelle sont soumises les deux pièces dans la présente étude a certainement permis de montrer que la mise en crise de l'illusion théâtrale est l'une des caractéristiques majeures du renouveau théâtral amorcé au Bénin et au Togo depuis les années 1990. Le personnage de théâtre, en tant que signe du langage dramatique étudié ici, n'est cependant pas le seul niveau où peut s'exercer l'effet de distanciation. D'autres catégories dramatiques en font l'objet qui peut être exploré : la fable, le jeu d'acteurs, le décor, ...

Bibliographie

- Abirached, Robert (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.
- Akakpo, Gustave (2007). *A petites pierres*. Morlanwelz : Lansman.
- Aledji, Ousmane (2014). *Omon-mi (mon enfant)*. Cotonou : Artistik éditions/Plumes Soleils.
- Apedo-Amah, Ayayi Togoata (juin-août 2006). "Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité." In *Notre Librairie*, n°162. Pp.50-56.
- Banon, Patrick (2007). *Tabous et interdits*. Paris : Actes Sud Junior.
- Chalaye, Sylvie (juin-août 2006). "Dramaturgies de la culbute et du détour." In *Notre Librairie*, n°162. Pp.42-48.
- Durand, Gilbert (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.
- Lavandier, Yves (1994). *La dramaturgie, les mécanismes du récit*. Cergy : Le Clown & l'Enfant.
- Medehouegnon, Pierre (2010). *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*. Cotonou : CAAREC Editions.
- Pavis, Patrice (2009). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Teko-Agbo, Ambroise (juillet-septembre 1997). "Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemdjrodo." In *Notre Librairie : Littérature togolaise*, n°131. Pp.141-149.
- Ubersfeld, Anne (1996). *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.