

Mahougnon KAKPO (dir.)
Fernand NOUWLIGBETO (dir.)

Écritures, sociétés et imaginaire

 Les Editions des Diasporas

Écritures, sociétés et imaginaire

Ce livre est la réalisation concrète d'un vœu, l'exaucement d'une prière. Il est le fruit d'une cotisation de volontés qui, par un processus de longue maturation durant plusieurs années, a fini par prendre chair. C'est, en effet, depuis au moins quinze ans, que l'idée a été émise au Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi de rendre hommage à quelques-uns de ses enseignants méritants. Mais des contraintes de divers ordres ont réfréné l'ardeur des uns, amoindri l'enthousiasme des autres. Toutefois, la source de ce projet d'hommage n'a point tari. À l'image d'une eau souterraine, elle a continué à sourdre, lentement ; elle a continué à se frayer des rigoles dans les consciences, à étendre ses bras, à gagner d'autres esprits... Et la voilà maintenant qui jaillit, en un bouquet d'une quinzaine d'articles scientifiques regroupés sous le titre *Écritures, sociétés et imaginaire*. L'objectif visé est de rendre hommage aux enseignants-chercheurs qui, entre les années 1980 et 2000, se sont évertués à apporter des contributions scientifiques considérables à la science littéraire universelle. Ils sont bien nombreux, mais nous n'en citerons qu'une douzaine : Adrien Huanou, Ascension Bogniaho, Guy Ossito Midiohouan, Pierre Médéhouegnon, Gabriel Boko, Bienvenu Koudjo, Nouréini Tidjani-Serpos, Thécla Gbikpi-Bénissan Midiohouan, Bernardin Kpogodo, Mathias Dossou, et feu Gabriel Orou-Bagou, arraché à notre affection en août 2021. Admis à faire valoir leurs droits à une pension de retraite, ils ont formé des milliers d'étudiants, dirigé des centaines de mémoires de maîtrise, de D.E.A. ou Master et des dizaines de thèses de doctorat. Ils méritent bien d'être considérés comme des « passeurs d'étoiles ».

Cet ouvrage, qui leur est dédié, est un maillon de plus dans la chaîne des recueils d'études critiques collectivement initiés et produits par des enseignants du Département des Lettres Modernes (DLM). Il vient, en effet, après *Repères pour comprendre la littérature béninoise d'expression française* en 2008, *Voies et voix nouvelles de la littérature béninoise* en 2011. Sa facture générique, en tant que *Mélanges*, et la stature des enseignants bénéficiaires, expliquent la diversité des nationalités ou des provenances géographiques des contributeurs sollicités (Bénin, Congo-France, Canada, Guyane) de même que la variété des disciplines scientifiques dont ils relèvent (littérature, socio-anthropologie, sciences de l'éducation, sciences politiques).



9 789998 1263932
ISBN : 978-99982-63-93-2



Les Editions des Diasporas

02 BP 710 Cotonou/ BÉNIN

Mahougnon KAKPO (dir.)
Fernand NOUWLIGBETO (dir.)

Écritures, sociétés et imaginaire

(Mélanges offerts aux enseignants du Département des Lettres
Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi)



Les Editions des Diasporas

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Président : Professeur Mahougnon KAKPO, Université d'Abomey-Calavi

Membres :

Professeur Maxime da CRUZ, Université d'Abomey-Calavi

Professeur Okri Pascal TOSSOU, Université d'Abomey-Calavi

Professeure Koutchoukalo TCHASSIM, Université de Lomé

Professeure Danielle LEZOU-KOFFI, Université Félix Houphouët Boigny
de Cocody-Abidjan

Dr (M.C.) Mylène DANGLADES, Université de Guyane

Dr (M.C.) Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.C.) Henri ASSOGBA, Université Laval, Canada

Dr (M.C.) Anicette QUENUM, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.C.) Charles BABADJIDE, Université d'Abomey-Calavi

COMITÉ DE RELECTURE

Président : Dr (M.C.) Raphaël YEBOU

Membres :

Professeur Abou-Bakari IMOROU, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.C.) Charles BABADJIDE, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.C.) Désiré MEDEGNON, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.-A.) Fernand NOUWLIGBETO, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.-A.) Guillaume O. CHOGOLOU, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.-A.) Hyacinthe OUINGNON, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.-A.) Rose A. AKAKPO, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.-A.) Sylvestre DJOUAMON, Université d'Abomey-Calavi

Dr (M.-A.) Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI, Université d'Abomey-Calavi

Dr Bertin ELOMON, Université d'Abomey-Calavi

Dr Sévérin Houessou AKEREKORO, Université d'Abomey-Calavi

Dr Oladélé YAYI, Université d'Abomey-Calavi

Dr Sandry Richard Dohounkui GBETÉY, Université d'Abomey-Calavi

Conception graphique - Mise en page :

Éditions Plumes Soleil

09 BP 477 Cotonou Tél. 00 (229) 21 04 09 35

collectionplumessoleil@yahoo.fr

Cotonou/BÉNIN

ISBN : 978-99982-63-93-2

© Les Éditions des Diasporas, 2021

02 BP 710

Cotonou/BÉNIN

SOMMAIRE

- Remerciements 9
Les passeurs d'étoiles 11
- 1- Ce que les critiques littéraires béninois apportent :
Aperçu historique de la contribution des enseignants
du Département des Lettres Modernes à la critique littéraire
en Afrique 19
Fernand NOUWLIGBETO et Romain HOUNZANDJI
- 2- La chanson congolaise de variétés et le bar-dancing
comme terrain d'observation socio-anthropologique 45
Abel KOUVOUAMA
- 3- Interculturalité dans *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*
de Didier Sédoha Nassebandé : texture et portée 64
Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI et Fernand NOUWLIGBETO
- 4- Analyse des codes théâtraux de la scène 13 de la pièce
Omon mi d'Ousmane Alédji 78
Daté Atavito BARNABE-AKAYI
- 5- Pratiques textuelles et différenciation générique dans
L'illusion comique de Corneille et *Le roman comique* de Scarron.. ... 97
Houessou S. AKÉRÉKORO/Okri Pascal TOSSOU
- 6- André Malraux et Jean-Paul Sartre : de l'absurde à l'Homme-Dieu 113
Hodé Hyacinthe OUIGNON
- 7- Autopsie d'une élite en mal de gouvernance ou la déréliction
de la Conférence nationale togolaise dans *En attendant*
le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma. ... 129
Koutchoukalo TCHASSIM
- 8- Dialectique de l'État entre *La fabrique de cérémonies*
et *Aux États-Unis d'Afrique* 151
Anicette Ghislaine QUENUM et Sandry Richard Dohounkui GBETÉY ...

- 9- Violation des droits de l'homme et fantastique
 dans *La vengeance de l'albinos* de Flore Hazoumè
 et « La fable de la bosse rêvée » de Florent Couao-Zotti 164
José Manuel Salim da SILVA... .. 164
- 10- Ce que « démocratie » veut dire. Une analyse des imaginaires
 sociodiscursifs dans le discours de La Baule du 20 Juin 1990 177
Aimée-Danielle LEZOU KOFFI
Dorgelès HOUESSOU
- 11- L'Afrique ou l'émolument des mots/maux dans *Moi, laminaire*
 d'Aimé Césaire.. 193
Mylène DANGLADES.. 193
- 12- L'imaginaire poétique de la renaissance africaine
 à travers le recueil *Par la sueur de mon suaire...* d'Esther Doko 207
Raphaël YEBOU
- 13- Comment rendre impossible un à-venir funeste
 pour la démocratie en Afrique ? 220
Henri ASSOGBA
- 14- La rééducation du Noir : un impératif politique
 pour une meilleure perfectibilité de soi 230
Patrick HOUESSOU
- 15 - Le *Fá* et la connaissance de soi. 252
Mahougnon KAKPO
- 16 - Usages et représentations sociales des sources d'eau "Yalode"
 et "Wetingbato" dans la ville de Ouidah au Bénin... .. 280
Charles Lambert B.ABADJIDÉ

Cet ouvrage a été édité grâce au fonds de publications du Laboratoire d'Études Africaines et de Recherche sur le FA (LAREFA).



Université d'Abomey-Calavi - République du Bénin
mkakpo2012@yahoo.fr
02 BP 710 Cotonou-Bénin

Il a aussi bénéficié, partiellement, de l'appui financier de l'Ambassade de France au Bénin.



**AMBASSADE
DE FRANCE
AU BÉNIN**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Ambassade de France au Bénin
2235, avenue Jean-Paul II - BP 966 - Cotonou
(+ 229) 21 36 55 33

Site internet : <https://bj.ambafrance.org/>

Interculturalité dans *Le médecin malgré lui à la sauce africaine* de Didier Sèdoha Nassegandé :
texture et portée

Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI et Fernand NOUWLIBETO

Université d'Abomey-Calavi – Bénin

Résumé

En 2017, le Béninois Didier Nassegandé encadre des étudiants et crée un spectacle qu'il intitule *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*. Par sa finale, le titre de la création fait prétendre que le projet artistique de ce metteur en scène est de manifester, à travers son texte spectaculaire, le contact et les échanges entre deux cultures, s'inscrivant ainsi dans la logique de l'interculturalité. Si on considère que ce spectacle est interculturel, il devient alors pertinent de s'interroger sur les procédés et les enjeux de l'interculturalité dans une énième du texte de Molière. Avec pour objectif d'analyser et d'interpréter les signes théâtraux à l'aune de l'interculturalité, nous supposons que, empruntés à la fois à la culture de l'auteur français du texte dramatique et à celle du Béninois créateur du texte spectaculaire, ces signes se fécondent pour conférer au spectacle une texture et un sens intéressants à plusieurs égards. Une démarche d'analyse du spectacle théâtral, inspirée des travaux de Louise Vigeant, et la sociocritique permettront d'explorer, d'abord, la nature culturellement composite des textes partiels puis les enjeux idéologiques et esthétiques qui les sous-tendent.

Mots-clés : Nassegandé – interculturalité – dramatique – théâtre – spectacle

Abstract

In 2017, the Beninese Didier Nassegandé trained some students and created a show he titled *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*. In its aim, the title of the creation purports to indicate, through the text of his spectacle, that the artistic project of its director is to show the contact and exchanges between two cultures, thus falling within the scope of interculturality. If we consider that this show is intercultural, it then becomes relevant to question the processes and issues of interculturality in yet another of Molière's text. With the aim of analyzing and interpreting theatrical signs in the light of interculturality, we assume that, borrowed both from the culture of the French author of the dramatic text and that of the Beninese creator of the spectacular text, these signs are fertilized to confer to

the show an interesting texture and meaning in several respects. An approach for analyzing theatrical performance, inspired from the work of Louise Vigeant, and sociocriticism will be used to explore the culturally composite nature of partial texts in the first place, and then, the ideological and aesthetic issues underlying them.

Keywords: Nassègandé - interculturality - dramatic - theatrical – spectacle

Introduction

Produit de la culture occidentale d'il y a plus de trois siècles et demi, *Le médecin malgré lui* est un classique. Devenu impérissable pour avoir traversé les âges, il l'est aussi parce qu'il a passé les frontières culturelles, de l'Occident vers l'Afrique où il continue de faire fortune jusqu'à nos jours. Au nombre des expériences assez récentes de la diffusion de ce chef-d'œuvre culturel du Nord vers le Sud, on peut évoquer l'expérience du Théâtre de l'Eventail⁹⁸. Dans une démarche artistique d'association de la Commedia dell'arte à une forme théâtrale traditionnelle japonaise, le Nô, cette Compagnie crée en 2011 le texte de Molière. Après l'avoir joué plusieurs centaines de fois en Europe elle décide, en 2015, de passer la Méditerranée avec le spectacle. Le Théâtre de l'Eventail pose alors ses valises au Burkina-Faso et se produit dans plusieurs villes du pays avec, à chaque performance, un décor monté par des artistes locaux. L'initiative établit un pont culturel à travers : la collaboration entre artistes, la performance d'acteurs français devant un public africain et l'ouverture d'une pratique théâtrale française aux influences italiennes et japonaises.

Différente, en bien des points, de l'expérience du Théâtre de l'Eventail mais insufflée par une égale ambition interculturelle, une autre initiative se réalise au Bénin. En 2017 en effet, le metteur en scène béninois Didier Nassegandé encadre le Club-Théâtre de l'UCAO-UUC⁹⁹ et crée, à partir du texte de Molière, un spectacle qu'il intitule *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*. Par sa finale, le titre de la création fait prétendre que le projet artistique du metteur en scène est de manifester, à travers son texte spectaculaire, le contact et les échanges entre deux cultures, s'inscrivant ainsi dans la logique de l'interculturalité.

Si on considère que ce spectacle est interculturel, il devient alors pertinent de s'interroger sur les procédés et les enjeux de l'interculturalité à travers une création du *Médecin malgré lui* dans l'Afrique du XXI^{ème} siècle, inéluctablement gagnée par le vent de la mondialisation. Avec pour objectif d'analyser et d'interpréter les signes théâtraux à l'aune de l'interculturalité, nous supposons que, empruntés à la fois à la culture de l'auteur français du texte dramatique et à celle du Béninois créateur du texte spectaculaire, ces signes se fécondent pour conférer au spectacle une texture et un sens intéressants à plusieurs égards. Une démarche d'analyse

98 Le Théâtre de l'Eventail est une Compagnie de théâtre professionnelle qui a son siège à Orléans. Sa direction artistique est assurée par Raphaël de Angelis. De 2006, année de sa création, à 2018, la Compagnie a inscrit, à son palmarès, plus de 500 représentations.

99 UCAO-UUC : Université Catholique de l'Afrique de l'Ouest, Unité Universitaire à Cotonou.

du spectacle théâtral, inspirée des travaux de Louise Vigeant, et la sociocritique permettront d'explorer, d'abord, la nature culturellement composite des textes partiels puis les enjeux idéologiques et esthétiques qui les sous-tendent.

1. De l'interculturalité au théâtre interculturel

Sans mépriser les tensions conceptuelles et idéologiques que nourrit cette notion et dont la réflexion qui nous occupe n'a pas vocation à servir d'espace de déploiement ni d'épilogue, il est apparu pertinent, au moins pour les besoins de la présente démonstration, de s'accorder à Clanet (1990, p. 21) pour qui l'interculturalité désigne « l'ensemble des processus – psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels... générés par les interactions des cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation. » A l'évidence, on ne peut rien qualifier d'interculturel qui n'implique le contact mais surtout la rencontre de deux cultures avec des possibilités certaines d'enrichissement mutuel. Dans la nécessité de la « sauvegarde d'une relative identité » soulignée par Clanet, on entend par présupposition qu'à toute relation interculturelle est consubstantiel le risque de l'aliénation de l'une des parties prenantes. La minimisation voire la réduction de ce risque est une condition essentielle pour l'effectivité de toute relation interculturelle. Sur la question, Camilleri (1993, p. 44) précise que l'interculturalité implique, de la part des représentants des différentes cultures présentes, un effort qui « [vise] *au minimum à prévenir les inconvénients de leur coexistence et au mieux à les faire bénéficier des avantages qui en sont attendus.* » Sans donc mésestimer un éventuel risque de conflits qui, du reste, est bien maîtrisable tant qu'on se tient à l'abri de la propension à l'assimilation de l'une des cultures en présence par l'autre, on veille au maintien de « l'idée du caractère relativement autonome de chaque culture considérée dans l'optique de ses contacts avec les autres » (Kirsch, 2014, En ligne). En somme tout espace de dialogue entre les cultures ne s'épanouit pour prendre la forme de l'interculturalité que s'il entre dans la dynamique d'un mutuel enrichissement, évitant le piège de l'absorption ou de l'uniformisation. Il en va ainsi de toute œuvre interculturelle comme du théâtre qui se créerait sous ce souffle.

Est qualifié d'interculturel un « théâtre qui, dans sa thématique comme dans sa forme de jeu et de mise en scène, fait appel à des éléments appartenant, au moins à l'origine, à des cultures différentes. » (Pavis, 2010, p. 315). Cette définition pointe deux formes de réalisation de l'interculturalité théâtrale : le sujet de la pièce tel qu'il est développé par des situations et des personnages de la fiction dramatique puis les données scéniques qui en assurent la manifestation théâtrale. Féral citée par Agiman (2006) répertorie, elle aussi, ces deux formes auxquelles elle ajoute l'interculturalité socio-théâtrale. Les deux premières formes sont précisément qualifiées de dramaturgique et de scénique. Le dramaturgique intéresse les données, d'origines culturelles différentes, qui coopèrent à travers l'univers

social et les personnages de la fiction dramatique. L'interculturalité scénique, lui, appelle la présence, dans le texte spectaculaire, d'événements scéniques intégrateurs de jeux, d'images, de symboles et d'objets théâtraux provenant d'au moins deux (sous)cultures différentes. Pour être qualifié de socio-théâtral, le troisième type d'interculturalité met en relation le projet théâtral et le public soit que celui-ci est d'une culture différente de celle(s) des créateurs du spectacle soit que le spectacle est joué dans un contexte socio-culturel différent de celui dans lequel le projet de création est conçu et réalisé.

Ce troisième type d'interculturalité s'applique moins au spectacle en étude. On sait en effet qu'il est créé avec de jeunes comédiens béninois, essentiellement des étudiants, placés sous la direction artistique de leur compatriote Didier Sèdoha Nassègandé et joué pour la première fois dans la grande salle du Festival international de théâtre du Bénin (Fitheb) à Cotonou. Cette représentation du 10 juin 2017 du *Médecin malgré lui à la sauce africaine* ne réunit pas un public et des producteurs d'univers culturels différents pour occasionner une interculturalité socio-théâtrale. Par contre, du fait de la nécessité d'un consensus sémantique et scénique entre un texte dramatique occidental de l'âge classique et les préoccupations d'un public béninois contemporain, il a fallu que les créateurs du spectacle opèrent des ajustements dans le texte et des choix de mise en scène qui introduisent de plain-pied dans une double interculturalité, dramaturgique et scénique.

2. Les données de l'interculturalité théâtrale sur les registres de l'abstrait et du concret

En prenant deux formes, dramaturgique et scénique, l'interculturalité théâtrale s'insère aussi bien dans l'espace abstrait de la fiction dramatique que dans celui concret de la scène.

2.1. Rôle et situation dramatiques d'alerte et de détresse

Dans le spectacle intitulé *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*, l'interculturalité dramaturgique se matérialise, entre autres, à travers le déploiement, par le metteur en scène, d'un rôle et d'une séquence dramatique qui renforcent et nourrissent l'univers fictionnel du texte dramatique de Molière. Le rôle est celui de censeur moral. La séquence dramatique quant à elle concerne la situation suicidaire d'un médecin africain sollicité à l'excès.

Sur l'étendue du spectacle, deux événements scéniques mettent au mieux en exergue le rôle de censeur moral. Le premier est déclenché par la scène de la bastonnade de Martine par Sganarelle. A l'origine du second se trouve la fuite manigancée de Lucinde et de Léandre déguisé en apothicaire.

Excédé par les injures dont sa femme l'accable, Sganarelle décide de la faire taire par le moyen d'énergiques coups de bâton dont il l'assomme. Martine est simultanément jouée par trois actrices. Mains jointes posées sur le bas-ventre,

buste légèrement recourbé et tête baissée, l'une d'elle s'abandonne, immobile, aux coups de lanière du mari furieux pendant que les deux autres, plus excentrées à gauche de l'aire de jeu, se tordent de douleur. La scène dure quelques secondes pénibles pour Martine avant que surgissent, par des entrées différentes, un homme et une femme. Les « holà ! » poussés par l'homme et les « ho klo ho ! » féminins se répondent presque en échos et réussissent à arrêter l'ardeur de Sganarelle. Le passant accouru, profitant du calme revenu, dit en quelques mots son indignation et s'éclipse sur la pointe des pieds. La femme, elle, occupe plus longtemps la scène. Entre Martine et Sganarelle désormais séparés de part et d'autre de la scène, elle distribue tour à tour invectives et admonestations avant de finir par sortir de scène.

Au début du second événement scénique retenu, le noir recouvre quasiment toute la scène. Sur la droite, coincé entre des murs d'habitation, un petit couloir baigne dans un bleu tamisé diffusé en plongée et créant une ambiance romantique dans laquelle Léandre et Lucinde, enfuis de la maison avec la complicité de Sganarelle, s'embrassent tendrement. Pendant qu'ils sont en pleins ébats, la lumière jaillit juste après qu'ont résonné des voix masculines qui crient respectivement au scandale et à la débauche. Alertée, une dame accourt du côté opposé au foyer amoureux. Sous une face qui s'intensifie progressivement, elle surprend la scène de l'embrassade des deux amoureux fugitifs. Elle est scandalisée.

En pensant au personnage de M. Robert, vaguement présenté dans la didascalie initiale du texte dramatique de Molière comme un voisin du couple en conflit, et surtout à sa première réplique : « Holà, holà, holà, fi, qu'est-ce ci ? Quelle infamie, peste soit le coquin, de battre ainsi sa femme. » (Molière, 2005, p. 16), on peut s'accorder à l'idée que le rôle de censeur moral n'est pas absent du texte dramatique de Molière. Dans le spectacle inspiré de ce texte, le metteur en scène récupère ce rôle qu'il théâtralise non seulement avec un acteur incarnant M. Robert mais surtout à travers deux actrices à qui il fait jouer le personnage de *tási*. En langue *gun*¹⁰⁰, ce terme désigne la tante. En effet, même s'il ne peut fonctionner comme l'identifiant d'un unique individu, ce mot *tási* signifie tout de même que le personnage ainsi nommé est la tante ou la belle-tante de l'un ou l'autre individu des couples en situation. Or la place et le rôle de la tante ne sont pas de moindre importance à côté de ceux des parents biologiques qui

ne considèrent pas comme leur propriété exclusive et ne se déterminent à [...] envoyer (les enfants) en apprentissage, à les marier, à leur faire entreprendre un long voyage, à leur faire subir un traitement médical de quelque importance... qu'après en avoir référé aux grands-parents, aux oncles, aux tantes... » (Quenum, 1983, p. 101).

100 Le *gun* est une langue béninoise à dimension véhiculaire parlée surtout dans certaines localités du sud-est du Bénin dans le département de l'Ouémé.

Il apparaît donc qu'au Dahomey-Bénin, les grands-parents et les oncles constituent, avec les tantes, une instance de l'institution familiale dont l'autorité est d'un cran au-dessus de celle des parents biologiques directs. Dans le spectacle en étude, le nom de *tási* devient alors un important élément d'identité qui confère au nouveau personnage impliqué dans le rôle de censeur moral l'autorité et la légitimité nécessaires pour, non son intrusion, mais plutôt son implication autant dans le différend au sein du couple que pour l'admonestation publique des amants en fuite camouflée. On comprend qu'en somme, la mise en scène renforce le rôle de censeur moral par le dépassement du seul personnage de M. Robert (Marjane Adjaho) à qui il adjoint le personnage de *Tási* jouée par Gloria da Matha et Bérénice Acakpovi. Au renforcement du nombre de personnages dans ce rôle de censeur moral, Nassègandé ajoute une scène de surmenage suicidaire d'un médecin africain pour densifier l'interculturalité dramaturgique dans *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*.

On se rappelle sans doute que dans le texte dramatique de Molière, Martine a réussi à construire faussement une réputation de médecin extraordinaire à son mari Sganarelle. Lucas et Valère, en quête d'un professionnel de la santé pour guérir de mutisme Lucinde, la fille de leur maître, paraissent très intéressés par le profil de ce médecin :

VALÈRE. — Mais est-il bien vrai, qu'il soit si habile, que vous le dites ?

MARTINE. — Comment ? C'est un homme qui fait des miracles. Il y a six mois, qu'une femme fut abandonnée de tous les autres médecins. On la tenait morte, il y avait déjà six heures : et l'on se disposait à l'ensevelir, lorsqu'on y fit venir de force, l'homme dont nous parlons. Il lui mit, l'ayant vue, une petite goutte de je ne sais quoi dans la bouche : et dans le même instant, elle se leva de son lit, et se mit, aussitôt, à se promener dans sa chambre, comme si de rien n'eût été.

LUCAS. — Ah !

VALÈRE. — Il fallait que ce fût quelque goutte d'or potable.

MARTINE. — Cela pourrait bien être. Il n'y a pas trois semaines, encore, qu'un jeune enfant de douze ans, tomba du haut du clocher, en bas, et se brisa, sur le pavé, la tête, les bras et les jambes. On n'y eut pas plus tôt, amené notre homme, qu'il le frotta par tout le corps, d'un certain onguent qu'il sait faire ; et l'enfant aussitôt se leva sur ses pieds, et courut jouer à la fossette. (Molière, 2005, p. 27)

Ce polylogue entre les valets de Géronte et Martine dessine de Sganarelle le profil d'un professionnel hors pair. Autour des cas de détresse vitale les plus désespérés, il accomplit des « miracles » qui compensent et supplantent nettement les insuccès de ses collègues. Sa réputation semble s'être établie surtout à partir de l'efficacité de ses remèdes aux allures de potions magiques.

S'inspirant de cette réputation, le metteur en scène crée une situation dramatique qui occupe la scène pendant environ quatre minutes. Le protagoniste de la situation, Sganarelle (Rolly Godjo), d'abord contrarié par un rôle et une réputation fort éloignés de son métier de faiseur de fagots finit par se résoudre à les assumer : « Je ne sais d'où cette imagination leur est venue. Mais quand j'ai vu qu'à toute force ils veulent que je fusse [Sic] médecin, alors je me suis résolu à l'être. Et on me vient chercher de tous les côtés ». Désormais obligé d'assumer une réputation de médecin à qui aucun mal ne résiste, il se retrouve sur scène entre deux haies de patients accourus de toutes parts. Depuis la régie, une voix off égrène le défilé des patients :

VOIX OFF. — Monsieur, nous avons un patient qui nous vient de Cotonou. Monsieur, nous avons un patient qui nous vient de Porto-Novo. Monsieur, nous avons un patient qui nous vient de Calavi. Monsieur le patient de Dakar est arrivé. Monsieur, votre patient de Johannesburg est là. Monsieur, nous avons un patient qui nous vient de Bamako. Monsieur, la femme du président est là. [...] Monsieur, nous avons un patient qui nous vient de Parakou. Monsieur, nous avons un patient qui nous vient de Gogotinkpon, c'est de Gogotinkpon, Monsieur. Monsieur, nous avons un patient qui vient de votre village. Monsieur, nous avons un patient qui vient du village du président, monsieur c'est le village du président.

Le déroulement de la liste des patients insuffle son rythme au jeu de Rolly Godjo (Sganarelle), debout au milieu de deux haies de patients. Les arrivées successives de ceux-ci lui imposent une incessante navette entre les deux haies, passant d'un patient à l'autre. Au début de la scène, le médecin tient bien dans le rythme du va-et-vient. Mais au fil de l'énumération, il s'épuise irrémédiablement et finit par s'écrouler sur la scène alors même que le défilé des patients se poursuit, signalé par la Voix off : « Monsieur, il y a le patient du village de *Tchoui qui est là ; il risque de mourir ! Lèvez-vous monsieur, il risque de mourir, monsieur.* » « Paix à son âme ! », réplique Rolly Godjo (Sganarelle), étalé de tout son long sur la scène et irrémédiablement déchargé d'énergie.

Cette scène introduit de nouveaux personnages dans l'univers de la fiction dramatique. Dans le texte dramatique de Molière, la réputation de Sganarelle n'est établie que par l'évocation de la guérison miraculeuse d'une femme agonisante et

d'un garçon mortellement accidenté. Le spectacle reproduit cette évocation par le dialogue sur scène. Mais il la dépasse en ouvrant la fiction à des patients venus consulter le médecin réputé, un peu comme pour actualiser ses exploits dans l'espace scénique. Ce choix de mise en scène féconde l'univers fictionnel du texte dramatique en ce qu'il en accroît le nombre de personnages préposés à mettre en relief la réputation du médecin malgré lui. Il présente en outre un intérêt inter-culturel qui est plus d'ordre qualitatif que quantitatif. En effet devant la scène du surmenage suicidaire d'un médecin africain, on est assurément impressionné par le nombre de patients en détresse venus consulter, mais on l'est davantage par la diversité de leurs origines géographiques et subséquemment culturelles. Les patients impliqués proviennent de différentes localités béninoises : Cotonou, Porto-Novo, Parakou, Calavi, Gogotinkpon ; et africaines : Dakar, Bamako, Johannesburg. Par cette diversité de provenances des malades en consultation, l'univers fictionnel du texte dramatique, plutôt fermé sur l'horizon de la société et de la culture françaises auxquelles il fait penser, s'élargit aux milieux africains dont un pan des réalités socio-culturelles spécifiquement liées à la gestion des questions de santé publique est donné à envisager.

Tout bien considéré, *Le médecin malgré lui à la sauce africaine* place le public devant des situations et des personnages dramatiques dont les données et les interactions manifestent une interpénétration de différentes sensibilités culturelles. L'interculturalité dramaturgique est donc bien à l'œuvre dans l'univers fictionnel de l'œuvre en étude. Il trouve d'ailleurs son prolongement voire son accomplissement, pourrait-on dire dans l'interculturalité scénique.

2.2. L'interculturalité scénique

Si l'interculturalité dramaturgique porte l'esprit du public à une certaine abstraction pour mieux dégager et comprendre les données du spectacle qui concernent les personnages et l'univers dans lequel ils vivent, l'interculturalité scénique se réalise par le « vécu » des acteurs et de l'espace scénique dans lequel ils jouent. Ce type d'interculturalité focalise donc l'analyse sur l'acteur, son jeu et les composantes les plus pertinentes du plateau, qu'elles soient durables ou instantanées.

Au nombre de ces composantes, le dialogue de scène est une donnée non-négligeable du jeu de l'acteur. Dans le cadre d'une étude focalisée sur l'interculturalité, le dialogue est d'autant plus crucial qu'il fait intervenir une langue et que, comme le précise Windmüller (2015, pp. 40-41),

La langue incarne et dévoile l'ensemble des valeurs, des significations et des manifestations d'une culture qu'elle désigne par un ensemble de vocables. Elle ne peut jamais s'employer vide de sens. Elle constitue donc le moyen d'accès à la culture. Corollairement, elle est elle-même un

phénomène culturel à travers lequel toute une culture se manifeste.

La langue est donc une composante de la culture en même temps qu'elle en est un vecteur. En d'autres termes, on peut établir que les données qui définissent une culture sont exprimées par la/les langues(s) rattachée(s) à cette culture. Or, dans le spectacle en étude, le dialogue de scène instaure ce qu'on peut appeler un dialogue des langues et donc un dialogue de cultures propre à l'interculturalité.

Globalement, le dialogue des langues par le dialogue de scène s'actualise à travers divers éléments constitutifs de la mise en scène du spectacle *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*. En premier, on retient le profil bilingue de plusieurs acteurs qui, en plus de la maîtrise du français, manient à souhait le fon, le gun, le mina, ou le yoruba qui sont toutes des langues véhiculaires parlées au Bénin. Procédant de ce profil bilingue, il s'instaure également un dialogue des langues et donc des cultures à travers des interférences linguistiques intra ou inter-répliques : elles prennent la forme d'une réplique voulue en français mais dans laquelle se glissent quelques mots de l'une ou l'autre des langues véhiculaires béninoises ou alors le changement de langue d'une réplique à la suivante. Une troisième preuve du dialogue des cultures procède des situations dramatiques dont le dialogue de scène est totalement joué en langue béninoise fon ou gun. En fonction de ces trois modes d'actualisation de l'interpénétration des langues, on retient que le bilinguisme de plusieurs comédiens distribués dans le spectacle et les interférences linguistiques qui en découlent révèlent l'une des dimensions de l'interculturalité dont la séquence dialoguée suivante propose une illustration concrète.

Elle intervient lorsque, « convaincu » malgré lui d'être médecin, Sganarelle est introduit chez Géronte pour y guérir sa fille atteinte de mutisme. Or voici qu'en attendant la malade, il manifeste un intérêt suspect à l'égard de Jacqueline la nourrice de la maison, par ailleurs épouse de Lucas. Cet intérêt outré d'un inconnu soi-disant médecin déplaît évidemment au plus haut point à Lucas. Le dialogue qui s'engage entre les deux laisse aisément percevoir une décharge d'adrénaline :

SGANARELLE. — Puisque je m'intéresse à toute votre famille, il faut que j'essaie un peu le lait de votre nourrice.

GÉRONTE. — Le lait ?

SGANARELLE. — Oui, que je visite son sein. (*S'inclinant il touche des deux mains la poitrine de Jacqueline tendue vers l'avant, comme offerte au médecin*)

GÉRONTE ET LUCAS. — (*interloqués*) : Ah ! Mais... monsieur ?

SGANARELLE. — Il est de l'office du médecin de voir les tétons des nourrices

LUCAS. — Xe o ! Xe o !¹⁰¹

SAGANARELLE. — As-tu la hardiesse de t'opposer au médecin ?

LUCAS. — Je me moque de ça.

SGANARELLE. — Gnanvi ε, aglavun wesu non ze guikpan do nu bo no ho nu ā¹⁰². Je te donnerai la fièvre.

La compétence bilingue des deux interlocuteurs principaux de cette séquence dialoguée est remarquable. Dans la séquence citée, c'est surtout la dernière réplique de Sganarelle qui présente une portée interculturelle intéressante d'autant qu'elle est en quelque sorte une mise en abyme de l'interculturalité qui habite toute l'œuvre. Le fon et le français opèrent comme les signaux des deux cultures, occidentale/française et africaine/béninoise. La cohabitation des deux langues dans la réplique satisfait à l'une des conditions pour qu'on parle d'interculturalité : la préservation de l'identité de chacune des cultures en présence. Par ailleurs, les deux langues/cultures qui habitent la réplique se complètent sur la valeur psycho-spirituelle et physique de l'adresse faite à Lucas. On se rappelle en effet que la réplique commence par une séquence en fon : « Gnanvi ε, aglavun wesu no ze guikpan do nu bo no ho nu ā » Sganarelle-Rolly Godjo profère là un « *nunyi ylbyl* » que Koudjo (1988, p. 75) appelle une « incantation de nuisance ». En contexte, ce *nunyi ylbyl* est un acte perlocutoire qui vise à désarmer l'adversaire, neutraliser son potentiel offensif/défensif¹⁰³. Dès lors, le second volet de la réplique, proféré lui en français, peut intervenir : « Je te donnerai la fièvre ». Logiquement, on a affaire à une menace sur l'intégrité physique qui intervient en terrain psycho-spirituel fertile pour achever la neutralisation du mari malheureux et désormais rendu impuissant devant la scène de la drague ouverte de sa femme par Sganarelle.

Avec cette réplique, en somme, la preuve est établie que le dialogue de scène offre des données verbales illustratives de l'interculturalité scénique qui, comme on peut s'y attendre, est confortée par des produits non-verbaux de la scène.

On a pu se laisser convaincre que l'introduction du personnage de *Tasi* dans l'univers de la fiction dramatique participe de l'élaboration de la dimension interculturelle du spectacle qui occupe la présente étude. On en mesure davantage l'intérêt à travers le costume et le jeu des deux actrices, Gloria da Matha et Bérénice Acakpovi qui incarnent *Tasi* dans *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*. Dans la scène de la bastonnade de Martine, *Tasi*-Gloria da Matha accourt sur scène, habillée d'un corsage sur un pagne noué à la taille et descendu à hauteur du

101 En langue fon, « xe o » peut se traduire par « non » signifiant le refus.

102 Parole incantatoire proférée en fon et traduisible à peu près par : « Le chien ne saurait aboyer s'il a le museau englué dans le lait de maïs ».

103 De l'entretien que nous avons eu avec Rolly Godjo le 6 octobre 2021, la réplique incantatoire déjà citée dans cette analyse lui a été inspirée par un morceau d'un artiste chanteur béninois, Azarro Béhanzin. Ce morceau intitulé « *Mize hwe* » (phrase fon approximativement traduisible en français par « Nous voici dans l'arène ») qui intègre l'incantation, résonne, par ses paroles, comme une déclaration de guerre à tout adversaire menacée de se tenir à l'abri au risque d'être anéanti.

genou. Elle s'arrache par désolation son foulard de tête qu'elle ceint à la taille pour tenir solidement le pagne, un peu comme pour se mettre en condition physique de mettre fin à la rixe entre les époux et de tenir valablement son rôle de censeur moral, distribuant des admonestations d'abord à Sganarelle puis à Martine. Le style de jeu et le costume restent analogues dans la scène de découverte de la fugue manigancée de Lucinde et de Léandre déguisée en apothicaire. *Tasi*-Bérénice Acakpovi monte sur scène, habillée d'une tenue traditionnelle en deux pièces appelée *bohumba* en fon. Pendant son jeu marqué par une itérative course fébrile d'un bout à l'autre de la scène, le pagne, sans doute lâchement noué pour les besoins du jeu, menace régulièrement de se dénouer pour signaler l'agitation et l'indignation qui animent *Tasi*. Elle traverse de part en part la scène et alerte des voisines pour qu'elles soient témoins de la supercherie qu'elle vient de découvrir.

A leur costume, on ne peut se méprendre sur l'origine africaine du personnage de *Tasi* que les deux actrices, Gloria da Matha et Bérénice Acakpovi incarnent successivement. Leur jeu, marqué par l'intention d'alerter l'entourage détonne d'avec le style solitaire et discret d'un certain M. Robert qui se contente de s'indigner et de s'éclipser. Il apparaît donc que dans les événements scéniques de la bastonnade de Martine par son mari et de la découverte de la fugue manigancée de Lucinde et de Léandre, le costume et le jeu des actrices ayant incarné *Tasi* assurent dans l'esprit du public une bonne médiation de l'interculturalité en réussissant à insérer dans un spectacle inspiré d'un texte d'auteur français des réalités et réactions typiquement africaines.

Il se trouve un autre événement scénique dans lequel ce sont plutôt le costume et la musique qui servent de média à la manifestation scénique de l'interculturalité. On sait que, par on ne sait trop quel remède magique, Lucinde recouvre l'usage de la parole. Mais son père va en être ben vite malheureux : tout se passe comme si sa fille n'a recouvré la parole que pour lui faire savoir formellement qu'elle rejette l'homme qui lui est proposé et ne ferait rien d'autre que de se donner la mort s'il ne lui est pas permis de se marier à Léandre. Le père de Lucinde, Géronte-Marjane Adjaho, sidéré sort de scène pendant que monte un duo mixte qui exécute en live pendant quelques minutes le morceau « Je l'aime à en mourir » de Francis Cabrel. Le duo offre au public un petit plateau musical romantique en même temps qu'il prête sa voix à Lucinde pour prolonger la proclamation de son amour fou pour Léandre. Si le morceau exécuté est d'un auteur compositeur français, le duo-interprète est composé de deux jeunes béninois habillés en tenue locale taillée dans du bazin tout blanc : la femme dans un boubou traditionnel richement brodé et l'homme dans un *bohumba* surmonté d'un *gobi*, un couvre-chef masculin réalisé le plus souvent avec du pagne tissé. De cet événement scénique, il se dégage que le dialogue des cultures est mis en scène par l'origine et le costume des interprètes qui appartiennent à une culture différente de celle de l'auteur-compositeur du morceau qu'ils exécutent.

On retient au final qu'avec le dialogue des langues dans le dialogue de scène, le jeu d'acteur, le costume et la musique de scène produite en live, la mise en scène du spectacle *Le médecin malgré lui à la sauce africaine* réalise une interculturelité scénique qui s'ajoute à l'interculturalité dramaturgique qui manifestent le choix de Didier Sèdoha Nassègandé de faire dialoguer les cultures, occidentale et africaine, autant par les ajustements opérés dans l'univers de la fiction dramatique que dans l'espace scénique du spectacle représenté dans la grande salle du Fitheb. Il faut croire que ces choix de mise en scène ne procèdent pas du hasard.

3. Enjeux de l'interculturalité dans *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*

Qu'ils procèdent de l'interculturalité dramaturgique ou scénique, les choix de mise en scène identifiés dans les événements scéniques évoqués *supra* sont, pour certains au moins, sinon motivés du moins intentionnels.

Certaines de ces motivations sont d'ordre idéologique. En effet, à partir de certains événements scéniques déjà analysés, on subodore que le metteur en scène essaie de démontrer que les vices et les vertus sont de toutes les cultures. On peut s'autoriser à assigner Didier Sèdoha Nassègandé dans une telle position idéologique en revisitant la bastonnade de Martine par son époux. Cette scène scandalise aussi bien le voisin occidental que la *Tasí* africaine. Chacun d'eux, en manifestant sa désapprobation de l'acte de Sganarelle promet implicitement les valeurs relatives à la protection de la femme et au respect de sa dignité et de son intégrité. On retrouve cependant l'envers de ce cercle vertueux identifiable dans chacune des deux cultures en présence. Pour s'en convaincre on peut se rappeler que le *nunyi ylyly* qui précède le « Je te donnerai la fièvre » de Sganarelle-Rolly Godjo donne la preuve que les deux cultures, occidentale et africaine, connaissent bien le personnage de l'imposteur suborneur et que chacune lui fournit des moyens ordonnés à servir ses forfaitures. De toute évidence, le Sganarelle sous influences de certaines tendances malveillantes de la culture béninoise se rend (cou)capable de déstabiliser spirituellement un mari légitime par une incantation de nuisance autant que le Sganarelle sous influence occidentale menace de ruiner par la fièvre la santé physique de celui-ci. Il n'est sans doute pas erroné de penser que l'une des motivations qui oriente l'option interculturelle de la mise en scène du *Médecin malgré lui à la sauce africaine* est de procéder à une égalisation des deux cultures face aux vices et aux vertus.

Par ailleurs, ce spectacle offre des données par lesquelles on peut prétendre à un parti pris de l'auteur de prouver que si toutes les cultures disposent d'infrastructures pour connaître des difficultés de relations interhumaines et les résoudre, chacune d'elle propose une voie singulière. Ainsi, le style de jeu de Gloria da Matha et de Bérénice Acakpovi dans le rôle de *Tasí* qui donne l'alerte et ameute le voisinage est une déclinaison théâtralisée du mode de gestion des difficultés de famille en Afrique. Ce mode de gestion dépasse, à bien des égards, le seul niveau individuel ou microcosmique de la famille nucléaire pour impliquer, au minimum,

les membres de la concession qualifiés pour connaître de l'affaire. Ce mode de gestion se place en regard de style occidental répercuté dans le jeu de M. Robert, voisin du couple en difficulté, solitaire, qui passe exprimer son indignation et s'éclipser sans grand bruit. Evidemment, le metteur en scène évite, sans doute exprès, de proposer un possible dramatique qui signale sa (dé)faveur pour l'un ou l'autre des deux modes de gestion des conflits sociaux. Il semble laisser au spectateur la possibilité de se faire sa propre idée des deux possibilités et de se positionner librement.

Par contre certains choix de mise en scène qui procèdent du théâtre interculturel tiennent bien en laisse et en haleine le public quant à son plaisir esthétique. Tout au long du spectacle, les interférences linguistiques entendues au sens de l'intrusion de courtes formules performées en langue locale béninoise ont prouvé leur efficacité dans le renforcement du comique déjà très marqué dans le texte dramatique de Molière. A titre illustratif, le « *Bɔ a wa zun Toboula le bɔ a nɔ to nu gba* »¹⁰⁴, lancé en gun par Tasi-Gloria Adjaho comme une invective à Sganarelle battant sa femme, remplit littéralement la salle d'un bruyant éclat de rire des spectateurs. De même le plateau musical interculturel offert par un duo aux costumes africains sur un morceau du français Francis Cabrel a été, pour le regard et les oreilles, une belle escale que le public a saluée par un bien long applaudissement pour prolonger les notes finales de la performance et accompagner, sous les projecteurs faiblissant, le duo dans les coulisses. On n'aurait donc pas surfait en concluant à l'efficacité dramaturgique et théâtrale des choix de mise en scène orientés vers la manifestation de l'interculturalité dans le spectacle en étude.

Conclusion

L'étude qui s'achève s'est promis de démontrer que, dans le spectacle intitulé *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*, des données tirées à la fois à la culture occidentale de l'auteur du texte dramatique et de la culture africaine du metteur en scène se fécondent dans la dynamique de l'interculturalité pour conférer au spectacle une texture et un sens intéressants pour le public. Eclairée par la sémiologie inspirée de Louise Vigeant et la sociocritique, l'analyse a abouti à quelques résultats importants. Il est apparu tout d'abord que dans le spectacle qui nous occupe, le metteur en scène a ajouté, à ceux qui existent déjà dans le texte de Molière, des situations et des personnages dramatiques inspirés des sociétés africaines pour aboutir à une interpénétration de différentes sensibilités culturelles dans l'espace de la fiction dramatique. On retient ensuite que, du point de vue de l'espace scénique, le metteur en scène agit sur différents leviers comme

104 On traduirait en français par : « Et tu es devenu Toboula, démolissant tout sur ton chemin ». En 2017, monsieur Modeste Toboula était le Préfet du département du Littoral couvrant le territoire de la ville de Cotonou. Il avait ordonné la libération des espaces publics illégalement occupés par les populations pour mener de petites activités génératrices de revenus. Rendu (im)populaire par cette mesure, monsieur Toboula n'y a pas renoncé et a procédé, jusqu'au bout peut-on dire, à la démolition des hangars, baraques et autres petites bâtisses qui abritaient ces opérateurs économiques de l'informel.

le dialogue des langues dans le dialogue de scène, le jeu d'acteur, le costume et la musique de scène produite en live pour réaliser un certain cocktail culturel sur scène. Il se dégage enfin que le choix des données de mise en scène illustratives des deux types d'interculturalité sont motivés par des enjeux de mise au point idéologique ou d'efficacité dramaturgique et théâtrale en vue de satisfaire le plaisir esthétique du public. De toute évidence, il reste toujours possible pour la mise en scène contemporaine de visiter les textes anciens sans risque de dépaysement.

Références bibliographiques et autres sources

- Agiman, D. (2006). *L'approche interculturelle au théâtre*, Thèse de doctorat en études et pratiques des Arts, Université du Québec à Montréal.
- Camilleri, C. (1993) « Les conditions structurelles de l'interculturel », *Revue française de pédagogie*, n° 103, avril-mai-juin, p. 44.
- Clanet, C. (1990). *L'interculturel. Introductions aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*. Toulouse. Presses universitaires de Mirail.
- Godjo, R (2021), Entretien réalisé avec l'acteur par échange de messages écrits et audio via WhatsApp, les 5 et 6 octobre 2021.
- Kirsch, F. P. (2014). « L'interculturalité – une notion périmée ? », *Revue germanique internationale*, 19|2014, [En ligne] sur <http://rgi.revue.org/1466>, [Consulté le 18 mai 2018].
- Koudjo, B. (1988). « Parole et musique chez les Fon et les Gun du Bénin : pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire. » *Journal des africanistes*, tome 58, fascicule 2. pp. 73-97. doi : <https://doi.org/10.3406/jafr.1988.2262>. [Consulté le 5 mai 2018].
- Molière (2005). *Le médecin malgré lui*. Paris, Hachette Livre.
- Nassègandé, D. S., (2017) – dir. Artistique. *Le médecin malgré lui à la sauce africaine*. Cotonou, Grande Salle du Fitheb, spectacle du 10 juin.
- Pavis, P. (2010). *La mise en scène contemporaine*. Paris. Armand Colin.
- Quenum, M. (1983). *Au pays des fons. Us et Coutumes du Dahomey*. Editions Maisonneuve et Larose (3^{ème} éd.).
- Vigeant L. (1990), « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°1, pp. 57-79.
- Windmüller, F. (2015). « Apprendre une langue, c'est apprendre une culture. » *Leurre ou réalité ?*, Giessener Elektronische Bibliothek.