

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – POSLIT

ESTHÉTIQUE DU CAMOUFLAGE : LA CRÉOLISATION COMME PROCÉDÉ
POÉTIQUE DANS L'ŒUVRE DRAMATURGIQUE DE GUSTAVE AKAKPO

Rosana de Araújo Correia

BRASILIA
2021

Rosana de Araújo Correia

ESTHÉTIQUE DU CAMOUFLAGE : LA CRÉOLISATION COMME PROCÉDÉ
POÉTIQUE DANS L'ŒUVRE DRAMATURGIQUE DE GUSTAVE AKAKPO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Maria da Glória Magalhães dos Reis

Coorientadora: Sylvie Chalaye

BRASILIA
2021

CC824e Correia, Rosana de Araújo
Esthétique du camouflage: la créolisation comme procédé
poétique dans l'œuvre dramaturgique de Gustave Akakpo /
Rosana de Araújo Correia; orientador Maria da Glória
Magalhães dos Reis; co-orientador Sylvie Chalaye. --
Brasília, 2021.
353 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Teatro africano em língua francesa. 2. Dramaturgia
contemporânea. 3. Gustave Akakpo. 4. Estética da camuflagem.
5. Crioulização do drama. I. Magalhães dos Reis, Maria da
Glória , orient. II. Chalaye, Sylvie, co-orient. III. Título

Rosana de Araújo Correia

ESTHÉTIQUE DU CAMOUFLAGE : LA CRÉOLISATION COMME PROCÉDÉ
POÉTIQUE DANS L'ŒUVRE DRAMATURGIQUE DE GUSTAVE AKAKPO

Defendida e aprovada em 19 de fevereiro de 2021

Banca Examinadora:

Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis
Universidade de Brasília

Dra. Sylvie Chalaye
Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

Dr. Kangni Alemdjrodo
Universidade de Lomé

Dra Alexandra Moreira da Silva
Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

Dra Luciana Hartmann
Universidade de Brasília

Dr Daniel Teixeira da Costa Araújo
Universidade de Brasília

Dr. Sidney Barbosa
Universidade de Brasília
(Suplente)

Pour Léonie, sans qui aucune de ces aventures n'aurait été possible.

Remerciements

À mes parents dont l'exemple et le regard sur le monde m'ont permis de devenir la femme et la chercheuse que je suis. Votre amour et soutien indéfectible m'ont accompagnée chaque jour de mon parcours.

À ma famille, mes sœurs, mon frère, Heitor, mamie Filó et Patrícia dont l'affection et le soutien ont rendu mon parcours plus joyeux et plus léger.

À Georges, mon compagnon de vie qui s'est jeté dans cette aventure à mes côtés. Pour ton encouragement aux heures sombres et ta joie dans le partage des réussites. Je te remercie en particulier pour ton œil de lynx qui a soigneusement révisé mon texte pour lui donner sa forme finale.

À Glória, que je mettrai plusieurs vies à remercier. Ta parole internement persuasive a été mon guide et mon encouragement majeurs. J'ai décidé que tu dirigeras ma thèse le jour où tu m'as appris en toute générosité à structurer un mémoire de *mestrado*, alors que tu n'étais pas du tout liée à ma recherche. Cela a été une des décisions le plus sages de ma vie. Merci infiniment d'avoir été à mes côtés avec ton professionnalisme, ton amitié et ta patience infinie, sans toi je n'y serais jamais parvenue.

À Sylvie qui m'a pris en cours de route et dont le rôle a été essentiel pour le résultat final. Avec ta sensibilité inouïe, tu as cru en moi en voyant des qualités dans mon travail et ma personne bien au delà de ce que je pouvais voir toute seule. Notre rencontre a été un des plus beaux cadeaux de mon doctorat.

À tous mes collègues du LEDrac et du collectif « En classe et en scène », le travail collectif est ce qui donne sens à mes recherches.

À João Vicente qui m'a tant appris sur la littérature, sur l'amitié et sur la bureaucratie des agences de financement.

Aux membres du SeFeA, en particulier à Pénélope, Aurélien et Charlotte, pour l'accueil chaleureux et les riches échanges.

À Denise qui m'a toujours encouragée dans la voie de la recherche et qui sans hésiter m'a toujours apporté un grand soutien, notamment en acceptant de veiller d'être traductrice lors de ma soutenance.

À mes amis André, Carla, Cécile, Helena, Raquel, Roberto et Tatiana vous m'avez chacun.e apporté le meilleur de vous à des moments précieux.

Au Secrétariat à l'État d'Éducation du District Fédéral qui a financé l'intégralité de ma recherche, grâce à un congé rémunéré pour études.

À la Capes pour le financement de mon séjour en France dans le cadre du *Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior*.

À l'Université de Brasilia où j'achève ma treizième année d'études. L'université publique et gratuite brésilienne est un acquis qu'il faut valoriser et chérir.

*Presentemente eu posso me
considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço
me sinto são e salvo, e forte
E tenho comigo pensado
Deus é brasileiro e anda do meu lado
E assim já não posso sofrer
No ano passado
Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro*

[...]

*Eu sonho mais alto que drones
Combustível do meu tipo? A fome
Pra arregaçar como um ciclone (entendeu?)
Pra que amanhã não seja só um ontem
Com um novo nome
O abutre ronda,
Ansioso pela queda (sem sorte)
Findo mágoa, mano
Sou mais que essa merda (bem mais)
Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda
Estilo água, eu corro no meio das pedra
Na trama, tudo os drama turvo
Eu sou um dramaturgo
Conclama a se afastar da lama
Enquanto inflama o mundo
Sem melodrama, busco grana
Isso é Hosana em curso
Capulanas, catanas,
Buscar nirvana é o recurso
É um mundo cão
Pra nóiz, perder não é opção, certo?
De onde o vento faz a curva,
Brota o papo reto
'Num deixo quieto,
Não tem como deixar quieto
A meta é deixar sem chão quem
Riu de nóiz sem teto (Vai!)*

*Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
(Eu preciso cuidar de mim)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro
(Belchior tinha razão)*

*Figurinha premiada, brilho no escuro
Desde a quebrada avulso
De gorro, alto do morro e os camarada tudo
De peça no forro e os piores impulsos
Só eu e Deus sabe
O que é 'num ter nada, ser expulso
Ponho linhas no mundo
mas já quis pôr no pulso
Sem o torro, nossa vida não vale
A de um cachorro, triste
Hoje cedo não era um hit
Era um pedido de socorro*

*Mano, rancor é igual tumor envenena raiz
Onde a platéia só deseja ser feliz
Com uma presença aérea
Onde a última tendência é depressão
Com aparência de férias
Vovó diz, odiar o diabo é mó boi
Difícil é viver no inferno, e vem à tona
Que o mesmo império canalha que não te leva a sério
Interfere pra te levar a lona
Revide!*

*Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro*

*Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes
Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes
que nem devia tá aqui
Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar um pouco de bom que vivi
Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes,
Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir*

*Tenho sangrado demais (Falei!)
Tenho chorado pra cachorro (Belo é o sol que invade a cela)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro (Liberdade, irmão)
Tenho sangrado demais (Demais)
Tenho chorado pra cachorro (Mais importante que nunca)
Ano passado eu morri (Mas e aí?)
Mas esse ano eu não morro.*

*[...]
Aí maloqueiro! Aí maloqueira!
Levanta essa cabeça
Enxuga essas lágrimas, certo? (Você memo')
Respira fundo e volta pro ringue (Vai)
Cê vai sair dessa prisão
Cê vai atrás desse diploma
Com a fúria da beleza do sol, entendeu?
Faz isso por nóiz
Faz essa por nóiz (Vai)
Te vejo no pódio*

*Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro*

*AmarElo
Paroles: Emicida
(Sample: Sujeito de Sorte, Belchior)
Album: AmarElo,*

ESTÉTICA DA CAMUFLAGEM: A CREOLIZAÇÃO COMO PROCEDIMENTO POÉTICO NA OBRA DRAMATÚRGICA DE GUSTAVE AKAKPO

Resumo: O presente trabalho se dedica ao estudo da obra do dramaturgo togolês Gustave Akakpo erradicado na França há mais de quinze anos. Trata-se de um autor ainda jovem que conta com uma produção bastante consistente, tendo publicado até o ano de 2020 vinte e quatro peças, além de possuir uma dezena de textos inéditos. Apesar de sua produção literária ser voltada sobretudo para o texto teatral, sua obra reagrupa peças muito heterogêneas, cada uma propondo um trabalho particular com a língua e com a forma dramática. A problemática que guiou esta pesquisa buscar compreender em que medida uma escrita múltipla e camaleônica se constitui enquanto obra. E ainda, como dar conta da poética de um autor que busca se camuflar por trás de seus textos? Tendo em vista que esta é primeira tese de doutorado dedicada à quase totalidade das obras do autor, o corpus é composto por vinte e duas obras, e no intuito de responder às problemáticas colocadas, certos objetivos foram estabelecidos dentre os quais divulgar o trabalho do escritor do ponto de vista de seu interesse estético, mas também oferecendo elementos do contexto de produção de seus textos. Dessa forma, esse trabalho propõe igualmente um panorama da história do teatro em língua francesa no Togo, bem como uma reflexão sobre a dramaturgia contemporânea em língua francesa, a fim de fazer emergir da obra akakpoana singularidades que poderiam contribuir do ponto de vista teórico para pesquisas futuras. Assim, esse estudo se dedica ao exercício de realizar análises que sejam ao mesmo tempo amplas e aprofundadas, que não apenas respondam à problemática, mas também proponham uma conceitualização das contribuições da escrita akakpoana para os estudos de teatro. Por fim, os resultados da pesquisa mostram que a unidade na obra do autor se situa no âmbito da heterogeneidade, esta diretamente vinculada à sua estratégia estética de camuflar a linguagem poética particular do artista para fazer emergir a linguagem – compreendida aqui tanto como língua, quanto como forma dramática - da história e, dessa forma, única a cada texto. Essa estética que chamei de camuflagem se realiza em um processo de trabalho que se alinha com a noção de criouliização de Édouard Glissant, conceito que na leitura do drama refere-se a um trabalho poético no qual o agenciamento dos diferentes elementos que compõem o texto dramático provoca resultados inesperados.

Palavras-chave: teatro africano em língua francesa, dramaturgia contemporânea, Gustave Akakpo, estética da camuflagem, criouliização do drama

ESTHÉTIQUE DU CAMOUFLAGE : LA CRÉOLISATION COMME PROCÉDÉ POÉTIQUE DANS L'ŒUVRE DRAMATURGIQUE DE GUSTAVE AKAKPO

Résumé : Ce travail porte sur l'œuvre de Gustave Akakpo, dramaturge togolais installé en France depuis une quinzaine d'années, un artiste encore jeune avec production assez conséquente. Il compte vingt-quatre pièces publiées jusqu'en 2020 et une dizaine de textes inédits. Bien que l'auteur se consacre essentiellement au texte théâtral, son œuvre regroupe des pièces très hétérogènes proposant chacune un travail particulier sur la langue et la forme dramatique. La problématique qui a guidé cette recherche est celle de comprendre dans quelle mesure une écriture multiple et caméléonne fait œuvre. Et encore : Comment cerner la poétique d'un artiste qui cherche à se camoufler derrière ses textes ? Étant donné qu'il s'agit de la première thèse de doctorat dédiée à la quasi-totalité des œuvres de l'auteur publiées à ce jour, le corpus comprenant vingt-deux des vingt-quatre pièces, et afin de répondre aux problématiques posées, certains objectifs ont été établis parmi lesquels celui de faire connaître l'œuvre du dramaturge du point de vue de son intérêt esthétique tout en offrant des éléments de son contexte de production. Ainsi, ce travail propose notamment un aperçu de l'histoire du théâtre en langue française au Togo et une réflexion sur la dramaturgie contemporaine en langue française, dans le but de dégager de l'œuvre akakpoïenne des singularités qui pourraient contribuer théoriquement aux recherches futures. Cette étude s'adonne à l'exercice de donner une appréciation le plus large et approfondie possible de l'ensemble de ses publications permettant de répondre à la problématique tout en conceptualisant les apports de la dramaturgie akakpoïenne aux études théâtrales. Enfin, les résultats de la recherche montrent que ce qui fait œuvre dans ses écrits se situe du côté de l'hétérogénéité, celle-ci étant directement liée à sa stratégie esthétique de camoufler le langage poétique particulier de l'artiste, pour faire émerger le langage -ici compris en tant que langue et forme dramatique – de l'histoire qui sera unique à chaque texte. Cette esthétique que j'appelle camouflage se réalise dans un processus de travail qui s'affilie avec la notion de créolisation d'Édouard Glissant, un concept qui dans la lecture du drame se rapporte aux procédés poétiques dans lesquels l'agencement des différents éléments qui composent le texte dramatique provoque des résultats inattendus.

Mots-clefs : théâtre africain en langue française, dramaturgie contemporaine, Gustave Akakpo, esthétique du camouflage, créolisation du drame

CAMOUFLAGE AESTHETICS: CREOLIZATION AS A POETIC PROCESS IN THE DRAMATURGICAL WORK OF GUSTAVE AKAKPO

Abstract: This thesis focuses on the work of Gustave Akakpo, a Togolese playwright who has been living in France for about fifteen years, an artist who is still young with a substantial production: twenty-four pieces published until 2020 and around ten unpublished texts. Although the author devotes himself mainly to the theatrical text, his work brings together very heterogeneous plays, each offering a particular work on language and dramatic form. The problematic which guided this research is that of understanding to how a multiple and chameleon writing work constitutes itself as an artwork. And again: How to define the poetics of an artist who seeks to camouflage himself behind his texts? Given that this is the first doctoral thesis dedicated to almost all of the author's works published to date, the corpus comprising twenty-two of the twenty-four pieces, and in order to respond to the issues raised, certain objectives were established among which that of making known the work of the playwright from the point of view of its aesthetic interest while offering elements of its production context. Thus, this work offers an overview of the history of French-language theater in Togo and a reflection on contemporary French-language dramaturgy, with the aim of identifying singularities from Akakpo's work that could theoretically contribute to future research. This study engages in the exercise of giving the widest and most in-depth assessment possible of all its publications, allowing it to respond to the problem while conceptualizing the contributions of Akakpo's dramaturgy to theatrical studies. Finally, the research results show that his artwork is fully connect to the heterogeneity, this being directly linked to his aesthetic strategy of camouflaging the artist's particular poetic language, in order to bring out the language - understood here as language and dramatic form - of the story, which will be unique to each text. This aesthetic that I call camouflage is realized in a work process which is affiliated with the notion of creolization of Édouard Glissant, which in the drama point of view relates to the poetic processes in which the arrangement of the different elements that make up the text causes unexpected results.

Keywords: African theater in French, contemporary dramaturgy, Gustave Akakpo, aesthetics of camouflage, creolization of drama

Table des matières

INTRODUCTION	14
Pourquoi l'œuvre akakpoïenne au Brésil ?	22
Problématique et objectifs de recherche	25
État des lieux de la recherche sur Gustave Akakpo	27
Défense du corpus	33
Méthodologie de recherche	35
PREMIERE PARTIE - La Littérature dramatique contemporaine à la charnière des frontières	38
Chapitre 1 - Le théâtre en langue française en Afrique de l'Ouest	42
Asseoir les fondations	42
Le théâtre en Afrique de l'Ouest avant le théâtre Européen	48
La période coloniale	52
Le lendemain des indépendances	56
Vers une esthétique africaine	61
Les enfants terribles des indépendances	63
Chapitre 2 – Dramaturgies en devenir	68
Littérature dramatique contemporaine	69
Du besoin discursif au théâtre politique	72
Les dramaturgies du multiple	74
Esthétique du camouflage – la créolisation du drame contemporain	79
Chapitre 3 - Biobibliographie dramaturgique de Gustave Akakpo	90
Donner naissance est un trésor	91
La Catharsis ou le suicide	94
Prendre le large	99
L'Europe le remporte	101

DEUXIÈME PARTIE – Le tissu dramatique akakpoïen – l’esthétique du camouflage comme poétique de créolisation du drame contemporain.	121
Chapitre 1 – Créolisation du temps et de l’espace.....	125
Entrée dans les textes.....	125
Traversées immobiles	127
Parcours d’initiation et quête de l’identité.....	133
Spectre de l’ailleurs	138
Eclatement du temps historique.....	141
Temps et espace libérés	145
Chapitre 2 – La créolisation du personnage dramatique.....	147
De la liste de personnages à l’agencement de la fable.....	148
Des identités ouvertes	153
Des identités sociales fictionnelles	161
Des personnages-valises	167
Individuation ou pas ?.....	172
Des personnages anonymes	174
Chapitre 3 – Dires akakpoïens du monde	177
Voix aux dialogues multiples	178
Compositions du jeu et textes qui nous résistent	195
Mettre en voix pour aller de l’avant	206
CONSIDÉRATIONS FINALES.....	222
BIBLIOGRAPHIE	235
ŒUVRES DE GUSTAVE AKAKPO	235
AUTOUR DE GUSTAVE AKAKPO	238
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	242
ANNEXE A – TABLEAUX D’ANALYSE.....	255
ANNEXE B – TRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS	298

INTRODUCTION

J'ai grandi dans un immense pays forgé par l'entreprise coloniale et construit par la force de travail essentiellement noire issue de la traite et qui à travers le leurre de la « démocratie raciale » (NASCIMENTO, 2019)¹ s'est abstenu pendant longtemps de parler des questions de race, invisibilisant ainsi la moitié de notre population et, par conséquent, notre passé lié à l'Afrique. Bien consciente que je n'étais pas blanche de peau, avant de vivre en Europe, je n'avais jamais véritablement problématisé ma couleur et ce qu'elle représentait dans ma société d'origine. Cette utopie raciale brésilienne associait les préjugés à des questions socioéconomiques, de sorte que la *démocratie raciale* permettrait à toutes et à tous d'accéder à n'importe quelle place dans la société, m'aveuglait face aux véritables raisons des préjugés que je subissais². Les mécanismes qui ont soutenu ce discours sont pervers et ont des conséquences indéniables sur le tissu social brésilien. On n'aura jamais assez dit que le Brésil est le dernier pays à avoir aboli l'esclavage dans le monde et que le racisme dans notre société est structurel (ALMEIDA, 2019).

Le silence autour de ce sujet a produit des générations de Brésilien.ne.s ignorant l'impact de la pensée esclavagiste dans les relations sociales de notre pays ainsi que ses conséquences socioéconomiques et culturelles. Cela est d'autant plus vrai que lorsqu'on a commencé à parler de quotas pour les Noir.e.s dans les universités³, je n'ai pas bien compris le critère lié à la couleur de peau. J'étais bien évidemment pour les politiques favorisant l'accès aux groupes qui en étaient exclus. Selon moi, il était essentiel que le système très élitiste d'entrée à l'université publique soit remis en question pour permettre à toutes les couches sociales d'y figurer. J'avais tout de même du mal à l'envisager, au départ, du point de vue

¹ Cette expression a pendant longtemps été utilisée pour désigner les relations raciales au Brésil en le peignant comme un pays construit sur le métissage social soi-disant harmonieux qui cachait en vérité le viol des femmes noires, l'effacement des cultures africaines, la marginalisation de la population noire et le maintien des privilèges de la population blanche minoritaire du pays. Abdias Nascimento (1914 – 2011) est un des noms les plus importants de la lutte pour les droits des Afrodescendants au Brésil qui commence encore dans les années 1930, il a remis en question cette notion que l'on attribua pendant longtemps, à tort ou à raison selon les chercheurs, à Gilberto Freyre. En 1944, il créa la première scène dédiée aux artistes noir.e.s, le *Teatro Experimental Negro*. Universitaire, il fut aussi une voix cardinale au sein du mouvement noir brésilien, et également député et sénateur. Il a reçu plusieurs prix pour son œuvre artistique, intellectuelle et politique. Bien que son texte le plus célèbre sur le mythe de la démocratie raciale date de 1977, je me réfère à l'ouvrage *O Quilombismo* qui regroupe des textes essentiels pour comprendre la pensée de Nascimento.

² Je ne comprenais pas notamment les enjeux de l'hypersexualisation de mon corps de femme afrodescendante. C'est surtout après la rencontre avec la pensée du féminisme noir brésilien que j'ai compris à quel point l'imaginaire autour des « métis.ses » et de la femme noire a été forgé par le viol de mes ancêtres esclavagisées.

³ Le débat sur la mise en place de quotas pour des étudiant.e.s noir.e.s dans les concours d'entrée à l'Université de Brasilia a commencé lorsque j'y étais étudiante, cependant, la première promotion concernée par les quotas n'est arrivée sur les bancs de cette université qu'en 2004, lorsque j'avais déjà fini mes études.

racial. Le critère social étant plus logique à mes yeux, d'autant plus qu'un des grands débats était de savoir quels critères seraient utilisés pour déterminer si quelqu'un était noir dans un pays où l'on retrouve toutes les palettes de couleurs de peau.

A l'époque, j'en ai discuté avec un enseignant de l'Université Fédérale de Bahia, un ami de ma famille, lui noir sans l'ombre d'un doute (comme quoi !). Pour cet historien, ce qui importait dans les quotas raciaux ce n'était pas ce qu'ils allaient résoudre mais les problèmes qu'ils allaient créer. Grâce aux quotas, on allait être obligé.e.s de commencer à parler de couleur de peau, de racisme, en somme, des vécus de la population noire brésilienne passée sous silence depuis des siècles. J'ai beaucoup réfléchi à ses arguments à l'époque, et c'est à partir de ce moment-là que je me suis rendu compte à quel point la question raciale au Brésil était beaucoup plus complexe que ce que moi, fille de la basse classe moyenne intellectuelle brésilienne, à qui on attribuait la couleur *parda*⁴, à peine sortie de l'adolescence, ne pouvait l'imaginer.

Il s'est avéré que cet universitaire avait bien raison. Le système de quotas au Brésil a provoqué un bouleversement dans le pays. On a effectivement commencé à parler ouvertement du racisme et à marcher vers une compréhension des enjeux liés à notre afro-descendance⁵. Parallèlement, des actions ont été menées par les gouvernements de gauche qui venaient de prendre le pouvoir permettant aussi de donner de la visibilité à la population noire au Brésil. Si le racisme s'inscrit comme un crime dans la loi brésilienne en 1989⁶, la loi qui oblige l'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésilienne et africaines n'a été promulguée qu'en 2003⁷, année où j'ai obtenu mon premier diplôme à l'Université.

Ainsi, je suis devenue adulte dans un pays où l'on ne parlait ni de race, ni d'afro-descendance et encore moins de l'Afrique et des Africains. Ironie du destin, j'ai découvert l'Afrique à travers mes études en langue française. D'une part, les manuels d'enseignement du français langue étrangère (Fle) avec lesquels j'ai appris cette langue faisaient mention à des

⁴ *Parda/pardo* est le terme « officiel » utilisé par les institutions brésiennes pour désigner la « couleur ou race » des métis en général, c'est-à-dire, pour désigner tous ceux qui ne sont pas identifiés ni comme noirs, ni comme blancs, ni comme asiatiques. J'ai rencontré ce terme pour la première fois au moment de faire faire ma première carte d'identité où l'officier responsable m'a expliqué que ce terme était utilisé pour désigner la « race » de « gens comme moi ». S'il continue à être utilisé par les instances officielles, ce terme est de plus en plus remis en question du côté du mouvement noir brésilien (CAMPOS, 2013).

⁵ Ce moment consiste en l'aboutissement d'un siècle de lutte des mouvements noirs brésiliens pour la reconnaissance des inégalités sociales liées à la race.

⁶ Loi n° 7.716 du 05/01/1989.

⁷ Loi n° 10.639 du 09/01/2003.

pays africains en parlant de la « francophonie »⁸, ce qui a éveillé en moi un intérêt à l'égard de l'Afrique qui, grâce à ces manuels, est devenue dans mon imaginaire un continent avec différents pays aux cultures multiples que je pouvais nommer et situer, du moins pour ceux de langue française. D'autre part, les festivités autour de la Francophonie à Brasilia nous permettaient de mieux découvrir des aspects de la culture des pays Africains, notamment la gastronomie et artisanat, puisque qu'ils y étaient toujours fortement représentés grâce aux efforts des communautés d'expatriés vivant dans notre capitale.

Par ailleurs, plus j'avancais dans mes études de la langue française, plus je découvrais des auteurs africains et caribéens en cette langue. Cela pourrait sembler paradoxal, mais c'est à l'Alliance Française, œuvre majeure de l'impérialisme culturel français, que j'ai découvert Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Amadou Kourouma, Édouard Glissant, parmi tant d'autres. Plus tard, déjà en tant qu'enseignante, dans le cadre du partenariat entre l'Alliance Française de Brasilia et l'Université de Nancy, j'ai eu l'occasion d'offrir des cours d'histoire, civilisation et littérature françaises ayant pour thème transversal *Impérialismes et Colonialisme*. J'avoue que pour moi cela a été un vrai cadeau de travailler ces thématiques dans mon pays, lui aussi héritier de l'histoire coloniale et où les discussions concernant notre ancestralité africaine étaient, à ce moment-là, à l'ordre du jour.

Plus tard, lorsque j'ai rencontré l'écriture de Gustave Akakpo, j'ai découvert une poétique qui me parlait au plus profond de moi-même, par une esthétique qui dit le monde d'une manière que je n'avais pas encore connue en langue française, une écriture aussi créole⁹ que moi. C'est par le biais de la scène que cette rencontre s'est produite lors de la création de la

⁸ Le terme francophonie a une histoire assez complexe, imprégnée de charge idéologique, notamment en ce qui concerne les productions artistiques. Je ne m'attarderai pas sur sa problématisation, il me semble qu'il suffit d'expliquer l'usage, ou pas, que j'en ferai. A défaut de son utilisation liée à l'Organisation Internationale de la Francophonie, pour moi, en tant que Brésilienne, *francophone est simplement tout locuteur de langue française, la francophonie comprenant ainsi l'ensemble des pays qui utilisent la langue française*. Consciente des enjeux idéologiques que ce terme porte - et pour éviter que l'on considère que j'adhère à une compréhension de francophone comme tout ce qui ne se réfère pas à la France métropolitaine - , je ferai l'économie de ce terme, me référant aux écrivain.e.s juste comme des « écrivain.e.s de langue française », ce qui inclut celles et ceux qui écrivent dans cette langue dans toutes les régions du monde. Les précisions sur les origines seront faites quand cela me semblera nécessaire. J'utiliserai francophone surtout dans les contextes où plusieurs langues cohabitent, pour distinguer les productions en langue française des autres.

⁹ Ce terme sera problématisé dans le deuxième chapitre de la première partie, mais à ce point je me dois de préciser que je l'utilise non pas dans le sens purement linguistique où il y a entrelacement de langues, mais dans le sens glissant de la mise en relation des cultures du monde. (GLISSANT, 1996)

pièce *La mère trop tôt* (2004a)¹⁰ au sein de collectif de théâtre *En classe et en scène*¹¹ de l'Université de Brasilia, coordonné par Madame Maria da Glória Magalhães dos Reis. Et ce ne fut pas une rencontre sans conflits. Son texte posait des défis inédits pour moi, aussi bien dans l'expression artistique de l'Afrique dans cette langue qui provoquait à la fois une identification et un sentiment d'étrangeté, que dans la mise en scène d'un texte contemporain qui nous emballait entre beauté et horreur. Ce texte m'a saisie d'une telle façon que j'ai tout de suite voulu découvrir davantage l'œuvre de l'auteur. Et c'est ainsi que mon aventure akakpoïenne a commencé.

Lors du premier entretien que Gustave Akakpo m'a accordé à Paris en juillet 2016, il m'a raconté quelque chose qui m'a frappée. Il m'a dit avoir des ancêtres qui ont été mis en esclavage au Brésil et qui sont retournés au Togo. Cela m'a renvoyé à cette histoire commune entre le Brésil et l'Afrique longtemps ignorée des Brésilien.ne.s. Lire la littérature togolaise au Brésil, c'est aussi renouer des liens que le racisme structurel de notre société s'est appliqué à rompre pendant des siècles. Entre Brésilien.ne.s et Africain.ne.s du Golfe de Guinée¹², il y a une relation profonde à double sens. Si, d'un côté, les populations vivant dans la région qui correspond aujourd'hui au territoire togolais ont été déportées et mises en esclavage au Brésil, d'un autre côté, le commerce transatlantique et le retour d'ancien.ne.s esclavagisé.e.s dans la région ont eu un impact important sur leurs cultures. Ces Brésilien.ne.s appelé.e.s *retornados* ont amené leurs vécus culturels brésiliens avec eux à leur retour¹³. Ce rapprochement indéniable expliquerait nos manières assez semblables de se représenter le monde même dans des langues différentes, ce que j'ai d'ailleurs pu constater en observant le rapport que des étudiant.e.s du collectif de théâtre établissaient au texte d'Akakpo. Ils arrivaient à construire du sens tout naturellement même s'ils connaissaient peu la langue française. Des images, des sonorités, des rapprochements qui pourraient susciter de l'étrangeté à un.e Européen.ne., se passaient d'explications entre nous, c'était comme si Akakpo et nous regardions le monde d'un endroit très proche malgré la mer et la langue qui nous séparent.

¹⁰ Tout le long de la thèse, pour éviter les répétitions superflues, les œuvres de Gustave Akakpo seront référencées par leur titre suivi de la date de publication lors de leur première apparition dans chaque chapitre du texte. Les citations des extraits de ses œuvres, en revanche, seront toujours suivies du titre, année et page de l'ouvrage.

¹¹ Les créations du collectif sont disponibles sur sa chaîne YouTube : <https://www.youtube.com/channel/UCYs0BXrXu4GrwadHvbJGCEA/featured>

¹² Akakpo vient d'Aného, dans le sud du Togo, une ville frontalière avec le Bénin, un autre pays africain qui a accueilli des *retornados* aussi appelés des « agoudas ».

¹³ À cet égard, j'évoque le roman historique de l'écrivain togolais Kangni Alem *Esclaves* (JC Lattès, 2009) qui raconte l'histoire d'un prêtre vaudou béninois déporté et mis en esclavage au Brésil qui à la suite de sa participation à la l'insurrection « *Revolta dos Malês* » a été renvoyé dans son pays d'origine. Cette œuvre a été publiée en portugais par Pallas sous le titre *Escravos* (2011).

Gustave Adjigninou Akakpo est écrivain, comédien, metteur en scène, illustrateur et conteur. Dans son pays natal, il est reconnu comme un dramaturge célèbre qui a su trouver sa place sur la scène théâtrale internationale (MÉDÉHOUEGNON, 2010). Entre 2004 et 2019 il a publié 24 pièces de théâtre, un roman pour la jeunesse et deux albums pour enfants. Ma recherche s'intéresse aux œuvres dramaturgiques de ces quinze premières années de sa carrière, qu'il a menée surtout en France, pays où il vit depuis 2005. Il s'agit de quelqu'un qui habite un espace mental dont les frontières sont souples et muables, qui vit dans la pluralité et la diversité.

Le Togo garde toujours une forte présence française qui témoigne jusqu'à ce jour de l'impact de la colonisation dans ce pays¹⁴. En plus de la langue, le système d'enseignement togolais hérite grandement de celui mis en place par les Français pendant la période coloniale, sans évoquer la forte présence française dans la vie économique, culturelle et politique du pays (LABARTHE, 2013). Le.a Togolais.e contemporain.e, comme bon nombre d'Africain.e.s, est un être dont l'identité se construit ainsi dans la multiplicité, dialoguant avec les cultures traditionnelles et le monde globalisé.

Akakpo est un artiste de son temps habité par des influences multiples, qui se sert de sa plume pour dire le monde à partir de cet endroit hybride¹⁵, dans une œuvre à la fois forte, dure, poignante, viscérale et drôle. Mais son art est surtout changeant, ses écrits s'adaptent, sa poétique se reconstruit en permettant que chaque histoire amène sa langue, le style akakpoïen est celui qu'on n'a jamais cessé de découvrir. Ce caméléonisme artistique participe à une écriture de la rencontre. On peut affirmer qu'il existe un rapport incontournable dans sa production artistique entre création, lieux qu'il parcourt et rencontres témoignées par ses textes dans une écriture qui fait parler non seulement l'histoire, mais tout ce qui habite son imaginaire au moment de la création.

À chaque fois que j'écris une pièce, j'essaie de trouver la langue propre de cette pièce. Ça passe par des choses qui ne sont pas forcément... Par exemple, pour écrire *Habbat Alep* [2011], qui est une pièce que j'ai écrite après une résidence en Syrie, j'écoutais de l'arabe. Je ne comprends rien en arabe. Mais je me suis dit que le souffle de la langue pouvait provoquer quelque chose en moi, une certaine musicalité.¹⁶

¹⁴ Le Togo n'a pas été une colonie au sens propre, sous l'emprise française il avait le statut de protectorat, qui lui accordait un peu plus de libertés que le statut de colonie.

¹⁵ Je comprends ici le terme hybride comme un univers culturel habité par des influences diverses, comprenant aussi bien les cultures africaines traditionnelles, les cultures africaines héritières de la colonisation/décolonisation, que toutes les cultures véhiculées par le monde globalisé moyennant notamment la télé et les médias numériques.

¹⁶ Propos recueillis lors d'une rencontre avec l'auteur que j'ai animée dans le cadre du Séminaire de Master *Scènes et écritures de l'Altérité* « Dramaturgies afro-contemporaines : enjeux esthétiques, enjeux politiques » assuré par la professeure Sylvie Chalaye de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, le 01^{er} mars 2019.

Cette recherche esthétique de faire parler la langue de la pièce est centrale dans sa poétique, il faut cependant comprendre ici la langue dans un sens plus large, englobant également la forme dramatique. Cette emprise de l'histoire dans le style de l'auteur nous met face à des pièces très hétérogènes où chaque œuvre est unique et particulière. Le style akakpoïen est ainsi réinventé par et dans chaque nouvelle histoire, comme si l'artiste se camouflait dans ses textes pour ne pas se laisser voir, ou bien, pour qu'on puisse difficilement l'apercevoir dans son nouvel habit.

Une fois constatée cette stratégie du camouflage, mes recherches biographiques, notamment grâce aux entretiens, m'ont fait découvrir qu'il s'agit d'un choix esthétique conscient de l'auteur, aspect que j'explicitai en détail par la suite. Je me suis alors lancée dans un parcours analytique afin de comprendre non pas ce qui fait unité dans son œuvre, mais ce qui fait son hétérogénéité. Je me suis intéressée à comment la forme dramatique était constamment réinventée, aux procédés poétiques qui participaient à ce camouflage. De ce côté, j'ai encore été confrontée à une myriade de stratégies et sources d'inspiration, à l'instar de l'homme, la poétique akakpoïenne était habitée par des influences diverses, ce qui renvoie à la notion de créolisation d'Édouard Glissant, comprise comme la mise en relation des différentes cultures aboutissant à des résultats inattendus.¹⁷

La poétique d'Akakpo créolise la forme dramatique lorsqu'il met en relation les aspects formels du texte de théâtre, la thématique, le contexte de production, le travail sur la langue française, les inquiétudes qui l'habitent, les arts et artistes qui l'inspirent, enfin, toutes les ressources qu'il mobilise pour faire naître des pièces dans lesquelles il se camoufle tout en montrant la complexité de son processus d'écriture. Et l'humour y joue un rôle fondamental, notamment dans l'expression de ses inquiétudes, ce qui fait que ses textes sont profondément politiques. À défaut du terme écrivain engagé, le dramaturge considère qu'il est impossible de voir le monde de manière apolitique, il se réfère souvent à un adage togolais qui dit que « si tu ne fais pas de politique, la politique te fait ». Il a nettement fait le choix de ne pas se laisser faire par la politique.

Ses textes mettent en scène des problématiques humaines très diverses, comme l'identité de genre, l'immigration, la colonisation, les nouvelles technologies, la guerre, la jeunesse, les relations familiales. Toute thématique s'apprête à être traitée, le rire, quoique multiforme, apparaissant en toile de fond de son camouflage esthétique. Il est ainsi que son texte *À petites*

¹⁷ Dans le deuxième chapitre de la première partie de développe cette notion.

pierres (2007), une histoire tragique de lapidation, prend des airs de farce, que dans *La mère trop tôt* des enfants-soldats sont montrés comme des pairs de clowns, ou encore que dans *Chiche l'Afrique* (2011), il fait une parodie d'une émission télévisée à laquelle participent des chefs d'état africains et européens comme dans un supposé *stand up show*, ou que dans *Transit* (2016i), il utilise les fonctions intestinales pour en faire une allégorie de l'immigration.

Les thématiques de ses écrits ne se passent pourtant pas d'un imaginaire qui le relie aux écritures afro-contemporaines. Togolais, il dialogue forcément avec les productions d'artistes Africain.e.s, aussi diverses et singulières soient elles. Cette notion d'afro-contemporain « ne saurait s'enfermer dans esthétique univoque et réductrice » (CHALAYE, 2004b, p. 23), au contraire, elle se réfère à des productions artistiques où on n'est plus du tout lié à une idée fantasmée de son continent d'origine ou à la revendication d'appartenance à une conception révolue de l'africanité.

L'africanité ne peut se concevoir autrement que dans la pluralité, dans l'affirmation individualiste de chacun. [...] L'africanité ne doit s'envisager que comme un concept existentiel, mais elle ne touche en rien à une quelconque essentialité africaine et ne relève d'aucune valeur esthétique. Elle est une utopie politique et réside peut-être dans ce rendez-vous que les auteurs décideront de se donner. (CHALAYE, 2004b, p. 25-26)

Ce rendez-vous dont parle la chercheuse Sylvie Chalaye, une des plus grandes voix des études des dramaturgies afro-contemporaines en France, est celui où des esthétiques diverses dialoguent du fait de leur histoire commune. Cette communauté est donc multiple, formée par ces individualités qui ne pourraient être cataloguées ou labellisées des « ambassadeurs d'Afrique ». Le brassage culturel fortement présent dans leur art se construit au même niveau autour des cultures traditionnelles africaines que celui du monde globalisé. D'ailleurs, lors d'un entretien accordé à Anaïs Helouin du journal *Le Point Afrique* daté du 21/06/2016, Akakpo insiste sur son refus de l'assignation.

Je ne suis pas un ambassadeur de l'Afrique. Enfant déjà, mes références allaient des contes de ma grand-mère aux super-héros de *Marvel*. Comme le dit Cheikh Hamidou Kane dans *L'Aventure ambiguë*, j'ai envie de raconter dans mes pièces la capacité à lier du bois au bois. (HELOUIN, 2016)

Ce court propos de l'auteur nous apporte toute sa complexité. Sans accepter l'assignation, il nous dit la part africaine évidente de son être lorsqu'il cite l'œuvre de Kane ([1961] 2019) où « la capacité à lier du bois au bois » renvoie à une réalité africaine où la mise en relation des cultures traditionnelles et *importées* est devenue incontournable. La subversion akakpoïenne du traitement des thèmes et du langage théâtral, nous l'observons depuis ses

premiers textes, dans *Tac-tic à la rue des pingouins* (2004b) la question des rapports hommes-femmes est mise en scène dans un texte où la voix des personnages (du personnage ?) nous place devant un clair-obscur où une situation absurde vire à la réflexion philosophique.

À la créolisation dramatique akakpoïenne participe fortement la créolisation de la langue. Dans des textes-témoins d'une écriture née des rencontres, nous retrouvons les parlers des lieux traversés par l'auteur qu'il réinvente à sa manière. Un langage profondément poétique et métaphorique se mélange au français familier, dans une esthétisation des parlers de pays tels que le Togo, le Bénin, la Côte d'Ivoire et la France. Nous y retrouvons également d'autres langues comme le mina (langue maternelle d'Akakpo), l'éwé et l'anglais. L'image d'une Afrique fétichisée par l'Occident est bouleversée dans ses textes, ce qu'il fait aussi bien par l'approche thématique que par la structure formelle et la poétique, dévoilant des regards multiples, critiques et hybrides sur les relations humaines.

Cette écriture qui dépasse des frontières géographiques, thématiques, poétiques et formelles, non seulement retrouve son origine dans les voyages (de l'auteur), mais fait voyager les mots de l'écrivain donnant une nouvelle vie à ses histoires et personnages grâce aux rencontres avec les lecteurs et/ou spectateurs. Jouées dans plusieurs pays, ses œuvres ont été traduites en allemand, arabe, anglais, moré, portugais et tchèque.

Imaginer que ces écritures qui sont nées dans ma chambre, qui ont traversé les villes où j'ai été... les endroits, les villages où j'ai été... se retrouvent au Brésil et continuent de voyager. Je trouve que c'est ce qui est formidable avec les personnages. Les personnages sont inventés et deviennent tellement vrais. Ils voyagent. Ils voyagent et ils font voyager aussi l'auteur. Et ça, c'est toujours une expérience formidable.¹⁸

Au Brésil, le collectif *En classe et en scène* travaille sur ses textes depuis 2010, dont sept ont été créés à ce jour : *Catharsis*, *Tac-tic à la Rue des Pingouins*, *À petites pierres*, *La mère trop tôt*, *Arrêt sur image*, *Où est passé le temps ?* et *Retour sur terre*. Un travail d'expérimentation scénique de textes dramaturgiques qui sont également étudiés dans les recherches du Laboratoire Littérature Education et Dramaturgies Contemporaines - LEDrac, de l'Université de Brasilia, également dirigé par Maria da Glória Magalhães dos Reis. Notre laboratoire étant relativement jeune et ayant consacré ses recherches essentiellement à l'œuvre akakpoïenne, j'ai dû me pencher sur la production scientifique d'autres horizons afin d'approfondir ce domaine encore assez inexploré au Brésil que sont les dramaturgies afro-contemporaines. C'est ainsi que je me suis tournée vers le laboratoire Scènes Francophones et

¹⁸ Entretien réalisé avec l'auteur à Paris, en juillet 2016.

Écritures de l'Altérité - SeFeA de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, dirigé par Mme Sylvie Chalaye. L'œuvre d'Akakpo n'avait pas fini de provoquer les rencontres.

Dès le début de ma recherche, je me suis dit que j'aurais besoin de passer du temps à Paris pour connaître de plus près le travail de l'artiste. Gustave Akakpo s'est montré, dès notre première rencontre en 2016, très ouvert à la possibilité d'avoir une chercheuse à ses côtés pour l'accompagner dans ses projets et l'interviewer. Or, les études ciblées sur les dramaturgies afro-contemporaines de langue française auxquelles j'avais eu accès étaient essentiellement celles produites par Sylvie Chalaye et les chercheur.euse.s du SeFeA. C'est ainsi que je lui ai adressé une demande de m'accueillir lors d'un séjour¹⁹ au sein de son laboratoire, ce qu'elle a promptement accepté.

Ce séjour a marqué un tournant dans ma recherche, de telle sorte qu'il a été prolongé résultant en deux ans de travail à Paris, entre 2018 et 2020. Au cours de cette période, j'ai pu élargir mon regard sur le texte dramatique du point de vue de la scène, étant donné que le SeFeA est un laboratoire dédié à la recherche en études théâtrales. J'ai eu accès à de larges ressources bibliographiques mais aussi à des spectacles, ceux d'Akakpo, bien évidemment, mais aussi ceux d'autres auteurs afro-contemporains produits à Paris. Mon répertoire en dramaturgie afro-contemporaine s'est énormément élargi, grâce aussi aux événements organisés par le laboratoire et aux riches échanges réalisés avec les membres du SeFeA. J'y ai donc pu approfondir ma recherche grâce à la fois aux échanges avec Gustave Akakpo et à ce cadre universitaire privilégié dans lequel je me suis insérée.

Pourquoi l'œuvre akakpoïenne au Brésil ?

C'est toujours un défaut de sincérité que de prétendre d'évoquer impartialement, sereinement, objectivement les écrivains vivants.

Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*.

Produire un travail sur l'œuvre d'un écrivain vivant et qui, en plus, est dans un des moments les plus productifs de sa carrière demeure certes un grand défi, surtout dès lors qu'une recherche doctorale sérieuse ne permet pas de manque d'objectivité scientifique. Ce que je m'applique à faire dans le cadre de mon étude a moins la prétention d'épuiser l'ensemble de l'œuvre dramaturgique de l'écrivain togolais que de réfléchir à l'état actuel des écrits pour le théâtre produits par un auteur africain contemporain qui écrit en langue française.

¹⁹ Cela s'est produit dans le cadre d'une bourse de l'agence brésilienne Capes intitulée Programme de Doctorat Sandwich à l'Étranger (*Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior*).

La rencontre avec l'œuvre dramaturgique de Gustavo Akakpo, nous l'avons dit, s'est faite par la scène. *La mère trop tôt* m'a captivée d'emblée par son esthétique centrée sur le langage poétique et sur des images inattendues où Akakpo, dans un texte, met en scène les violences les plus atroces que l'humanité puisse commettre à l'égard des enfants. La beauté de son écriture crée un environnement poétique qui n'en amenuise pas pour autant la réalité. Lors de la présentation de cette pièce, nous avons pu faire connaître à des collégien.ne.s et lycéen.ne.s des personnages qu'ils n'auraient jamais eu l'occasion de connaître au Brésil autrement, aussi bien par la thématique, que par cette façon de dire le monde, qui lui est propre.

Cette entrée dans son écriture est entièrement liée à mon choix de faire de son œuvre un sujet de thèse, dans les deux dimensions citées. D'une part, la dimension esthétique, en tant que chercheuse en littérature dramatique, et d'autre part, dans la dimension pédagogique car je suis moi-même enseignante Fle dans le réseau public à Brasilia et intéressée par l'impact que le contact avec des textes dramaturgiques en langue française peut avoir sur les apprenant.e.s. Cette expérience²⁰ vécue avec le collectif *En classe et en scène*, qui comprend non seulement la création de la pièce par des apprenant.e.s de la langue française, mais aussi tout un travail pédagogique autour du spectacle auprès des élèves des centres de langue publics de la région du District Fédéral.

Ainsi, une étude ayant pour objet des textes dramaturgiques habités par différentes cultures, ne pouvant pas se reconnaître en dehors de leur expérience multiple, ne pourrait se faire dans un autre cadre que celui d'un théâtre qui se veut porteur d'une compréhension critique du monde, tel celui de Gustavo Akakpo. Son écriture dérange, que ce soit par la subversion de la forme théâtrale, ou bien par les thématiques abordées. Je m'intéresse au présent de ces écritures, bien qu'elles témoignent toujours de la convergence temporelle des productions artistiques. Ainsi comprenons-nous que la tradition littéraire offre le matériau à la création de nos jours dans la même mesure où elle se fait démanteler par ces nouvelles poétiques. Le théâtre d'Akakpo jongle ainsi avec cette tradition, il est en mouvement constant, son rapport à la forme théâtrale est aussi souple qu'il glisse du texte traditionnel vers de nouvelles formes dramatiques sans que cela ne traduise une quelconque évolution dans son œuvre, mais répondant surtout à la demande du texte qui prend vie.

²⁰ Les enjeux précis de cette expérience ont été analysés par Mme Magalhães dos Reis dans deux publications (REIS, 2016 et REIS, 2018).

Ainsi, au-delà de chercher ce qui fait unité dans ses écrits, il faut penser à ce qui en fait la diversité, ou encore, comment cet auteur caméléon construit une œuvre comme si elle existait non pas en surface, mais en toile de fond. Saisir le travail de Gustave Akakpo, c'est comme courir après quelque chose qui nous échappe, ce qui est propre au contemporain certes, mais encore plus particulièrement aux auteur.trice.s qui habitent de manière aussi irréfutable des territoires culturellement frontaliers. Des territoires devenus de force des carrefours culturels, marqués par une histoire lourde liée à l'esclavage et aux colonisations, héritiers de plaies causées par les différentes occupations et exploitations perpétrées sur le Continent africain. Les artistes qui sont habités par ces espaces frontaliers ne se laissent pas pour autant définir uniquement par les douleurs, au contraire, ils trouvent dans la création artistique l'expression du rebond possible et du dépassement.

Car ces identités frontalières sont nées de la douleur. Elles sont nées de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même. Elles ont dû traverser ces ombres pour inventer un ancrage sur des sables mouvants, et s'imposer, non pas contre, mais parmi les autres. Elles habitent, au fond, un espace cicatriciel. La cicatrice n'est pas la plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée par-dessus. Elle est le champ des possibles les plus insoupçonnés. (MIANO, 2012, p. 30)

Il est donc aussi essentiel pour moi de comprendre comment dans cet espace hybride, frontalier et cicatriciel l'auteur construit son projet esthétique, alors que l'on se situe au plus profond de ces possibles insoupçonnés dont parle Léonora Miano. Le projet d'écriture akakpoïen est déroutant, il contre chaque tentative de saisie, n'adhérant surtout pas à l'idée d'avoir un style unique et reconnaissable. Une anecdote que chérit Akakpo illustre bien en quoi consiste ce projet : Lors d'une sélection à l'aveugle de quatre textes pour une mise en espace à la Comédie d'Orléans, il a envoyé pièces dans l'espoir qu'on en choisisse au moins un. À la divulgation des résultats, il était ravi d'apprendre que ses trois textes avaient été choisis et que le jury ne s'était pas aperçu qu'il s'agissait du même auteur.

Pour l'auteur, cet épisode a été une démonstration de la réussite de son exercice d'éviter l'unité stylistique dans ses écrits. Pour moi, cela a rejoint les résultats de ma recherche qui m'avaient guidée vers ce que j'avais nommé le camouflage esthétique avant même de découvrir l'anecdote. Face à tout cela, notre cheminement dans cette recherche se trouve dans le sens de chercher à comprendre cette hétérogénéité, et comment l'auteur en fait une œuvre. Pour ce faire, je me penche sur son travail dans son temps, en tant que représentation esthétique du monde faite par écrivain appartenant à une génération qui produit à la charnière des frontières culturelles.

Problématique et objectifs de recherche

Mes recherches pendant ces cinq années d'études doctorales m'ont conduite vers des terrains très divers qui m'ont mise face à cette œuvre profondément multiple. Si du côté thématique les questions liées à l'Afrique, aux Africain.e.s et migrant.e.s apparaissent dans la plupart de ses textes, l'angle choisi pour les aborder et le traitement esthétique accordé à la forme dramatique et à la langue française nous offrent une nouvelle découverte à chaque pièce. Cette question a représenté, au départ, un grand défi, car j'avais beau chercher ce qui était récurrent et qui marquerait le style individuel de l'auteur dans cette profusion de formes, je n'y trouvais que foisonnement. Et, justement, tout l'enjeu y était.

Sa multiplicité esthétique est une conséquence du traitement unique donné à chaque histoire, de son besoin de laisser que chaque texte amène sa forme et que la forge de l'artiste s'y adapte. Cette plasticité artistique akakpoienne, que j'ai appelée le camouflage esthétique, est ainsi centrale dans l'étude de son œuvre, en particulier lorsqu'on se penche sur l'ensemble de ses écrits. De ce constant découle la problématique générale de ma thèse : dans quelle mesure une écriture multiple et caméléonne fait-elle œuvre ? Et encore : Comment cerner la poétique d'un auteur qui cherche à se camoufler dans ses textes ? Étant donné que je m'étais intéressée à l'ensemble de pièces publiées, leur diversité m'a montré que tout choix de corpus impliquait à écarter des créations qui apportaient des éléments uniques à ma réflexion.

Le corpus de départ établi et la problématique posée, il a fallu définir les objectifs précis de ma recherche. En tant qu'étude inaugurale de cette envergure sur un auteur qui est très peu connu au Brésil en dehors de l'Université de Brasilia, certaines responsabilités se sont avérées incontournables d'où mon premier objectif général : le faire connaître au Brésil. Ceci entraîne le double objectif d'apporter des contributions pour mieux faire connaître l'artiste, mais surtout son œuvre. Du point de vue de l'artiste, j'ai associé les demandes exprimées dans le cadre de nos activités au sein de l'Université de Brasilia pour plus d'éléments biographiques qui pourraient participer à la compréhension de son univers, à mon souhait de me rapprocher de sa pensée, étant donné que jusqu'à présent il n'a pas publié des écrits production théorique.

Je me suis donné ainsi l'objectif spécifique de construire une biographie de l'artiste à partir d'entretiens que je réaliserais, ce à quoi l'artiste s'est montré ouvert dès notre première rencontre²¹. Puisqu'il s'agit d'un auteur vivant, cette biographie serait forcément provisoire, je l'ai donc calée sur les œuvres du corpus et leur contexte de production, qui a résulté en une

²¹ Les transcriptions d'extraits des entretiens menés avec l'auteur se trouvent dans les annexes de la thèse.

biobibliographie. Le deuxième objectif spécifique posé afin de faire connaître l'écriture de l'artiste a été de construire une méthode d'analyse qui s'apprêterait à donner le plus de place possible à ses écrits, en en apportant des extraits conséquents. Cette méthodologie d'analyse est détaillée plus loin dans cette introduction.

Un dernier objectif spécifique lié à cet objectif général s'est imposé à moi. Étant donné que les études sur le théâtre africain de langue française demeurent rares au Brésil, j'ai compris qu'il pourrait être difficile pour le lecteur brésilien de saisir le contexte de production de l'artiste. Je me suis ainsi donné la tâche, humble face à l'ampleur du théâtre produit en langue française par les écrivains africains, d'apporter une contribution à la découverte de l'histoire du théâtre au Togo. Je propose donc un chapitre historique qui, loin d'en épuiser le sujet, s'apprête à ouvrir le débat là-dessus, offrant une entrée qui pourrait déboucher sur des recherches futures.

Ces objectifs concernent le contexte brésilien, mais bien évidemment toute personne pouvant s'intéresser au travail de l'artiste. Une autre responsabilité de mon travail inaugural s'y trouve, car la plupart des publications sur l'écriture akakpoïenne ont été faites par les membres de notre laboratoire en portugais. Peu nombreuses sont les études disponibles en langue française, pourtant sa seule langue de production. J'y ai donc vu un manque à combler qui s'est regroupé au fait qu'à l'UnB, au moment où je commençais à rédiger la thèse, un mouvement important vers l'internationalisation de nos recherches se formait qui, entre autres, nous encourageait à écrire des mémoires et thèses en langue étrangère. D'où mon choix d'écriture en langue française.

En outre, mon séjour au SeFeA m'a permis de comprendre l'importance de cerner dans les dramaturgies afro-contemporaines, toutes différentes les unes des autres, et chacune singulièrement riche, des contributions des artistes pour les études théâtrales. Il est vrai qu'il s'agit d'un domaine d'études où les ouvrages de référence citent très peu d'auteurs africains, notamment par manque de connaissance de leurs productions. Lorsque l'on fait des recherches sur des dramaturgies si fécondes, il est aussi important d'y puiser ce qu'elles apportent à l'étude du théâtre contemporain. C'est dans ce sens que j'ai établi l'objectif général de dégager de l'œuvre akakpoïenne sa singularité en conceptualisant ses procédés esthético-poétiques qui pourraient contribuer du point de vue théorique aux recherches sur les dramaturgies contemporaines. Ce que je développe dans le deuxième chapitre de la première partie de la thèse.

Je me suis ainsi livrée à ce double exercice de donner un aperçu le plus large possible de l'ensemble de l'œuvre, et proposer un approfondissement qui permette de répondre à ma problématique tout en conceptualisant les apports de l'écriture akakpoïenne aux études théâtrales. Ce que je présente dans cette thèse est la contribution que je souhaite laisser non seulement à mes compatriotes, mais à l'ensemble des chercheuses et chercheurs intéressé.e.s par la littérature dramatique contemporaine en langue française.

État des lieux de la recherche sur Gustave Akakpo

Alors que Gustave Akakpo habitait encore le Togo et était un tout jeune dramaturge, Sylvie Chalaye le cite dans son ouvrage *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome de Frankenstein*, daté de 2004, l'inscrivant dans la mouvance de la génération de dramaturges africains et afrodescendants forgés dans et par la diversité culturelle.

Tous les dramaturges qui portent aujourd'hui les écritures contemporaines africaines sont « *des gens de nulle part et partout* », comme le dit Caya Makhélé, ce sont des auteurs qui « *traversent le monde* », qui traversent d'autres territoires culturels, d'autres modes de pensée, d'autres champs linguistiques, d'autres repères historiques... Cette instabilité inhérente à l'Africain (...) (CHALAYE, 2004b, p. 104)

Depuis, la traversée de l'œuvre d'Akakpo ne fut pas des moindres, car elle est venue résonner au Brésil à un tel point que les premiers travaux scientifiques publiés autour de son œuvre se feront chez nous. En 2010, le collectif de théâtre *En classe et en scène* crée le texte *Catharsis* (2006a) à l'Université de Brasilia. En 2011, Gustave Akakpo est invité au Brésil pour assister à la représentation de cette pièce et participer à une série de conférences à Brasilia, Belo Horizonte et São Paulo. C'est le début de l'aventure brésilienne de l'œuvre du dramaturge. Depuis, sept de ses textes ont été montés et traduits par le collectif *En classe et en scène*, dont le travail a toujours été nourri par les réflexions du Laboratoire Littérature, Enseignement et Dramaturgies Contemporaines de la même université et également coordonné par Mme Magalhães dos Reis. Entre 2010 et 2018, plusieurs travaux à propos de l'œuvre akakpoïenne ont été publiés en portugais au Brésil. Ces publications peuvent être regroupées dans trois volets : les expériences pédagogiques, les réflexions sur les propositions de traduction en portugais et l'analyse des textes en soi.

Les publications sur l'œuvre du dramaturge au Brésil sont inaugurées par des travaux portant sur la traduction de ses textes. Maria da Glória Magalhães dos Reis consacre ses deux premières publications sur l'auteur (MAGALHAES DOS REIS, 2010a et MAGALHAES DOS REIS, 2010b) à l'étude du processus de traduction de *Catharsis*. Dans ces deux articles,

l'autrice dresse une réflexion sur les caractéristiques principales du texte et leur influence dans le processus de traduction. Ainsi, elle analyse d'une part les défis que pose la traduction des termes et expressions vulgaires, des noms propres et des néologismes et, d'autre part, elle discute sur le traducteur d'un texte de théâtre qui doit à la fois respecter la poétique de l'auteur, ce qui demande une analyse soignée de la construction et des spécificités du texte original, et proposer un texte qui tienne dans la bouche en langue cible.

En 2013, un mémoire de fin d'études²² (BEIRA, 2013) propose une traduction de *Catharsis*, cette fois-ci élaborée dans la perspective des études postcoloniales, sous la direction de Madame Alice Maria Ferreira de Araújo, qui publie, à son tour, en 2017, un article sur les défis posés par la traduction du texte *À petites pierres*. Dans son article, la chercheuse situe le dramaturge parmi ces « écrivains déplacés/paratopiques qui ne se fixent pas dans une position d'exilés cristallisés, mais qui font de ce déplacement, de cette non-appartenance, un espace libre dans lequel se dévoile un imaginaire sans frontières où l'on peut accueillir toutes les appartenances » (FERREIRA, 2017, p. 78, je traduis)²³. Elle évoque l'écriture hétérogène comme caractéristique des écrivains migrants aux parcours multiples, rejoignant ainsi ce que Sylvie Chalaye (2004b) avait déjà signalé à l'égard des écritures afro-contemporaines. La multiplicité ressort de l'œuvre akakpoïenne quelle que soit la perspective d'analyse.

Cet endroit qu'un écrivain comme Akakpo habite, l'entre-deux, la frontière, à la fois partout et nulle part, participe à la réceptivité de ses textes dans le cadre du travail pédagogique en langue française et en littératures en langue française au Brésil. Au-delà des propositions d'utilisation du texte littéraire comme exemple de langue, ou d'un auteur togolais comme le « quota francophonie²⁴ », les textes d'Akakpo ont été vite perçus par les Brésilien.ne.s comme une nouvelle manière de dire le monde, une manière qui leur parle directement. Ainsi, on va également trouver plusieurs travaux qui réfléchissent à des pratiques pédagogiques d'enseignement de la langue française, de la littérature et des arts théâtraux en langue française médiés par ses textes.

On compte à ce jour cinq articles, un chapitre de livre et un mémoire de fin d'études publiés sur le théâtre akakpoïen et l'enseignement au Brésil en portugais. Parmi les cinq articles,

²² En portugais, *Trabalho de conclusão de curso*, mémoire élaboré ayant pour finalité l'obtention d'un diplôme correspondant à un Bac + 4.

²³ *Esses escritores deslocados/paratopicos não se fixam numa posição de exilados cristalizados, mas fazem desse deslocamento, desse não-pertencer, um espaço livre, no qual se desdobra um imaginário sem fronteiras onde podem acolher todos os pertencimentos.* (p. 78)

²⁴ J'emprunte cette expression à Akakpo qui l'utilise de façon ironique.

trois (MAGALHAES DOS REIS e DELAVECCHIA, 2018 ; VAZ e MAGALHAES DOS REIS, 2015 et VAZ, 2013) d'entre eux portent sur le développement de l'oralité en français langue étrangère grâce à des pratiques de classe réalisées avec la pièce *À petites pierres* par des enseignants en formation. *La véridique histoire du petit chaperon rouge* (2015a) est analysée dans un autre article (CORREIA e MAGALHAES DOS REIS, 2017) du point de vue de la formation de jeunes lecteurs en langue française au Brésil. *Catharsis* a également été l'objet de deux mémoires de fin d'études dans lequel la pièce est analysée du point de vue de la traversée dans les écritures afro-contemporaines (LIMA, 2018), ainsi que sa réalisation scénique par le collectif *En classe et en scène* (BASTOS, 2018). Ce mémoire est également consacré à l'analyse de l'expérience créative de mise en scène de cette pièce par le collectif *En classe et en scène*.

Un article de Magalhães dos Reis daté de 2016 retrace l'expérience de mise en scène de *La mère trop tôt* dans le cadre du collectif *En classe et en scène*. Elle approfondit cette analyse dans le chapitre (MAGALHAES DOS REIS, 2018) d'un livre consacré au réseau PICNAB²⁵, qui regroupe des chercheurs des Universités de Brasilia, de Aveiro (Portugal) et l'INSPE Nantes (France). Elle propose une réflexion sur les pratiques théâtrales comme point de rencontre entre littérature dramatique et enseignement, ainsi que sur l'importance du travail sur cet auteur afro-contemporain pour la formation critique et réflexive des étudiant.e.s brésilien.ne.s. Dans un autre ouvrage de ce même réseau, Magalhães dos Reis (2020) développe l'utilisation des masques dans la création de *Retour sur terre*.

Enfin, si la plupart des travaux cités analysent également la poétique akakpoïenne, certaines productions s'y offrent exclusivement. Deux chapitres du livre *Crítica e Tradução do exílio* (FERREIRA, MAGALHAES DOS REIS e BRITO, 2017) (Critique et traduction de l'exil) s'adonnent à la présentation de la poétique de Gustave Akakpo à l'égard du lecteur brésilien. L'un d'entre eux est centré sur la pièce *La mère trop tôt* (CORREIA e MAGALHAES DOS REIS, 2017), nous la présentant comme une tragédie contemporaine à partir du regard de Raymond Williams (2002) sur la tragédie moderne. L'autre est consacré à une étude sur la vocation politique des œuvres afro-contemporaines à partir de *Bintou* de Koffi Kwahulé et *La mère trop tôt* (MAGALHAES DOS REIS, 2017). Enfin, toujours dans cette logique de faire découvrir aux Brésilien.ne.s le travail des dramaturges africains, l'article de Morais et Reis

²⁵ PICNAB: *Projeto Internacional de Investigação Científica* (Projet international de recherche scientifique) Nantes/Aveiro/Brasília

(2018) dresse une analyse de la poétique de la guerre dans les œuvres *Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi et *La mère trop tôt* de Gustave Akakpo.

Si la plupart des études publiées sur Gustave Akakpo ont été à ce jour faites au Brésil et en portugais, nous retrouvons trois publications françaises, dont un livre, un article et un mémoire de Master, et une nord-américaine en anglais. Le livre *Étude de la structure dramatique de Catharsis de Gustave Akakpo* (AJAVON, 2012) est le résultat d'une étude réalisée par Joel Amah Ajavon sous la codirection de Ayayi Apedo-Amah et Martin Gbenouga publié par les Editions Universitaires Européennes. Cet ouvrage nous apporte une analyse sémiotique et structurelle de *Catharsis* et a le mérite d'être le premier livre critique dédié à l'écriture de Gustave Akakpo publié. L'étude est réalisée du point de vue esthétique et de la construction de la dramaturgie, selon un cadrage théorique structuraliste basé sur la sémiologie du théâtre. Dans une entreprise de comprendre la production dramaturgique contemporaine à partir d'un héritage classique et inscrire le texte d'Akakpo dans la durée, Ajavon part de la tradition occidentale de la production théâtrale cherchant, dans un premier moment, à rapprocher *Catharsis* du théâtre classique et épique et d'en établir un modèle actantiel. Ensuite, il déploie des analyses plus approfondies en termes de systèmes de représentation et approche sémiologique de la structure.

Je souligne l'importance de ce type d'étude qui inaugure les publications critiques en langue française sur l'auteur, quand bien même nous ne serions en mesure d'adhérer à son analyse immanente, étant donné que nous comprenons le texte littéraire dans sa dimension sociale. En outre, de mon point de vue, le dialogue que l'écriture d'Akakpo entreprend avec la tradition le place du côté de ce que Chalaye (2018) appelle un « autre théâtre », celui qui se construit dans la pluralité et dans la complexité du dialogue entre différentes cultures et traditions. Or, cloisonner cette écriture dans les formes du théâtre classique et épique me semble d'emblée problématique. Ce rapprochement plutôt que de servir à une légitimation qui rendrait au texte dramaturgique d'un auteur africain sa place dans les écrits contemporains du point de vue esthétique le renvoie à des structures formelles dont il n'est plus question à l'heure actuelle.

Les autres publications que nous avons pu répertorier nous présentent toutes des études thématiques ayant des pièces de Gustave dans le corpus. Ainsi, l'article d'Amélie Thérésine (2015) s'intéresse à la résurgence de la figure du Chevalier de Saint-Georges dans les écritures afro-contemporaines à partir de la pièce *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (AKAKPO, 2014) de Gustave Akakpo, mise en scène par Matthieu Roy, et *Duel d'ombres*, écrite et mise

en scène par Alain Foix. Le mémoire de Florine François (2017) s'est attelé à l'étude des mutations opérées par la dramaturgie contemporaine dans la mise en scène du conte *Le petit Chaperon rouge*. Pour ce faire, elle s'est penchée sur un autre texte pour la jeunesse de Gustave Akakpo : *La véridique histoire du petit chaperon rouge*, aux côtés des textes de Joël Pommerat (*Le petit chaperon rouge*) et de Jean-Claude Grumberg (*Le petit chaperon UF*). Enfin, l'article *The complicated identity negotiation of women in Kangni Alemdjrodo's Chemin de Croix and Gustave Akakpo's Catharsis* (KORIKO et WEAVER-HIGHTOWER, 2016) publié par deux chercheur.e.s de l'université du Dakota du Nord analyse la contribution des écrits dramatiques d'auteurs afro-contemporains pour la discussion sur la condition de la femme en Afrique. Les pièces *Chemin de croix* de Kangni Alem et *La mère trop tôt* d'Akakpo sont présentées comme des œuvres représentatives du féminisme du Tiers-Monde (*sic*) qui posent de nouvelles perspectives pour la place de la femme dans la société africaine contemporaine. Encore, deux articles parus dans la revue *Afrithéâtre* sont consacrés à une critique de deux spectacles créés à partir de deux pièces d'Akakpo, l'un porte sur *Catharsis* (CHALAYE, 2006b), et l'autre sur *Arrêt sur image* (KABUYA, 2006). Toujours dans cette revue, on retrouve également la participation de l'écrivain à une table ronde (NONY, 2011).

Ainsi, malgré la profusion de l'œuvre de cet écrivain togolais, on constate qu'un nombre assez réduit de ses textes est l'objet d'études (avec une nette prédilection pour *Catharsis* et *La mère trop tôt*), et que les études à visée littéraire ou d'analyse dramaturgique restent assez réduites. Notre thèse vient donc offrir une contribution pour une découverte à la fois plus approfondie et plus large de cette écriture qui est tout de même assez présente sur les scènes contemporaines notamment en France. Ci-dessous, nous dressons une liste, non exhaustive, des spectacles réalisés en France et au Brésil à partir des textes de Gustave Akakpo :

En France :

- 2019 *Comme la France est belle !* conception Gustave Akakpo
- 2006 *Catharsis* mise en scène Jean-Claude Berutti
- 2007 *Arrêt sur image* conception Fargass Assandé
- 2008 *Habbat Alep* mise en scène Balázs Gera
- 2009 *À petites pierres* mise en scène Thomas Matalou
- 2010 *Chiche l'Afrique* mise en scène Thierry Blanc
- 2012 *Des roses et des bleus* mise en scène Marc Toupence
- 2012 *Odyssées* mise en scène Michel Burstin

- 2013 *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* de Gustave Akakpo mise en scène Matthieu Roy
- 2014 *Noce chez les épinoches* conception Thibault Rossigneux
- 2015 *À petites pierres* mise en scène Ewlyne Guillaume
- 2015 *Arrêt sur image* mise en scène Cédric Brossard
- 2016 *Si tu sors, je sors* en partenariat avec Mawusi Agbedjidji mise en scène Mawusi Agbedjidji
- 2016 *La véridique histoire du petit chaperon rouge* Gustave Akakpo
- 2016 *Catharsis* mise en scène Ewlyne Guillaume
- 2016 ♀/♂ d'après Gustave Akakpo, mise en scène Laurine Fagu
- 2013 *Cahier d'histoires #3* en partenariat avec Penda Diouf, mise en scène Philippe Delaigue conception Philippe Delaigue
- 2017 *Bolando, roi des gitans* mise en scène Cédric Brossard
- 2017 *Macbeth, titre provisoire* mise en scène Paola Secret
- 2019 *Micro-frictions* mise en scène Audrey Bertrand
- 2019 *Prométhée augmentée* mise en scène Marc Toupençe
- 2020 *À petites pierres* mise en scène Paul Lourdeaux

Au Brésil :

- 2010 *Catharsis* mise en scène du collectif En classe et en scène
- 2014 *À petites pierres* mise en scène du collectif En classe et en scène
- 2015 *Tac tic à la rue des pingouins* mise en scène du collectif En classe et en scène
- 2016 *La mère trop tôt* mise en scène du collectif En classe et en scène
- 2017 *Arrêt sur image* mise en scène du collectif En classe et en scène
- 2018 *Où est passé le temps ?* mise en scène du collectif En classe et en scène et Francisco Alves
- 2018 *Retour sur terre* mise en scène du collectif En classe et en scène

Cette thèse représente en quelque sorte l'aboutissement de plus d'une décennie de recherches à propos des textes de Gustave Akakpo réalisées au sein du Laboratoire Littérature, Éducation et Dramaturgies Contemporaines de l'Université de Brasilia. Ce travail vient nourrir le débat sur les dramaturgies contemporaines à partir de l'œuvre d'un dramaturge qui possède une œuvre assez conséquente et dont la renommée ne cesse de croître, même si la scène théâtrale

française a toujours tendance à assigner les auteurs africains à un certain endroit de la diversité ou à la francophonie. L'intérêt d'un travail de la portée d'une thèse est justement de montrer que l'écriture akakpoïenne dépasse toute volonté d'assignation et fait de lui un artiste singulier de la dramaturgie contemporaine.

Défense du corpus

Écrire une thèse sur le travail de Gustave Akakpo n'a pas été un simple choix, le sujet s'est imposé à moi. Alors que je cherchais dans ses écrits un matériau pour constituer le corpus d'un projet de recherche pour une thèse, je me suis retrouvée face à cette écriture qui me résistait et qui pour cela même me passionnait. Je m'étais lancée dans une espèce de labyrinthe fascinant dont je ne pouvais me lasser. Au départ, j'avais fait fausse route en cherchant à saisir *la* poétique akakpoïenne afin d'en trouver la sortie, jusqu'à ce que je comprenne enfin que tout l'intérêt reposait justement sur le fait me laisser m'y perdre. Alors, comment en construire une recherche de thèse qui nous oblige tout de même à arriver quelque part avec un corpus qui n'a de sens que dans son éclatement ? C'est là où j'ai décidé d'en faire toute ma recherche, j'ai été finalement saisie par la ruse de l'artiste ne pouvant plus m'arrêter de parcourir le labyrinthe.

J'ai vite compris que je devais considérer l'ensemble de sa production pour ma recherche, chaque texte ayant des spécificités qui m'empêchaient de les écarter de mon corpus, qui au cours de la réalisation de la thèse n'a cessé de s'étoffer par de nouvelles productions. Sa délimitation s'est imposée par deux aspects : la conjecture temporelle et la possibilité concrète de tenir compte d'autant de textes, vingt-quatre pièces publiées jusqu'en 2019 et une dizaine de textes inédits, dans une seule monographie.

Il est important ici de rappeler le cadre précis dans lequel ma recherche s'est développée. Si mon entrée dans le texte akakpoïen s'est fait par la scène, le collectif de théâtre *En classe et en scène* de l'Université de Brasilia est un espace de pratique théâtrale lié au Laboratoire LEDrac, qui lui est attaché au programme de recherche en littérature. Ainsi, notre approche des écritures dramaturgiques est dédiée à l'étude de la littérature dramatique comprise en tant que genre à part entière. Cela veut dire que la réalisation textuelle d'une œuvre dramatique est au sein de nos préoccupations, nos recherches se penchent donc essentiellement sur la lecture des textes de théâtre « à condition, bien sûr, de ne jamais séparer cet objet – le texte de théâtre dans son existence littéraire – de ce que j'ai depuis longtemps appelé son 'devenir scénique' : ce qui en lui appelle au théâtre, à la scène » (SARRAZAC, 2012, p. 11). Le collectif de théâtre est

ainsi un espace d'expérimentation du devenir scénique de textes que nous étudions dans leur existence littéraire.

Ainsi, mon premier critère pour le choix du corpus a été de travailler sur les pièces qui ont été publiées, dont la trace est disponible à tout.e lecteur.trice qui s'y intéresserait. Ce qui chronologiquement comprend les œuvres éditées entre 2004 et 2019. Je me suis donc retrouvée face à un corpus de vingt-quatre pièces qu'il a fallu découper afin de les inscrire toutes, dans une plus grande ou petite mesure, dans mon travail final. Les seules exceptions à ce critère ont été les pièces publiées en partenariat, à savoir *Je reviendrai la nuit te parler dans les herbes* (AKAKPO et CYR, 2016) et *Si tu sors, je sors !* (AKAKPO et AGBÉDJIDI, 2016), car la coécriture constitue un cadre d'analyse que ma thèse ne pouvait comporter.

J'ai évoqué à quel point l'hétérogénéité est présente dans l'œuvre de l'auteur, cela signifie qu'il est difficile d'éloigner n'importe quelle pièce de mes analyses si mon regard est tourné vers la multiplicité des procédés esthétiques. Il a donc fallu établir des critères précis afin de constituer les différents corpus selon une logique non pas de hiérarchisation, mais d'effort analytique.

Le premier critère est lié à mon parcours individuel et collectif de recherche. Les premières œuvres auxquelles je me suis intéressée sont celles qui ont été jouées dans le cadre du travail du collectif *En classe et en scène*. Ces pièces ont véritablement constitué mon entrée dans l'œuvre d'Akakpo. J'ai participé à la création et/ou traduction de certaines d'entre elles, toutes ayant nourri mes études au sein du Laboratoire LEDrac, où les recherches sont menées dans une logique d'échanges collectifs. Sept textes composent ainsi mon *corpus principal*, à savoir : *La mère trop tôt* (2004a) ; *Tac tic à la rue des pingouins* (2004b) ; *Catharsis* (2006a) ; *À petites pierres* (2007) ; *Retour sur terre* (2014b) ; *Arrêt sur image* ([2007]2016b) ; *Où est passé le temps?* (2016h)²⁶.

Le deuxième critère pour encadrer le corpus a été le type de publication. Les textes étant publiés dans des ouvrages individuels ont été regroupés dans un deuxième corpus que j'ai appelé *corpus étendu*. Il est composé de neuf pièces : *Habbat Alep* (2006b) ; *Chiche l'Afrique* (2011) ; *Tulle, le jour d'après* (2012) ; *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (2014a) ; *La*

²⁶ Dans le cadre du collectif de théâtre, où toutes les créations se font collectivement, j'ai joué dans le spectacle *La mère trop tôt* en 2016, et dans sa version en portugais *A mãe cedo demais* en 2017, que nous avons traduite collectivement. J'ai également joué dans les mises en espace des textes *Arrêt sur image/Captura de imagem* en 2017 lors d'une création bilingue à partir d'une traduction collective ; *Para onde foi o tempo ?* en 2018, une version en portugais du texte *Où est passé le temps ?* que j'ai traduit individuellement ; et *Retour sur terre* en 2018 dans sa version originale.

véridique histoire du Petit Chaperon rouge (2015a); *À la Bouletterie* (2016a); *MST* (2016g); *Bolando, roi des gitans* (2018a); *Prométhée augmentée* (2019). Et, dernièrement, les six pièces restantes publiées dans des recueils composent le *corpus complémentaire*, à savoir: *L'allée des soupirs* (2015b); *Au bal des bossus d'Alsace* (2016d); *Au jeu de la vie* (2016e); *C'est pas les Schmilblicks* (2016f); *Transit* (2016i); *Hourra!* (2018b).

Étant donné que le *corpus principal* regroupe les pièces sur lesquelles j'ai le plus travaillé tout au long de mes recherches, et non pas seulement pour l'écriture de la thèse, il m'a logiquement fourni le plus d'éléments et typologies d'analyse. Le *corpus étendu* est venu s'ajouter au premier pour nourrir mes réflexions issues de ces typologies, et le *corpus complémentaire* m'a servi à des analyses ponctuelles sur des aspects précis de l'œuvre. Toutefois, dans la méthodologie de travail construite pour la rédaction de cette monographie, que je vais détailler par la suite, j'ai systématiquement analysé l'ensemble du corpus.

Le deuxième aspect qui a circonscrit mon étude demeure l'envergure attendue pour une recherche doctorale au Brésil, de manière générale, et au *Programa de Pós-Graduação*²⁷ em *literatura - Poslit* de l'Université de Brasilia plus particulièrement. Bien que nous comprenions que les œuvres de théâtre ne peuvent être analysées en dehors de leur devenir scénique, mon terrain de recherche initial se situant du côté du texte, je ne pourrais à la fois tenir compte de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et aussi enquêter sur leur réalisation scénique. Les aspects scéniques n'étant bien évidemment jamais écartés, les analyses que je présente se concentrent donc essentiellement sur la poétique akakpoïenne en tant que littérature dramatique.

Cela ne veut pas dire qu'au cours de mes recherches je ne me suis pas intéressée à la mise en scène des textes. Au contraire, assister et participer à des créations réalisées à partir de ses textes a été fondamental pour atteindre des dimensions de ces textes et de sa poétique que la lecture seule n'y serait parvenue. Ma présence aux spectacles et accompagner le travail de création sur scène d'Akakpo ont d'ailleurs consisté en une partie importante des recherches menées lors de mon séjour en France. N'empêche que je me vois obligée d'accorder au devenir scénique de ses textes le statut de prolongement de ma thèse dans des recherches futures.

Méthodologie de recherche

Afin de chercher dans l'ensemble du corpus les éléments qui pourraient faire ressortir des typologies d'analyse, je me suis inspirée essentiellement des travaux de Jean-Pierre

²⁷ Plus ou moins l'équivalent d'une École Doctorale, un programme de *Pós-graduação* encadre les recherches menées au niveau de *Mestrado* (Bac +6) et Doctorat (Bac+10) dans les universités brésiliennes.

Ryngaert (2005, 2011) et de Jean-Pierre Sarrazac (2012) sur le drame contemporain. Je suis partie des aspects constitutifs du texte dramatique pour arriver à cinq critères élémentaires de lecture pertinents pour les travaux de Gustave Akakpo : la fable, le traitement de l'espace et du temps, le traitement des personnages, les aspects formels (comportant l'agencement du dialogue et la construction matérielle du texte) et le contexte d'écriture. J'ai donc élaboré un tableau général d'analyse dans lequel j'ai répertorié pour chaque texte les aspects compris dans mes critères²⁸. À partir de ce tableau, j'ai réalisé une analyse comparative afin de déceler les typologies récurrentes dans l'ensemble du corpus. Ce premier travail m'a amené à comprendre que la seule grille d'analyse possible pour l'ensemble de l'œuvre serait de la traiter dans son hétérogénéité.

Le terrain choisi étant celui de l'écriture dramatique, il pourrait sembler étrange à un.e lecteur.trice familiarisé.e avec les études théâtrales l'absence de l'action en tant que critère de base. Ce choix est conscient, la dramaturgie akakpoïenne étant centrée sur la parole, cet aspect a été étudié transversalement en lien avec les critères principaux. Cette affirmation me mène à justifier un autre choix méthodologique : le travail de l'écrivain sur la langue française. Cet aspect offre à lui tout seul le sujet pour une thèse, car il est aussi hétérogène que son travail sur la forme dramatique. Il n'en demeure pas moins un aspect incontournable de sa dramaturgie, alors, faute de pouvoir m'y consacrer longuement dans cette étude, je l'aborde au même titre que l'action, transversalement et en rapport avec l'agencement du texte théâtral. Je tiens tout de même à préciser que des analyses stylistiques approfondies de la (des) langue(s) akakpoïenne(s) sont un terrain fertile qui reste à explorer dans toute leur complexité.

Jean-Pierre Ryngaert, dans son ouvrage aussi élémentaire que fondateur *Lire le théâtre contemporain* insiste sur le fait que « la dramaturgie ne peut faire l'impasse d'une réflexion sur les agencements du dialogue, sur l'éclatement du temps et de l'espace, sur l'évolution de la notion de personnage, sur les diverses façons de saisir les modifications [du] langage » (2005, p. 64). Or, mes années d'expérience d'enseignement m'ont appris que le meilleur moyen d'approcher un sujet complexe, c'est en le structurant de manière simple. C'est donc cette voie que j'ai choisie pour guider le.la lecteur.trice dans cette rencontre avec l'univers de Gustave Akakpo. Le tableau d'analyse générale a été déployé en trois autres tableaux consacrés au traitement de l'espace et du temps, au traitement des personnages et à l'agencement du dialogue. Les analyses issues de ces tableaux composent la deuxième partie de cette thèse.

²⁸ Les tableaux d'analyse sont présentés dans les annexes de cette thèse.

Par ailleurs, avant même de proposer une entrée dans les textes, il m'a fallu construire une première partie de la thèse dédiée à historiciser les écrits de l'auteur. Compte tenu de la rareté des études consacrées aux dramaturgies africaines de langue française au Brésil, il m'a semblé important de les situer pour le.la lecteur.trice brésilien.ne. Le premier chapitre de la première partie dresse un historique de l'avènement du théâtre en langue française au Togo. Le deuxième chapitre, dans le prolongement précédent, situe les écritures dramatiques contemporaines en général et les dramaturgies afro-contemporaines en particulier, en explicitant le cadrage théorique utilisé pour construire ma recherche. Dans ce chapitre, je montre également la conceptualisation dégagée de l'œuvre de l'écrivain, à savoir le camouflage esthétique et la poétique de créolisation du drame contemporain. Le troisième chapitre, quant à lui, présente la bibliographie de l'auteur, dans le but de combler un manque d'informations structurées à son égard et de mettre le.la lecteur.trice déjà dans le bain de son écriture.

Une fois posé le cadre de la recherche, notamment en ce qui concerne le fonctionnement du camouflage esthétique basé sur la notion de créolisation glissantienne, la deuxième partie se consacre à l'analyse des textes selon ces grilles. Le premier chapitre se dédie à comprendre comment le temps et l'espace sont créolisés afin de produire des résultats inattendus. Le chapitre suivant s'intéresse à ce processus lié cette fois-ci aux personnages akakpoïens. Et le dernier chapitre porte sur l'agencement du dialogue en tant qu'instance dramaturgique permettant de dire le monde de manière créole.

Qu'est-ce qui fait donc œuvre dans les écrits akakpoïens ? J'imagine que le.a lecteur.trice a dû remarquer l'élément central qui revient à tout moment : l'hétérogénéité. Cependant, il ne s'agit pas d'un apanage de notre auteur, cette caractéristique étant le moteur même du théâtre contemporain. Alors, ce que je vais vous montrer au cours de mon texte, c'est le substrat de cette multiplicité, comment elle se construit dans l'œuvre d'un dramaturge qui est un artiste africain de son temps. L'être africain étant par excellence un être chez qui résonne toute la complexité de l'histoire, qui vit depuis fort longtemps dans une impasse culturelle qui, en même temps, crée des violences et des rencontres.

PREMIERE PARTIE - La Littérature dramatique contemporaine à la charnière des frontières

Les dramaturgies contemporaines venant de l’Afrique francophone se font connaître au Brésil soit par le biais des textes traduits dans de rares spectacles mis en scène, soit par la recherche universitaire. Je considère que toute recherche consacrée à des auteurs africains encore peu connus au Brésil nous permet non seulement de les faire connaître, mais ouvre tout un pan esthétique-culturel qui permet une infinitude de dialogues avec les productions locales. J’estime donc que mon travail, au-delà de faire connaître l’œuvre de Gustave Akakpo, ne peut se passer d’apporter des éléments qui pourraient contribuer à la recherche en littérature dramatique et aux études théâtrales afro-contemporaines en langue française au Brésil. A cet égard, cette première partie de la thèse est consacrée à une réflexion sur le théâtre contemporain produit par des écrivains africains assise sur une perspective historique. Elle pose les bases de ma réflexion, certes, mais aussi et surtout, fait découvrir aux Brésiliens, en retraçant les sillons parcourus par l’art théâtral en Afrique de l’Ouest, l’univers de l’œuvre de cet auteur togolais.

Cette étude des dramaturgies produites en langue française dans l’espace mental que représente l’Afrique part du principe que le travail de l’artiste ne peut être dissocié de son contexte de production. Étudier l’œuvre d’un auteur togolais me renvoie sans équivoque à la notion de mémoires et cultures partagées. Il s’agit de nous reconnecter avec des cultures et imaginaires longtemps passés sous silence qui ont pourtant fortement participé à notre construction identitaire. Quoique la production artistique africaine et afrodescendante ne puisse être isolée de la multiplicité que représente l’existence contemporaine, elle apporte des spécificités liées à une histoire collective de la colonisation, aussi bien lointaine que récente, dont aucun continent n’a été épargné.

Quand je me réfère à l’espace mental Afrique²⁹, je pense aux différentes populations du monde qui ont été forgées dans les cultures africaines exportées par la diaspora. Nous connaissons chez nous assez bien la diaspora forcée plus lointaine de la Déportation

²⁹Ce que j’appelle espace mental Afrique convoque toute histoire et tout imaginaire construit à partir des liens culturels avec le continent Africain. Différemment de la notion d’Afropéa que Lénora Miano propose dans son ouvrage *Habiter la frontière* (2012) où les Afropéens sont des « gens dont le vécu est essentiellement européen, que l’on peut définir comme Européens, et qui ont des attaches subsahariennes », cet espace mental Afrique, tel que je l’entends, place ce continent comme un centre d’où émergent de multiples appartenances et cultures qui dialoguent entre elles, en raison d’une histoire plus ou moins partagée dispersée partout dans le monde.

transatlantique des Subsahariens (DTS)³⁰, la diaspora forcée et/ou choisie plus récente nous est en revanche plus obscure, au même titre que les méandres de l'occupation du territoire africain par les Européens à la suite de la Conférence de Berlin³¹. Ainsi, les liens qui nous unissent à l'Afrique sont bien là, parfois plus visibles et forts, parfois sous-jacents, très souvent volontairement voilés. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un imaginaire partagé par des gens de toutes les couleurs et origines et, qui plus est, marqué par la diversité et la multiplicité. On ne peut cesser de rappeler que l'Afrique est un continent abritant aujourd'hui cinquante-quatre pays dans lesquels cohabitent des milliers de peuples très divers et que les Afrodescendant.e.s, à leur tour, vivent des réalités aussi différentes que le sont des pays comme les États-Unis, le Brésil, Haïti, la Belgique ou la France.

Je souhaite apporter quelques précisions sur l'usage que je fais du mot afro-contemporain. Dans ce travail, il est utilisé pour désigner les écritures des artistes d'origine africaine qui sont contemporains, qu'ils aient quitté le continent ou pas. Le mot désigne ainsi une appartenance à un lieu géographique qui est très divers, certes, mais dont les écritures dialoguent souvent, tout en les inscrivant dans un temps. Mais je ne peux ignorer la connotation de ce terme au Brésil qui est tout autre. On voit d'ailleurs son usage assez courant dans l'univers de la danse contemporaine, pour nommer les danses ayant différents types de liens avec les cultures africaines (SILVEIRA & FÉLIX PEREIRA, 2017). Le préfixe *afro-* chez nous renvoie donc à des appartenances multiples liées à l'espace mental africain, qui peut se traduire par différentes relations, en particulier celle de l'ancestralité, lorsque nous nous reconnaissons en tant qu'Afrodescendants.

Cette première partie de la thèse comporte trois objectifs qui répondent à un but principal : celui d'inscrire l'écriture de Gustave Akakpo dans la durée. Je cherche à déployer des éléments permettant de comprendre le contexte de production d'un artiste togolais de la diaspora esthétiquement et culturellement marqué par l'hybridisme et la diversité. Je construis cette partie de ma recherche en trois chapitres qui correspondent chacun à un de mes objectifs: comprendre l'avènement du théâtre au Togo ; inscrire la création de Gustave Akakpo dans le temps présent ; faire un panorama de la production dramaturgique akakpoïenne en parallèle

³⁰ Ce terme, en revanche, je le choisis en adhérent aux propos de Miano dans son texte *Parole due* présent dans l'ouvrage *L'impératif transgressif* (2017) où elle réfléchit, entre autres, sur les différents termes utilisés pour désigner le phénomène que fut le commerce d'êtres humains à partir de l'Afrique Subsaharienne.

³¹ Pour rappel, la Conférence de Berlin a eu lieu du 15 novembre 1884 au 26 février 1885 marquant le début des négociations entre les pays européens de la répartition des territoires de l'Afrique subsaharienne que l'on connaît plus populairement sous l'expression « partage de l'Afrique ».

avec sa biographie d'artiste. Le premier chapitre trace ainsi un historique du théâtre en langue française en Afrique de l'Ouest, centré sur le Togo. Le deuxième chapitre est voué à poser le cadre théorique de mon étude, centré sur le drame contemporain et les spécificités des dramaturgies afro-contemporaines ainsi que les dialogues théoriques que j'ai construits afin de proposer mes analyses de l'écriture akakpoïenne. A la fin de ce chapitre, je présente notamment la conceptualisation construite à partir de l'étude de son œuvre. Le troisième chapitre présente une biobibliographie des quinze premières années de la carrière d'Akakpo. J'y propose un parcours qui s'intéresse à ses débuts dans l'écriture et dans la carrière de comédien, en l'accompagnant dans ses différents projets jusqu'à la dernière publication qui compose notre corpus.

Je ne pourrais aborder aucun aspect de mon étude sans tenir compte de la place que j'occupe en tant que chercheuse brésilienne afrodescendante dont la formation a été faite aussi bien dans des institutions brésiliennes que françaises. Une de mes principales préoccupations repose justement sur le souci de faire dialoguer mes multiples appartenances, notamment dans le but de décoloniser l'approche du théâtre non européen, sans perdre de vue la place où je m'inscris.

Ainsi, cette première partie pose les fondations de ma pensée qui triangule forcément entre les Amériques, l'Afrique et l'Europe et qui s'intéresse fortement à la vocation politique inhérente du théâtre tout simplement « parce que toutes les activités de l'homme sont politiques et que le théâtre en est une » (BOAL, 1996, p. 7). La production théâtrale comprise comme activité humaine demande, de mon point de vue, une historicisation sans laquelle on risque de passer à côté du dialogue que les formes esthétiques entretiennent avec le monde dans lequel elles sont produites. Je choisis la pensée de Mikhaïl Bakhtine pour mieux éclaircir ce rapport que l'œuvre littéraire peut maintenir avec son temps la renvoyant à un temps plus long de l'histoire de l'humanité, ce que l'auteur appelle la *petite* et la *grande temporalité* :

Un texte – imprimé, manuscrit ou oral, autrement dit actualisé – n'est pas l'égal d'une œuvre dans son tout (ou « objet esthétique »). Une œuvre englobe aussi nécessairement son contexte extra-textuel. L'œuvre, dirait-on, s'enveloppe de la musique du contexte intonatoire des valeurs dans lequel elle est comprise et jugée (ce contexte, bien entendu, variant selon les époques auxquelles l'œuvre est reçue, ce qui engendre sa résonance nouvelle). Une compréhension réciproque des siècles et des millénaires, des peuples, des nations et des cultures, assure l'unité complexe de toute l'humanité, de toutes les cultures humaines (l'unité complexe de la culture humaine), assure l'unité complexe de la littérature de l'humanité. Tous ces faits ne se dévoilent que dans la dimension de la *grande temporalité*, et c'est là que toute image doit recevoir son sens et sa valeur. L'analyse, ordinairement, grouille dans l'espace

étriqué de la *petite temporalité*, c'est-à-dire, dans la contemporanéité, dans un passé immédiat et dans un futur présumé – souhaité ou redouté. (BAKHTINE, 2017, p. 432)

On ne peut comprendre comment l'œuvre akakpoïenne participe à cette « unité complexe de la littérature de l'humanité » sans comprendre l'univers dans lequel elle s'inscrit. L'intérêt d'une création pour la grande temporalité est corollaire de sa pertinence pour la petite temporalité, c'est-à-dire, pour son temps. Il faut donc mettre en relation la petite temporalité akakpoïenne pour mieux dégager ce qu'elle pourrait offrir comme contribution à la grande temporalité des écritures dramatiques, ce qui est en particulier la proposition de la deuxième partie de la thèse. La petite temporalité et la grande temporalité nous mènent donc à réfléchir sur les dramaturgies afro-contemporaines en langue française de manière à la fois synchrone et asynchrone pour établir en quoi cela peut participer à l'écriture de l'auteur dont l'œuvre est l'objet de notre recherche.

En somme, la tâche de comprendre la poétique d'un auteur togolais ne pourrait être la même que celle de comprendre un auteur brésilien blanc ou afrodescendant. Encore moins lorsqu'il s'agit d'un auteur issu de la diaspora récente qui vit et produit à Paris. La première partie de cette thèse discute des points d'ancrage essentiels pour ma réflexion sur l'esthétique d'Akakpo tout en considérant sa place dans le monde et les spécificités de son écriture. Habité par tous les horizons de sa trajectoire d'homme et d'artiste de notre temps, comprendre son œuvre passe par son historicisation.

Chapitre 1 - Le théâtre en langue française en Afrique de l'Ouest

Si le théâtre est la représentation spectaculaire et solennelle d'un aspect ou d'un fait majeur de la vie d'un peuple, il est certain que le théâtre ou les activités qui s'y apparentent font partie intégrante du patrimoine culturel de l'Afrique.

Jean Pliya, *Le rôle du théâtre dans le développement culturel en Afrique.*

À l'origine, le théâtre était chant dithyrambique : le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête.

Puis les classes dominantes s'en emparèrent et y établirent leurs cloisons. Elles divisèrent d'abord le peuple, en séparant les acteurs des spectateurs, les gens qui agissent de ceux qui regardent. Finie la fête ! Ensuite elles distinguèrent, entre les acteurs, les protagonistes de la masse : alors commença l'endoctrinement coercitif !

Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé.*

Une décolonisation des arts passe d'abord par la compréhension des phénomènes et des processus d'effacement qui sont à l'œuvre et qui, nous l'avons dit, peuvent s'avancer masqués. Elle exige un énorme effort, car il faut désapprendre pour apprendre, il faut développer une forme de curiosité qui demande toujours, comment, qui, pourquoi, et pour qui.

Françoise Vergès, *Décolonisons les arts!*

Asseoir les fondations

Dans l'introduction de cette première partie de mon travail, je justifie ce chapitre à la fois par sa contribution aux études africaines au Brésil et par l'historicisation de l'écriture akakpoïenne. J'aimerais tout de même y apporter un autre élément de justification, car dans le cheminement de l'écriture de ma thèse, cette recherche historique a acquis une ampleur plus importante que ce que j'avais envisagé au départ. En effet, ce chapitre était censé être juste une très brève allusion à l'arrivée du théâtre Européen, et par conséquent de la littérature dramatique en langue française, en Afrique de l'Ouest, dans le but surtout d'introduire les réflexions liées au théâtre afro-contemporain, où je situe l'œuvre d'Akakpo. Néanmoins, au fur et à mesure que j'avançais dans mes recherches sur l'histoire de ce théâtre, je me voyais confrontée à des études éparses, voire contradictoires, au sujet de la période précoloniale et coloniale³². Certains auteurs vont jusqu'à affirmer que l'on ne peut pas parler de théâtre africain avant la colonisation, de sorte que les études de cette période utilisent des appellations comme « pré-théâtre », « théâtre

³² Le texte de théâtre écrit en langue française arrive dans cette région du monde avec le colonisateur européen, si bien que les études qui s'y consacrent ne font pas l'économie des marqueurs historiques liés à la colonisation. Il va sans dire que ce choix n'est pas anodin et qu'il peut toujours être problématisé.

avant la lettre », « théâtre traditionnel », « expressions » et « manifestations » théâtrales, « formes primitives du théâtre », entre autres.

Ce qui m'a frappé dans mes lectures, ce n'est pas tant le fait qu'elles partent dans tous les sens pour chercher l'origine du théâtre africain, mais ce qui est saillant, surtout en ce qui concerne les premières études publiées, c'est un certain acharnement pour essayer de trouver dans les manifestations artistiques du continent africain des filiations qui les rapprocheraient du théâtre européen. Il semblerait que le seul moyen d'affirmer l'existence d'un théâtre en Afrique avant l'arrivée des colons, ce serait de trouver dans l'art africain des éléments qui pourraient se rapprocher de ce que l'on produisait ou avait produit en Europe. Les premiers historiens³³ du théâtre africain parfois cherchent dans des pratiques artistiques locales les trois unités du théâtre classique et, d'autres, à expliquer, grâce à Antonin Artaud, que les cérémonies traditionnelles chamaniques ou de possession représentaient des spectacles théâtraux.

L'écrivain béninois Jean Plyia, dont les propos que j'évoque en exergue, semble énoncer une évidence lorsqu'il ouvre sa communication dans un stage-séminaire interafricain de théâtre tenu à Abidjan en 1978³⁴. En gros, il affirme tout simplement que l'Afrique ne pourrait se passer de l'expression théâtrale, étant donné que le théâtre est un art destiné à mettre en spectacle la vie humaine. Or, cette évidence est difficilement trouvée dans les travaux des premiers historiens du théâtre africain francophone et de plusieurs autres qui les ont suivis. Les propos du dramaturge béninois sont encore moins anodins si l'on se rappelle que jusqu'au début du XXe siècle l'humanité elle-même des Noirs.e.s était objet de controverses pseudo-scientifiques.

La colonisation a bien évidemment été décisive pour l'avenir des productions culturelles et artistiques du continent africain. Sous prétexte de mission « civilisatrice », on a imposé la culture européenne comme étant la seule et unique possibilité d'existence d'une quelconque culture. La domination culturelle a joué un rôle aussi fort que les dominations militaire et économique dans l'asservissement de ces peuples. À ce sujet, Ngugi wa Thiong'o, dans son ouvrage *Décoloniser les esprits* souligne les conséquences de ce type de domination :

(...) les colonisateurs en virent, par la culture, à contrôler la perception que le colonisé avait de lui-même et de sa relation au monde. L'emprise économique et politique ne peut être totale sans le contrôle de l'esprit. Contrôler la culture

³³ Le masculin n'y est pas une coquille...

³⁴ Sa communication intitulée *Le rôle du théâtre pour le développement culturel en Afrique* a été publiée en 1985 par l'Institut Culturel Africain – ICA dans l'ouvrage *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?* (PLIYA, 1985).

d'un peuple, c'est contrôler la représentation qu'il se fait de lui-même et de son rapport aux autres. (THIONG'O, 2010, p. 38)

Les études théâtrales ne pourraient échapper au retentissement de ce contrôle de l'esprit, d'autant plus que le théâtre a été un moyen privilégié d'acculturation des populations asservies, comme nous le verrons plus en détail par la suite. Une des conséquences de cette emprise sur les esprits est la recherche de certains auteurs historiens du théâtre africain qui, africains ou pas, d'encadrer ce théâtre dans les règles aristotéliennes et/ ou dans les formes théâtrales européennes classiques. Malgré l'importance indéniable des travaux de chercheurs tels que Bakary Traoré (1958), R. Cornevin (1970), Alain Ricard (1986) et Jacques Scherer (1992), pour l'histoire du théâtre en langue française en Afrique, je ne peux me soustraire à identifier dans leurs recherches, lorsqu'ils décrivent les pratiques précoloniales notamment, cette tendance à les regarder du point de vue de l'Europe. Or, il est intéressant de remarquer que l'on ne remet pas en question le Nô japonais en tant que forme théâtrale, sous prétexte qu'il ne suit pas les règles établies par le philosophe grec ou par les dramaturges européens. Sans vouloir anachroniser les études de ces théoriciens, il n'en demeure pas moins que le moule européen reste réservé à des populations à qui l'on a soustrait la possibilité de se signifier en tant que groupe socioculturel.

À partir de la colonisation, le seul regard que l'on pouvait porter sur la culture devint celui de l'Européen, y compris pour les Africain.ne.s eux-mêmes à qui l'on a fait croire que leurs cultures étaient forcément inférieures aux cultures européennes et que leur seule échappatoire à la barbarie était d'adopter celle du colonisateur. Il est intéressant de préciser que ceci ne concerne pas un passé révolu, Gustave Akakpo m'ayant témoigné de son propre vécu de cet imaginaire, lorsqu'il était adolescent dans les années 1990 :

J'ai grandi dans une culture bâtarde, comme pratiquement toutes les cultures africaines. Nous sommes le fruit d'un choc assez violent. Sans aller jusqu'à l'esclavage, mais la colonisation. Ne pas pouvoir avoir son propre espace mental, ne pas pouvoir se définir. Ce sont des aventures qui étaient en cours et qui ont dû subir ce choc-là, comme dans un accident. Dans les livres scolaires qu'on avait, que j'avais au Togo, il y avait ce conflit entre modernité et tradition. La tradition étant renvoyée à ce que nous étions en tant qu'Africains, la modernité renvoyant au monde occidental-centré. Et c'est quelque chose qui m'a toujours gêné parce que ce n'était pas très clair, cette histoire. Il y avait des choses pour lesquelles on était complètement ancrés dans la tradition, ne serait-ce que par les contes. Il y avait quand même des choses positives. Et dans le même temps, on en venait à avoir un regard pas juste sur la tradition. Quand on entendait des musiques traditionnelles du

Togo, c'était dépassé, ce n'était pas bon. Le hip-hop, par contre, c'était bien parce que c'était moderne.³⁵

Je ne peux me passer non plus de tracer un parallèle avec notre histoire brésilienne, bien que cela se produise à différents niveaux. La fin de la colonisation date chez nous de la fin du XIXe siècle, mais elle n'a nullement décolonisé les esprits, au contraire, elle nous a fait plonger dans des relations sociales profondément marquées par l'esclavage et la pensée coloniale et qui sont loin d'être surmontées résultant dans un racisme structurel qui définit toujours notre société (ALMEIDA, 2019). Au même titre, on ne peut pas dire que la décolonisation du continent africain, beaucoup plus récente, a été accompagnée d'une décolonisation des esprits, l'emprise des anciennes nations colonisatrices sur le continent demeurant toujours très forte dans les domaines économique et politique³⁶ certes, mais également dans le domaine du culturel.

Il ne faut pas croire que ce contrôle de l'esprit s'est fait en douceur et encore moins qu'il n'ait pas trouvé de résistance, les histoires de lutte pour l'indépendance des pays africains en témoignent³⁷. Si l'on remonte encore plus loin dans le temps, les populations asservies se sont toujours insurgées contre la domination coloniale, en cherchant la liberté de leurs corps chez les quilombos et autres communautés marrones, et aussi dans la lutte des mouvements noirs et afrodescendants dans les différents pays du monde. Je pourrais également citer bon nombre d'exemples contemporains de lutte pour décoloniser les imaginaires construits autour des noir.e.s et Afrodescendant.e.s Brésilien.ne.s, mais pour ne pas trop sortir du cadre de ma recherche, je trouve important de rappeler celui du collectif *Décolonisons les arts* en France. Françoise Vergès, citée en exergue, est l'une des fondatrices de ce collectif qui s'est lancé dans le combat contre les discriminations raciales en proposant de déconstruire notre regard sur l'art et sur celles et ceux qui le font. Si elle naît dans le cadre de l'art, leur lutte s'étend bien

³⁵ Entretien réalisé avec Gustave Akakpo à Paris le 25 juin 2020.

³⁶ La décolonisation des anciennes colonies françaises a eu lieu dans les années 1960, cependant, la France joue toujours un rôle central dans la vie politique et économique de ces pays. Pour ne citer qu'un exemple, qui d'ailleurs semble ne plus faire polémique à présent, voyons l'emprise française sur la monnaie utilisée par les pays de la région de l'ancienne Afrique-Occidentale française (AOF), le Franc CFA. Cette monnaie a été créée en 1945, aujourd'hui le sigle CFA signifie « Communauté Financière Africaine », jadis « Colonies françaises d'Afrique » - entre 1945 et 1958-, et « Communauté française d'Afrique » - entre 1958-1960. En décembre 2019, alors que le coût politique et financier de cette monnaie devient trop lourd pour la France, le président français Emmanuel Macron annonce la fin du Franc CFA pour 2020, sans date précise. Au-delà du côté symbolique de ne plus voir son système monétaire liée à son ancien colonisateur, de manière concrète cela supprimera l'obligation pour les pays de la région de stocker 50% des leurs réserves de change dans le Trésor Français, ainsi que les sièges des représentants français au sein de la Banque centrale des Etats d'Afrique de l'Ouest (BCEAO). ([https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/12/21/la-mort-du-franc-cfa-annoncee-par-emmanuel-macron-et-
alassane-ouattara_6023752_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/12/21/la-mort-du-franc-cfa-annoncee-par-emmanuel-macron-et-alassane-ouattara_6023752_3212.html)). Début 2021, on attend toujours que cela se produise.

³⁷ Au Togo notamment, le premier président élu est celui qui a proclamé l'indépendance du pays. Sylvanus Olympio était un ardent opposant de la France, son élection fut une reconnaissance d'un combat de longue date pour la libération de son pays.

évidemment à tous les domaines de la vie, avec un focus sur la déconstruction de l'imaginaire construit sur les populations racisées en proposant d'en construire un autre.

Décoloniser les esprits exige notamment que l'on enlève les œillères qui nous font chercher à encadrer toute production artistique selon ce qui se fait (ou se faisait) en Europe ou en Amérique du Nord, par des Blancs, et j'ajouterais, par des hommes blancs hétérosexuels bourgeois. Il s'agit de comprendre que l'imaginaire autour des Noir.e.s, Arabes, Asiatiques, Métis.ses, Latino-américain.e.s et populations traditionnelles du monde entier est le résultat d'une longue histoire de domination et d'intérêts économiques et non pas une donnée de la nature. Il s'agit de comprendre que dans le monde contemporain, les artistes ont beaucoup plus d'éléments qui les rapprochent qui ne les séparent, quelles que soient leurs origines ou couleurs de peau. Il s'agit de comprendre que la diversité est ce qui fait la richesse de notre monde et non pas ce qui salit la pureté de l'entre-soi. Ni le théâtre, ni la recherche n'auraient pu échapper à ce besoin de déconstruction et reconstruction de nos rapports à l'altérité.

J'en reviens donc à ces historiens du théâtre africain qui cherchent à le rapprocher du théâtre européen pour les historiciser, car il ne faut pas oublier que leurs études sont le produit de cette histoire dont personne n'est sorti indemne. Lorsqu'on subtilise à des peuples entiers la possibilité de se définir pour eux-mêmes en leur imposant une culture unique comme seule possibilité d'exister dans le monde dit civilisé, il devient quasiment impossible de ne pas raconter une histoire unique. Cela ne veut pas dire que des discours dissonants n'ont jamais existé, mais sans le soutien des structures hégémoniques, il est très difficile de se faire écouter et d'arriver à influencer la structure au point de l'ébranler. Les historiens qui ont entrepris d'encadrer le théâtre africain dans les moules occidentaux sont donc, eux aussi, des produits de cette longue histoire de domination, de colonisation des esprits.

Certains discours dissonants ont quand même réussi à se faire une place, notamment celui d'Augusto Boal, un homme de théâtre brésilien qui a cherché à ébranler les structures par le biais de son art. Ses pratiques de théâtre populaire et son théâtre-forum ont franchi plusieurs frontières, en grande partie en raison de son exil pendant la dictature militaire brésilienne qui l'a obligé à vivre dans différents pays. Ainsi, il est devenu connu et son théâtre pratiqué en Amérique Latine, en Europe et en Afrique (notamment par l'expériences burkinabé³⁸ et ivoirienne) de son vivant. Boal critique fortement la mainmise du théâtre aristotélien dans les

³⁸ Dans un des chapitres de son ouvrage *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest - Des origines à nos jours* (2010) Médéhouégnon relate l'expérience du théâtre-forum au Burkina Faso.

pratiques théâtrales de son temps. Le dramaturge propose un théâtre populaire qui sert à « libérer le spectateur sur qui le théâtre [aristotélien] a imprimé des images achevées du monde. » (BOAL, 1996, p. 47).

La deuxième citation en exergue de ce chapitre, tout provocatrice qu'elle soit, évoque la compréhension de Boal sur le théâtre qui s'approche d'ailleurs fortement de celle de Jean Pliya. Mon regard sur l'art du spectacle Africain précolonial irait dans leur sens, de sorte qu'il serait difficile de ne pas considérer que le théâtre en tant que spectacle de la vie sociale n'y existait pas avant l'arrivée des colons. Cela ne signifie pas que j'irai ignorer dans ma recherche tout l'héritage du théâtre aristotélien car ce serait aussi anachronique pour les études du théâtre contemporain en langue française que cela n'a été de chercher du théâtre grec dans les formes théâtrales précoloniales africaines. Dominique Traoré (2008) est formel lorsqu'il affirme au sujet de l'écriture dramaturgique en Afrique que « le théâtre négro-africain était à la base une invention occidentale » (p. 26), se faisant dans la langue du colonisateur cela ne pourrait se produire autrement. Cependant, je ne perds pas de vue les propos de mon compatriote qui affirme que les débuts du théâtre en Occident témoignent du besoin des classes dominantes de contrôler le peuple, la poétique d'Aristote, selon lui, y étant pour beaucoup :

La poétique d'Aristote est celle de l'oppression. Le monde est connu, parfait ou perfectible, on impose ses valeurs aux spectateurs. Eux délèguent passivement le pouvoir aux personnages pour qu'ils agissent et pensent à leur place. Les spectateurs purgent ainsi leur défaut tragique, autrement dit, de quelque chose qui est capable de transformer la société. Catharsis de l'élan révolutionnaire ! L'action dramatique remplace l'action réelle. (BOAL, 1996, p. 48)

Pour lui, lorsque le théâtre perd son caractère populaire, il s'éloigne à un tel point du peuple qu'il finit par profiter à ceux pour qui la remise en question des structures sociales n'est pas profitable, c'est-à-dire, les classes dominantes. L'art tel que le conçoit Aristote servirait à éliminer les mauvais penchants du public qui pourraient sublimer leurs propres vices et exaucer leurs désirs à travers les personnages sans provoquer des troubles sociaux. Il n'est donc pas étonnant que le théâtre ait été utilisé dès les débuts de la colonisation par les missionnaires afin de catéchiser les populations indigènes et que la pratique du théâtre en tant que moyen de contrôle et soumission des peuples ait été présente dans les différents moments de l'entreprise coloniale dans le monde.

Ainsi, le théâtre compris comme l'art de mettre en spectacle la vie d'une communauté l'inscrit dans toute société humaine. Je ne pourrais pas notamment dire que les plus de trois cents communautés indigènes du Brésil ne font pas de théâtre, qu'ils ne mettent pas en spectacle

la vie de leurs communautés, tout simplement parce que leur art ne s'inscrit pas dans une certaine tradition. Cependant, on ne peut en aucun cas nier que la tradition théâtrale européenne a forgé la création, et surtout l'écriture théâtrale dans tous les pays qui ont subi la colonisation.

À partir des études des historiens de théâtre, et avec les éléments de réflexion dont je dispose à l'heure actuelle, je dégagerais quatre périodes du théâtre africain qui concernent le Togo. Elles sont fort inégales entre elles, compte tenu du peu de traces pour certaines périodes et de l'unisson sur d'autres. La première période se réfère au théâtre précolonial, qui est justement celui qui nous a laissé très peu de registres. Mon dessein n'étant pas de me forger en historienne du théâtre, il est « plutôt question de retrouver des repères qui localisent la fécondation en tant qu'influence, aliénation ou enrichissement » (FIANGOR, 2002, p. 21) de cet art dans cet aperçu historique. La deuxième période se rapporte à la période coloniale, en particulier avec les activités de l'école William Ponty, qui commence dans les années 1930 et va jusqu'aux indépendances. Cette période est déterminante pour le théâtre produit en Afrique de l'Ouest, car c'est à ce moment que la tradition théâtrale européenne s'est imposée dans la région de manière irrévocable. Il s'agit aussi d'un moment où les pays de la région attachés à la France ont une histoire plutôt commune des arts théâtraux. La troisième période s'initie à la suite des indépendances et s'arrête dans les années 1990. Étant donné la grande diversité de la production théâtrale en Afrique de l'Ouest en langue française à partir de 1960, une étude approfondie de chaque pays dépasserait le cadre de ma recherche, ainsi, je me concentrerai sur le cas togolais³⁹.

Enfin, la quatrième période correspond aux trente dernières décennies qui ont vu de grands changements dans les productions théâtrales togolaises, déterminantes pour la formation de Gustave Akakpo. Cette dernière période déborde sur le deuxième chapitre où je propose une réflexion théorique liée aux enjeux du théâtre afro-contemporain.

Le théâtre en Afrique de l'Ouest avant le théâtre Européen

Le théâtre ouest-africain plonge ses racines dans les sociétés ouest-africaines de jadis, qui n'étaient elles-mêmes qu'un vaste théâtre où s'accomplissait, sous forme de rituels, de cérémonies élaborées et de narrations sorties de l'imaginaire africain, le destin des sociétés ouest-africaines, et s'exprimait la tendance mimétique des sociétés humaines.

Eliane Saint-André Utudjian

³⁹ Plusieurs recherches ont été menées sur les pratiques théâtrales de la région, parmi lesquelles je relève celles de Sylvie Chalaye (2001, 2004), Rogo K.M. Fiangor (2002), Dominique Traoré (2008) et Pierre Médéhouégnon (2010).

Les pratiques artistiques d'avant la période coloniale en Afrique sont encore assez peu connues, il est néanmoins certain que « l'homme africain traditionnel tendait à représenter publiquement tous les moments de la vie communautaire, dans des fêtes sacrées, des rites agraires et de multiples rites de passage [...] qui permettaient aux collectivités de nouer des relations étroites avec les divinités. » (UTUDJIAN, 2007, p. 14-15). On ne peut savoir à l'heure actuelle quel chemin esthétique ces représentations auraient pu prendre, étant donné que l'arrivée des colons a estompé leur développement par l'imposition des formes artistiques européennes d'un côté et par la relégation de ces pratiques au domaine de l'ethnographie de l'autre (CHALAYE, 2004b).

Les récits dont on dispose des spectacles de la période précoloniale ont été faits par les explorateurs européens, ce qui leur confère un caractère biaisé, car celui qui relate ne comprend pas véritablement les enjeux des pratiques observées (RICARD, 1986). Une des premières études francophones portées sur le théâtre africain intitulée *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, datée de 1958, de Bakary Traoré, voit dans les cérémonies religieuses et cosmiques les premières manifestations du théâtre dans la région, notamment dans les cultes aux orishas et vodous qui réactualisent et miment « les passions, les guerres et les hauts faits des ancêtres mythiques et divinités » (TRAORÉ, 1958, p. 185). L'auteur souligne également l'existence de spectacles représentant des événements de la vie quotidienne liés à l'agriculture et au pâturage. Ces manifestations ne sont malheureusement pas développées par l'auteur et j'ai pu observer que dans l'espace francophone qui nous concerne, ce type d'étude fait défaut.

Les manifestations liées aux cérémonies religieuses ont cependant fait l'objet de différentes études, car il y a presque un consensus que dans une plus ou moins grande mesure ces cérémonies auraient contribué aux pratiques artistiques africaines, notamment par la présence incontournable de la musique et de la danse. Alain Ricard dans son ouvrage *L'invention du théâtre : Le théâtre et les comédiens en Afrique noire* daté de 1986 souligne l'effort de certains auteurs de rapprocher les cérémonies chamanes et de possession du théâtre rituel d'Artaud. Néanmoins, sa recherche étant basée sur le travail du comédien, il ne tient pas compte de ces spectacles du théâtre, à la limite il y verrait une éventuelle contribution de la transe pour la préparation du corps de l'acteur.

Elle [l'expression théâtrale] est le produit d'une élaboration poétique. Elle ne relève pas d'une expérience pratique de la vie politique et religieuse, mais d'un projet esthétique, qui se retrouve dans certains groupes sociaux [...] Les

diverses manifestations spectaculaires sommées de représenter le théâtre ne sont pas le fait de comédiens, ne racontent pas une histoire, ne sont pas d'abord des jeux, des simulations ; elles n'ont certainement pas, dans les cultures africaines contemporaines, la fonction qu'Artaud assigne au théâtre. En termes simples, on se sert souvent des théoriciens du théâtre métaphysique pour récupérer le folklore avec bonne conscience et au nom d'une revendication de nationalisme culturel (RICARD, 1986, p. 24-25)

Ce passage illustre bien mes propos lorsque j'affirme que ce qu'on cherchait à une certaine époque était non pas de comprendre le théâtre africain mais d'y trouver les éléments du théâtre européen, que ce soit en le reliant à Artaud ou à d'autres courants. La compréhension de théâtre d'Alain Ricard est à l'opposé de celle d'Augusto Boal que nous avons évoquée précédemment. Restreindre la poétique et l'esthétique à la dimension non pratique de la vie est une approche de l'art que l'on pourrait considérer comme élitiste, qui circonscrit la création artistique au seul cadre savant et d'un point de vue fort eurocentré. Sans amenuiser l'importance des travaux d'Alain Ricard pour notre domaine, il faut comprendre les limites de son étude, car il construit sa théorie sur la naissance du théâtre négro-africain en essayant de l'encadrer dans une définition préétablie et précise de théâtre qui ne correspond pas à la réalité culturelle de son objet d'étude. Il faut sans aucun doute placer cette démarche dans son contexte historique.

Pour en revenir au but principal de ce petit survol du théâtre précolonial en Afrique de l'Ouest, je vais désormais me consacrer à relever ce que différents auteurs ont pu soulever comme éléments ayant pu participer à l'élaboration d'une esthétique spectaculaire dans la région. Nous avons déjà mentionné le travail de Bakary Traoré (1958) qui évoque les cérémonies religieuses. Du côté des spectacles profanes, il place les comédies satiriques du théâtre mandingue, les récitatifs où l'on raconte les faits de la vie des ancêtres d'une famille et les pièces à louanges servant à réconcilier deux clans ou deux familles comme des ancêtres du théâtre africain. Fiangor (2002), à son tour, cite plusieurs cérémonies religieuses ou profanes faisant partie de la vie africaine comme des manifestations théâtrales de la période précoloniale, parmi lesquelles les cérémonies d'accueil, la convocation des mânes des ancêtres, les viatiques, les cérémonies funéraires et funèbres, la sortie des tambours sacrés, la grande danse des récoltes et les fêtes des totems ethniques, auxquelles on pourrait ajouter les sorties de masques. Il faut dire que dans les sociétés en question, la frontière entre le sacré et le profane est souvent très floue car les cérémonies religieuses rythment souvent les événements de la vie quotidienne.

Au-delà des cérémonies religieuses ou rituelles qui contribuent fortement à une certaine esthétique africaine, j'aimerais m'attarder sur une figure omniprésente et incontournable pour la vie artistique et culturelle de la région : les griots. Si aujourd'hui l'on connaît le griot comme

un artiste qui raconte et mime les histoires en jouant de la musique dans les plus diverses situations, jouant seul tous les personnages, maîtrisant la parole, la musique et le geste, ses habiletés d'artiste sont traditionnellement liées à son rôle social de gardien de la mémoire d'une communauté. Artiste aux talents multiples, son art principal était celui de la parole, accompagnée d'instruments lors de ses prestations, il s'agit d'une figure qui atteste sans équivoque de l'existence de pratiques spectaculaires avant l'arrivée des colons européens en Afrique.

Il n'y a pas de consensus sur l'origine du mot griot, on retrouve des études qui évoquent plusieurs, notamment le mot *gewel* en wolof, ou *gawlo* en peul, ou *geli* en malinké, ou *qawal* en arabe, ou « grelot » en français, voire même des mots *criado* ou *gritar* en portugais (THIERS-THIAM, 2005). Ceci montre qu'il s'agit d'une catégorie sociale présente chez plusieurs peuples et cultures du continent africain à qui l'on attribue donc l'art de la parole. En Afrique de l'Ouest, traditionnellement les griots appartenaient à une catégorie sociale dont le rôle était celui de gardien de l'histoire de son peuple, aussi bien collective qu'individuelle. Auparavant, cet art était transmis au sein des familles qui, elles, étaient attachées à des familles nobles dont les griots gardaient la généalogie et l'histoire. Ces artistes possédaient un rôle social important, ils étaient notamment des porte-parole des rois qui ne s'adressaient jamais directement à leurs sujets. Lors des batailles, le griot s'adonnait à encourager ou démoraliser les guerriers en leur faisant des louanges ou en les rabaissant. Dotés d'immunité qui les empêchait d'être tués, capturés ou réduits en esclavage, ils avaient une parole libre, de sorte qu'ils pouvaient aussi bien flatter que ridiculiser les cibles de leurs discours.

Les griots avaient un rôle assez complexe dans la société par leur maîtrise de la parole et par l'équilibre qu'ils lui assuraient grâce à leur statut de gardiens de la mémoire. Ils sont présents dans tous les moments de la vie de la communauté, lors des mariages, baptêmes, fêtes religieuses, funérailles. L'art de la parole du griot est accompagné d'un talent musical. Si la voix reste l'instrument le plus important du griot, leur formation inclut en général un autre instrument qui les accompagne dans leurs performances, dont les textes sont rythmés par la musique. En Afrique de l'Ouest, l'instrument de prédilection est la *kora*, mais ils peuvent également jouer du *ngoni*, du *balafon* ou certains tambours tel le *tama* ou *dundun*. La poésie des griots fait résonner l'instrument dont il se sert, musique et parole sont donc indissociables dans son art. Lors d'une prestation, les griots s'exercent donc à différentes disciplines artistiques.

Après l'arrivée des colonisateurs, des conflits entre modernité (représentée par la culture du colon) et tradition (évoquant les pratiques traditionnelles des territoires occupés) se sont instaurés de sorte que les griots ont vu leur importance dans la communauté s'amenuiser, au point d'en arriver à une certaine marginalité, étant considérés comme des parasites qui profitaient financièrement de leur capacité à flatter les personnalités aisées. Cependant, on voit aujourd'hui que dans les milieux culturels, ils gardent toujours leur prestige en tant que détenteurs de la culture ancestrale et de lutte contre l'acculturation. Ils peuvent ainsi être considérés à présent comme des passerelles entre l'ancien et le nouveau dont l'influence sur le théâtre serait liée fortement à l'art du récit (CHALAYE, 2001a).

La période coloniale

La pratique du théâtre pendant la période coloniale a été décisive pour l'encadrement et l'occidentalisation du théâtre en Afrique de l'Ouest. Avec la colonisation arrive le théâtre européen, la séparation entre la scène et le public et le texte dramaturgique. Dans l'Afrique-Occidentale Française - l'A.-O.F. - région qui comprenait au terme de toutes les annexations huit pays dont la Mauritanie, le Sénégal, le Soudan français (Mali), la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Niger, la Haute-Volta (Burkina Faso), le Togo et le Dahomey (Bénin)-, le théâtre s'est développé tout d'abord autour des missions de catéchisation des populations indigènes⁴⁰ (CORNEVIN, 1970).

Au début des années 1930, les gouvernements coloniaux œuvrent pour la mise en place d'un théâtre profane pratiqué dans les écoles coloniales ayant pour but principal de divertir les colons, mais aussi de développer l'art à l'occidentale dans les territoires coloniaux. L'expérience théâtrale institutionnelle trouverait ses débuts à l'École Primaire Supérieure de Bingerville, en Côte d'Ivoire pendant l'année scolaire de 1931-1932. Elle aurait été suivie et développée à l'École Normale William-Ponty, au Sénégal (RICARD, 1986)⁴¹. À la tête de cette aventure, on retrouve Charles Béart qui a eu l'idée de faire jouer des saynètes par les élèves de Bingerville lorsqu'il y était directeur. Il amène cette pratique à W.-Ponty où il est affecté en 1935 en tant qu'enseignant, devenant directeur de l'institution entre 1939-1945. Son entreprise a sans doute été favorisée par le fait que les élèves qui étaient très engagés dans le théâtre à

⁴⁰ Le mot indigène, pendant la période coloniale française, désignait l'ensemble des populations qui habitaient les pays colonisés avant l'arrivée du colonisateur, qu'ils soient noirs, arabes, berbères, kabyles ou autres.

⁴¹ D'après R. Cornevin (1970), il se peut que les deux écoles aient commencé leurs pratiques théâtrales en même temps, mais il y a un consensus sur le rôle de C. Bert pour l'essor du théâtre pontin.

Bingerville ont aussi été transférés à William-Ponty la même année que lui pour poursuivre leurs études (CORNEVIN, 1970).

Le théâtre soutenu par la pratique de Charles Béart, au-delà de faire jouer des pièces européennes, s'accordait totalement avec la politique coloniale d'association⁴². Il faisait produire par les élèves des pièces qui puisaient leurs sujets dans les traditions et coutumes locales. Dans la pratique, la démarche consistait à se servir des devoirs de vacances pour que les élèves cherchent dans leurs villages d'origine le matériau culturel qui servirait à la conception des spectacles. Un spectacle conçu ou une pièce montée pouvait notamment remplacer le mémoire de fin d'année, devoir obligatoire pour la validation des études.

Pour le spectateur européen colonial ou métropolitain, c'est un spectacle exotique qui divertit autant qu'il informe. Pour les élèves-acteurs eux-mêmes, il s'agit de créations originales, exploitées comme des articles de vitrines de leurs cultures traditionnelles qu'ils sont fiers de présenter au public colonial et métropolitain. Enfin, pour l'administration coloniale, c'est un moyen de contrer, par ricochet, les critiques des tenants et sympathisants de la négritude naissante sur les bords de la Seine. (MÉDÉHOUEGNON, 2010, p. 33)

La première pièce de ce genre, *Les Villes* de l'Ivoirien Bernard Dadié, a été écrite en 1933, alors qu'il était élève en 3^e année à Bingerville. La même année, à William Ponty à Gorée, les élèves ont joué deux autres pièces : *La Grammaire* de Labiche et *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol* composée par les élèves dahoméens⁴³. Les pièces étaient présentées lors de la fête annuelle de l'école. Il ne faut cependant pas oublier que ces pièces furent produites dans un contexte d'assimilation culturelle héritier de l'apprivoisement et donc imbu d'une idéologie très claire où la culture européenne était enseignée comme le but à atteindre. « L'enjeu de ce théâtre était d'adapter des classiques du répertoire et de ridiculiser les archaïsmes d'une tradition qui ralentissait le progrès de l'Afrique » (CHALAYE, 2004a). Ainsi, les pièces avaient beau apporter des éléments des cultures locales, le regard que l'on pouvait porter sur les pratiques culturelles africaines ne manquait pas d'être négatif.

Cette expérience pontine a tout de même marqué les esprits des élèves de l'époque. Les premiers dramaturges africains y débute leurs carrières, deux autres ivoiriens Germain Coffi Gadeau et François Amon d'Aby en sont également issus (CHALAYE, 2004b). Une fois leurs

⁴² La colonisation française en Afrique subsaharienne, ou la néocolonisation, qui suit la Conférence de Berlin de 1884 connaît différentes approches aux rapports établis avec les populations colonisées qui se sont traduites en politiques de l'administration coloniale. Jusqu'en 1916, a été mise en place la politique d'apprivoisement, qui préconisait qu'il fallait faire table rase des cultures locales auxquelles la culture française devait se substituer. Ensuite, et ce jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la politique d'assimilation se met progressivement en place. Selon celle-ci, il était important d'évoquer les cultures locales afin de mieux faire assimiler les enseignements apportés par le colonisateur. (WARNER, 1976)

⁴³ Relatif à la colonie du Dahomey, aujourd'hui le Bénin.

études finies et leurs postes attribués, ces cadres ont mené différentes actions autour du théâtre dans leurs pays respectifs. Ce fut le cas de la troupe guinéenne « Théâtre Africain » créée par Kéita Fodéba et de « Théâtre indigène de Côte d'Ivoire » créée par Amon d'Aby. Dans les autres localités de l'A.-O.F., on anime des troupes diverses jouant des pièces du répertoire de William-Ponty.

Le théâtre pontin voit son déclin dès 1949, en raison du changement du programme de l'école. À la suite de la Conférence africaine de Brazzaville de 1944, une nouvelle compréhension de la formation des cadres prend le dessus, il fallait offrir la même formation aux colonies qu'en métropole. Le nouveau programme mis en place en 1948 abandonne la politique de l'éducation adaptée et ne laisse plus de place au théâtre au profit des autres contenus qui y sont insérés. Ce bouleversement a été décisif pour inspirer les festivals et concours mis en place par le biais des centres culturels à partir de 1953. Ces pratiques théâtrales serviront, enfin, à unifier l'utilisation de la langue française par les différents pays participants.

Parallèlement à ce théâtre scolaire, des formes de spectacles populaires se sont aussi développées dans cette période, notamment au Togo. C'est le cas notamment du *concert-party*, de la *cantata* (ou *kantata*) et de l'*albéra*. Dès le début du XXe siècle, des artistes togolais apportent du Ghana⁴⁴ des spectacles inspirés du théâtre de boulevard anglais qui mettent en scène des situations grotesques, bouffonnes, pathétiques et satiriques : les *concert-party* (AYIKOUE, 2016). Popularisé dans ce pays dans les langues locales éwé et mina, ces spectacles sont joués dans des bars ou dans les cours des maisonnées (plus tard dans des salles également). Des comédiens grimés, tous hommes, chantent et jouent des pièces ayant pour thème des questions liées essentiellement à la culture traditionnelle animiste.

Dans le concert-party, il est essentiellement question de la défense des valeurs traditionnelles comme facteurs de résistance à l'aliénation étrangère dans une société dominée. La solidarité, le respect des aînés, la défense des coutumes positives, la polygamie, la langue nationale, la famille nombreuse, la phallocratie, la croyance à la force du destin, l'animisme, etc. sont les thèmes récurrents autour desquels se construisent les pièces des concerts-bands. [...] Toutes [l]es déviances sont toujours sanctionnées, avec une morale à l'appui en guise de dénouement. (APÉDO-AMAH, 1997, p. 129)

Contrairement à ce qui a pu être pratiqué dans le théâtre scolaire fait en langue française par les Européens, les concert-partys se voulaient donc, en quelques sortes, garants de la culture traditionnelle en la vantant et en ridiculisant l'occidentalisation. Esthétiquement, ces formes

⁴⁴ À l'époque, une colonie britannique appelée *Golden Coast*.

étaient beaucoup plus à même de plaire au public populaire, outre le fait non négligeable d'être accessibles au niveau linguistique puisque la majorité de la population n'était pas francophone. Les spectateurs étaient investis et s'investissaient dans les spectacles, interagissant avec les comédiens, guidant le jeu sur scène par leurs réactions. Il s'agissait d'une vraie fête qui pouvait durer plusieurs heures. Le concert-party est pratiqué jusqu'à aujourd'hui.

Apédo-Amah utilise de terme « dramatisation festive » pour désigner ce théâtre populaire togolais à côté duquel il place la cantata et l'albéra, la première d'inspiration chrétienne et la deuxième musulmane. La cantata est aussi originaire du Ghana, au départ très proche de l'opéra, elle a petit à petit basculé davantage vers l'expression verbale. Les thèmes s'inspirent de la bible, les spectacles sont joués uniquement par des femmes où règne aussi une ambiance très festive. Illustrer la foi chrétienne reste tout de même le but central de ces spectacles, ce qui fait que l'adhésion y est moindre par rapport au concert-party, qui par ses thématiques sociétales a vocation d'atteindre un plus grand nombre de gens. L'albéra est l'équivalent de la cantata, mais de confession musulmane, dont les présentations étaient plus rares.

On peut ainsi observer deux types de pratiques artistiques : celles destinées aux élites lettrées francophones, il faut savoir que le taux d'analphabétisme à l'époque était très important et la langue française maîtrisée surtout par les élites, et un théâtre populaire en langues locales. On peut se douter qu'il y avait un dialogue entre ces théâtres, les recherches des Pontins puisaient en partie dans les mêmes sources thématiques que le concert-party dans les cultures traditionnelles, ou la cantata, dans les sujets chrétiens. En plus, les formes populaires avec lesquelles les élèves étaient familiarisés devaient sans doute servir d'inspiration esthétique aux spectacles scolaires. Par ailleurs, tel qu'on l'a vu plus haut, des anciens élèves de William-Ponty formés dans la dramaturgie « à l'européenne » se sont lancés plus tard dans des entreprises théâtres en créant leurs propres troupes.

À partir de 1953, la France entreprend la création de Centres Culturels dans tous les pays de l'A.-O.F. Par le biais de ces centres, deux concours voient le jour : le Concours Artistique et Théâtral et le Concours entre auteurs africains. Le premier était destiné aux pays ayant un statut de colonie et le deuxième à l'ensemble des pays de la région, dont le Togo qui était un protectorat français. La première pièce togolaise créée en langue française *Fasi, les trois jeunes filles sans nom* du dramaturge Anoumou Pedro-Santos a été lauréate du deuxième concours en 1955 (GBEASOR, 1997).

Du point de vue esthétique, Fiangor (2002) considère que les pièces issues des troupes pontines se sont consacrées à la traduction de la littérature orale et des pratiques traditionnelles. Après la création des Concours des centres culturels, les pièces affichent une recherche de l'assimilation des formes théâtrales européennes. Selon le chercheur, il est difficile d'établir à quel point les règlements des concours ont encadré les productions de chaque époque, ou bien s'ils en seraient la conséquence. De toute façon, par la suite, les concours resteront les grands propulseurs de la production théâtrale dans la région.⁴⁵

Le lendemain des indépendances

Si la période coloniale a connu une certaine unité des pratiques théâtrales à l'Européenne, après les indépendances des années 1960, chaque nation a suivi son propre rythme dans l'essor des arts, compte tenu des questions internes et des gouvernements qui ont été mis en place dans chacune d'entre elles. Pour ce qui est du Togo, il faut dire que juste après l'indépendance, il y eut un souffle de liberté avec l'élection de Sylvanus Olympio, en 1961. Le premier président togolais envisageait de libérer son pays de l'emprise française dans les domaines les plus différents, il soutenait notamment la création d'une nouvelle monnaie et l'abandon du Franc CFA (LABARTHE, 2013).

Son gouvernement a été court, il a été assassiné en 1963, lors d'un *putsch* mené par des militaires. Le Togo a été le premier pays africain qui, après l'indépendance, a vu son président démocratiquement élu être tué. En 1967, à la suite d'un coup d'État, celui qui semble être son assassin, Étienne Eyadéma, devient président (TETE-ADJALOGO, 2017). Ouvertement soutenu par la France, Eyadéma (plus tard il changera son prénom occidental Étienne pour un prénom traditionnel Gnassingbé) reste à la tête du pays jusqu'en 2005, année de sa mort. Son fils Faure Gnassingbé lui succède et quelques mois plus tard, lors d'élections assez controversées, est confirmé dans le fauteuil présidentiel (TÉTÉ, 2017). Sa dernière réélection date de février 2020.

⁴⁵ Fiangor (2002) partage la production théâtrale dans la région en quatre périodes, du point de vue esthétique : a) l'époque de la traduction des pratiques traditionnelles – qui correspond à la période du théâtre de William-Ponty, entre 1930 et 1945 ; b) l'époque de l'assimilation des formes d'ailleurs – où les auteurs ont cherché à saisir l'écriture théâtrale européenne ; c) l'époque de l'effort d'excellence dans l'assimilation des formes d'ailleurs – où les auteurs cherchent à se parfaire dans l'art de l'écriture dramaturgique selon les modèles européens, entre 1960 et 1972 ; et d) la période de la fécondation et de la recherche des symbioses et originalités – les créations commencent à suivre leurs propres chemins esthétiques, entre 1972 et 2002 (date de publication de son ouvrage). L'auteur annonce également l'émergence d'une cinquième période pour les créations qui serait influencée par la mondialisation. Gustave Akakpo s'insérerait dans celle-ci.

Côté théâtre, les concours en Afrique d'expression française sont devenus des formes motrices des productions et du travail des compagnies. Après une tentative de nourrir la scène théâtrale en A.-O.F. de spectacles et ateliers menés par des Français, la France crée en 1967 le Concours théâtral interafricain (CTI). Ce concours qui au départ était réservé aux productions d'Afrique et de l'Océan Indien devient mondial en 1992 et se recentre sur l'Afrique en 1998 et 1999, année de sa dernière édition (NONY, 2011)⁴⁶. Les concours donnent la cadence aux productions dramaturgiques francophones de la région et participe à la popularisation du théâtre en Afrique par la diffusion des pièces à la radio.

Il y a eu plusieurs centaines de pièces enregistrées et radiodiffusées par une soixantaine de radios partenaires, des pièces traduites éditées et jouées aux États-Unis grâce au travail également de Françoise Kourilsky. D'après les études que l'on pouvait faire, 80 % des pièces en français jouées en Afrique dans les années quatre-vingt-dix provenaient directement ou indirectement de ce concours et donc des œuvres également jouées en France, en Avignon ou à Limoges, grâce à Monique Blin.⁴⁷

Le Concours interafricain n'a pourtant pas été épargné des critiques, d'après Céline Gahungu, (2016), elles seraient « liées au spectre des relations franco-africaines. Perçu comme une scorie de l'ère coloniale, il symboliserait l'impossibilité des écrivains africains francophones à être consacrés hors du giron français ». Par ailleurs, ces critiques se portaient également sur les conséquences esthétiques de ces concours qui résulteraient dans « la fabrique, depuis Paris, de dramaturgies conventionnelles, modelées selon le goût des jurés et sans rapport avec les exigences de la scène car les évaluations s'inscrivent dans un cadre, au premier chef, textuel », nous explique encore Gahungu dans le même article. Fiangor (2002), qui a mené une étude conséquente sur les Concours de théâtre en Afrique estime qu'il est tout de même difficile d'établir précisément l'impact esthétique de ces concours. Il faudra attendre les résultats de la recherche génétique en cours de Céline Gahungu sur les manuscrits des concours pour éventuellement apporter des éléments précis d'analyse.

Un autre cadre important pour le théâtre africain surgit en 1984, avec la création du Festival international de la francophonie du Limousin, en France, sous la direction de Monique Blin. Cet espace d'échanges artistiques a aussi participé fortement au dynamisme du théâtre d'Afrique francophone, notamment par des résidences d'écriture à la Maison des Auteurs créée en 1988. Le premier séjour de Gustave Akakpo en France s'inscrit dans ce cadre, sa pièce *La*

⁴⁶ D'après le témoignage d'Annick Beaumesnil, animatrice du Concours interafricain, lors d'une table ronde animée par Sylvie Chalaye en 2011.

⁴⁷ Toujours d'après le témoignage d'Annick Beaumesnil.

mère trop tôt (2004a) résulte d'une résidence à la Maison des Auteurs. D'autres concours ont été créés par les pays africains par la suite, notamment au Togo. Cependant, se faire primer lors du Concours Interafricain était synonyme de se faire connaître dans plusieurs pays, se faire publier et de jouir de bourses et de résidences d'écriture en France. Plusieurs auteurs de la dramaturgie africaine francophone sont devenus connus grâce à des prix, tels le Béninois Jean Pliya, le Congolais Sony Labou Tansi, l'Ivoirien Koffi Kwahulé et les Togolais Sénouvou Agbota Zinsou, Kossi Efoui et Kangni Alem.

Esthétiquement, après les indépendances, le théâtre de l'Afrique de l'Ouest d'expression française a connu deux principales tendances. D'un côté, ceux qui cherchent une voie nationaliste mettant en valeur l'histoire et l'art locaux et traditionnels. « Ces dramaturges reconstruisent un passé dont les Africains puissent être fiers et autour duquel se galvanise une conscience de nation noire avec ses héros et ses mythes » (CHALAYE, 2001b, p. 28). S'inscrivant dans la mouvance de la Négritude, les artistes s'intéressent au passé précolonial et cherchent la réhabilitation de l'histoire africaine, notamment à travers des épopées autour des figures emblématiques comme « Samory Touré, Kimpa Vita, Behanzin, Chaka Zoulou, Alboury, Toussaint-Louverture... » (p.20).

D'un autre côté, certaines compagnies francophones continuent sur la voie du théâtre occidental, c'est le cas pour le théâtre togolais, du moins jusqu'à ce que la pièce *On joue la comédie*⁴⁸ du Togolais Sénouvou Agbota Zinsou soit primée en 1972 au Concours théâtral interafricain. Il faut dire qu'à côté de ce théâtre en langue française, un théâtre populaire en langue locale continue d'exister parallèlement, notamment le concert-party qui se joue en langue mina-éwé et dont Zinsou s'est inspiré dans sa pièce primée en 1972 :

Sa structure linéaire, composée d'un prologue et de quatre actes, paraît classique. Mais, déjà, le prologue annonce un bouleversement des conventions théâtrales. Les personnages comédiens révèlent sur la scène qu'ils s'apprentent à faire du théâtre, à jouer une comédie dont le sujet est choisi et les rôles distribués devant le public supposé de la représentation ; bref, ils annoncent une technique du théâtre dans le théâtre à la manière des animateurs du nouveau théâtre français. Puis, au fur et à mesure que la pièce évolue, l'espace scénique s'élargit au public dont certains membres interviennent dans le jeu théâtral ; les comédiens affichent leurs déguisements et ont recours à la musique et aux danses populaires comme dans les spectacles populaires de *cantata* et de *concert-party* togolais. Le sujet (...) n'est qu'un artifice pour fustiger l'apartheid en Afrique du Sud, question d'actualité en 1972, ainsi que toutes les formes de discrimination et de domination dans le monde, et faire poindre l'espoir de la liberté. (...) (MÉDÉHOUEGNON, 2010, p. 61)

⁴⁸ ZINSOU, S.A., *On joue la comédie*, Paris, Editions Haho, 1984 - 62 pages

Zinsou a donc fait dialoguer le théâtre classique européen avec les formes théâtrales populaires togolaises, dans un hybridisme esthétique innovateur pour le théâtre francophone au Togo. Culture lettrée et culture populaire sont mises au service de l'art du spectacle. Le développement du théâtre en langue française dans le pays est fortement lié à la production de Zinsou et son travail dans la Troupe Nationale de Théâtre (TNT), dont il fut à la tête jusqu'aux années 1990. Cette pièce du dramaturge est considérée comme la première pièce politique togolaise connue du public, car sous un fond de critique de l'apartheid, la liberté de tous les peuples africains serait revendiquée.

La figure de Zinsou est assez controversée car, d'un côté, on lui reproche d'avoir monopolisé la Troupe Nationale de Théâtre à la tête de laquelle il reste pendant deux décennies et dont le répertoire se limitait à ses pièces à lui. De plus, certains estiment que son théâtre n'a pas poursuivi la veine contestataire, s'étant tourné vers des thématiques religieuses et moralisatrices et on l'a même accusé de mettre son travail au service de la propagande du régime d'Eyadéma (APÉDO-AMAH, 1997). De sorte que ses cadets aient pu voir en lui une figure à nier et qui politiquement s'était trop immiscée dans le régime en place.

D'un autre côté, ces critiques peuvent être nuancées lorsqu'on pense au rôle qu'il tenait en tant que directeur de la seule troupe officielle sous un régime autoritaire où le moindre couac avec le gouvernement pouvait avoir des conséquences dramatiques. Dans un ouvrage consacré à l'œuvre de cet auteur, Sélom Komlan Gbanou évoque cet aspect :

L'écrivain dans une dictature aussi horrible que celle que connaît le Togo depuis des décennies n'a pas la liberté dont jouit le conteur traditionnel le soir autour du feu : son art est tenu à l'œil comme une activité subversive d'où l'utilisation de plusieurs procédés corporels, langagiers, narratologiques pour dire l'actualité politique par le truchement du jeu et d'une forte typologie du bestiaire. (GBANOU, 2002, p.20)

Le fait est qu'esthétiquement Zinsou a influencé de manière indéniable les générations suivantes, car en puisant dans le patrimoine culturel togolais, dans le concert-party et dans le conte traditionnel, il a proposé un autre théâtre, assez distinct du théâtre scolaire de la période coloniale. Exilé depuis 1992, son œuvre n'a pas fini d'être revisitée.

Dans la région, à partir des années 1970, des entreprises théâtrales se poursuivent toujours dans la réhabilitation de la culture et histoire locale ou dans la remise en question des mœurs traditionnelles pouvant empêcher le développement des pays et l'avancée des relations sociales. Toutefois, on voit surgir dans la moitié des années 1970 de nouvelles thématiques qui prennent le dessus sur les questions passées puisqu'elles sont fortement liées à la

désillusion envers les pouvoirs en place. En effet, plusieurs pays ont vu des régimes autoritaires remplacer le pouvoir colonial.

On découvre qu'en se retirant, la colonisation a laissé derrière elle un limon funeste d'où d'autres tyrannies ont germé faisant le lit de la corruption et des malversations en tout genre. Le théâtre se met à dénoncer le népotisme et toutes les perversités des dictatures qui rongent l'Afrique. Sorti du rêve des lendemains de l'indépendance, le théâtre revient à une réalité souvent décevante où les injustices sont insupportables. La création théâtrale abandonne peu à peu le drame historique pour explorer la satire sociale et politique. (CHALAYE, 2001b, p. 34)

Ce changement de cap dans les thématiques n'a pourtant pas été accompagné d'un renouveau esthétique considérable, à part pour des initiatives ponctuelles. Au Togo, la démarche de Zinsou dont on vient de parler est restée orpheline et a fini par s'étioler même au sein de la production de l'artiste lui-même. Le désenchantement à l'égard de cette période s'exprime par des formes satiriques inspirées notamment de Molière et des comédies de mœurs (CHALAYE, 2004b), les thèmes, pour africains qu'ils soient, restent encadrés dans des formes européennes. Cette léthargie esthétique n'a pas empêché la popularisation du théâtre entraînée, en grande partie soutenue par les actions culturelles françaises, dont le Concours interafricain, de sorte qu'une grande production théâtrale dans la région marque cette deuxième décennie après les indépendances.

Par ailleurs, des initiatives de renouveau esthétique sont entamées encore dans cette période, prenant corps par la suite. En plus de l'innovation proposée par Zinsou évoquée plus haut, il s'attarde sur le théâtre identitaire ivoirien et le théâtre des journées agricoles burkinabé. Deux expériences en Côte d'Ivoire puisent dans les arts locaux pour construire une esthétique particulière, la *Griotique* et le Kotèba. La première a été créée par les Ivoiriens Niangoran Porquet et Aboubakar Touré fondée sur l'art des griots. Leur entreprise s'est arrêtée assez précocement en raison d'un différend entre les artistes⁴⁹. La deuxième a été menée par Souleymane Koly, un Guinéen installé en Côte d'Ivoire qui a puisé dans le théâtre kotèba traditionnel les bases pour former son « Ensemble Kotèba », un corps de 40 artistes danseurs et musiciens qui pratique cet art en structure de cercle. Sa compagnie a connu une grande notoriété dès sa création, notamment en Europe où son travail est devenu très célèbre grâce au Festival de Limoges.

⁴⁹ Aboubakar Touré témoigne de cette expérience dans l'ouvrage *La Griotique: Mémoires et réflexions* (TOURÉ, 2014)

Vers une esthétique africaine

À côté du Kotèba et de la Griotique, le Didiga devient très connu à la fin des années 1970, grâce à la compagnie de Bernard Zadi Zaourou. Cette forme s'inspire du didiga traditionnel qui puise ses sources dans la littérature orale bété (ethnie du centre-ouest ivoirien) pour en faire une forme moderne. Les années 1980 témoignent ainsi de la naissance d'une esthétique particulière grâce au travail de Wèrewèrè Linking et Marie-José Hourantier dans leur compagnie Ki Yi M'Bock. Toujours en Côte d'Ivoire, les deux artistes ont créé le Théâtre-rituel inspiré des cérémonies du peuple Bassa du sud du Cameroun, dont Linking est originaire, convoquant masques et marionnettes.

Ces expériences identitaires ont joué un rôle important dans la construction d'une esthétique africaine reconnaissable en tant que telle. Ceci a été d'ailleurs le thème d'un colloque qui a eu lieu à Abidjan en 1970 et qui se présente comme l'acte fondateur de la recherche universitaire sur le théâtre négro-africain dans l'espace francophone. Lors de ce colloque, dans des travaux collectifs, les chercheurs ont relevé certaines caractéristiques comme propres au théâtre africain. D'une part, ils ont ratifié les origines sacrées, développées par Bakary Traoré dans l'ouvrage que nous avons déjà évoqué, d'autre part, ils ont établi des caractéristiques telles que la scène circulaire sans séparation claire du public, la participation spontanée de celui-ci dans un spectacle qui se veut avant tout collectif et total dont participent la danse, la musique, le chant, la parole, les gestes, le mime et les rites.

De la sorte, les formes théâtrales européennes ne sauraient correspondre aux attentes esthétiques africaines, d'un spectacle qui serait plus proche d'une « soirée au village » (MÉDÉHOUEGNON, 2010). En revanche, les pratiques artistiques de cet espace demeurent fort hétérogènes. La conception du théâtre africain exprimée lors de ce colloque correspond à la fois à une recherche identitaire des chercheurs et à répondre à une certaine attente de la part des occidentaux d'un théâtre dont l'exotisme faisait rêver. Comme je l'ai évoqué pour le calque des historiens sur les formes européennes dans la description des expressions artistiques précoloniales, on ne peut analyser ces résultats en dehors du cadre géopolitique dans lequel ils ont été élaborés.

D'autres espaces de circulation du travail des compagnies africaines ont également été créés dans les années 1980, notamment l'*Ubu Repertory Theater*⁵⁰ à New York, en 1982 et le

⁵⁰ Seul théâtre new yorkais consacré à des productions en langue française.

Théâtre International de Langue Française⁵¹ à Paris, en 1985. Les productions qui traduisent cette esthétique africaine formulée à Abidjan en 1970 rencontrent un grand succès sur les scènes étrangères, l'exotisme apporté par ces spectacles plaît est au goût du public qui cherche le dépaysement par le biais du théâtre. Si ces productions ont été essentielles dans le cheminement de la construction de l'identité africaine dans cet art, l'engouement excessif du public européen pour leur soi-disant exotisme ne sera pas sans conséquence pour son avenir, comme le signale Sylvie Chalaye :

Ce retour identitaire des théâtres africains rencontre alors les attentes d'un public occidental en mal d'exotisme et d'authenticité, un public qui découvre bientôt à Limoges, ou à Paris, la force de créativité de l'Afrique, mais reste attaché à un mythe idéaliste où l'oralité, la musique, le pittoresque du village et des rituels fabriquent une image d'Épinal qui fige le continent dans un cliché archaïque et oblitère la contemporanéité qui est la sienne. (CHALAYE, 2019)

Le chercheur béninois cite également le théâtre d'intervention sociale à travers l'expérience du théâtre des journées agricoles (1970 à 1978) du Burkina Faso (Haute-Volta à l'époque). Lors de ces journées où les meilleurs producteurs étaient primés, des spectacles avaient lieu afin d'éveiller la conscience politique des populations agropastorales. Il s'agit d'un théâtre éminemment politique qui met en scène les problématiques locales afin de sensibiliser les spectateurs sur des questions en lien direct avec leurs conditions de vie. Ce théâtre donnera lieu aux pratiques postérieurs du théâtre-forum et du théâtre-débat, des formes dont le but principal est la transformation sociale par le biais de l'art.

Dans ce premier moment, le Togo ne fourmille pas de productions théâtrales en langue française, en tout cas, le monopole qu'exerce Zinsou à la tête du TNT semble ne pas avoir laissé de place à d'autres écrivains pour se faire connaître. Il ne faut pas oublier que la grande vitrine des artistes étaient les festivals qui permettaient notamment aux artistes de se faire publier. Par ailleurs, le régime autoritaire sous lequel les Togolais vivaient ne permettait pas l'existence des troupes de théâtre, car les associations avaient été interdites par le régime. Malgré cela, l'écrivain Koffi Gomez s'est fait connaître grâce à sa pièce *Gaglo ou l'argent cette peste*, une adaptation du roman de Paul HAZUME écrite en 1980 et portée à l'écran (GBEASOR, 1997).

⁵¹ Ce théâtre deviendra le TARMAC en 2004, sous la direction de Valérie Baran, auquel la carrière d'Akakpo est fortement attachée.

*Les enfants terribles des indépendances*⁵²

Les années 1990 marquent un tournant dans le théâtre africain de l'espace francophone inaugurant une nouvelle mouvance dans les dramaturgies africaines. Sylvie Chalaye (2001b) désigne « les enfants terribles des indépendances » comme une génération, et surtout, un ensemble de dramaturges qui ont participé à la remise en cause de l'africanité, telle que les institutions francophones avaient décidé de la définir.

Depuis la fin des années 80, on constate l'émergence d'écritures qui ne sont pas en quête d'une Afrique ancestrale, ni cramponnées au mythe d'une tradition théâtrale perdue. Ce sont au contraire des dramaturgies solidement ancrées dans la réalité d'aujourd'hui et une réalité qui ne se veut pas cloisonnée, fermée sur le monde africain. Les dramaturges s'emparent de sujets qui mettent en jeu l'Afrique dans le monde et qui ne s'adressent pas seulement à un public africain, mais qui concerne un public sans frontière, africain, européen, américain aussi.

Ces nouvelles écritures dramatiques, qui s'affirment avec Caya Makhélé ou Léandre-Alain Baker du Congo, Koffi Kwahulé ou Elie Liazéré de Côte d'Ivoire, Moussa Konaté du Mali, Koulsy Lamko du Tchad, Mama Keïta de la Guinée, Kossi Efoui du Togo, Michèle Rakobson de Madagascar, José Pliya du Bénin... sortent de l'enclave africaine francophone pour entrer véritablement en dialogue avec la création contemporaine [...] (CHALAYE, 2001a, p. 36)

Ces dramaturges aux origines et esthétiques diverses, en refusant de se faire cataloguer selon un imaginaire qui ne correspondait pas à l'Africain.e de leur temps, envisageaient, comme le dit Caya Makhélé lors d'un entretien, d'être « reconnu par rapport à son expérience personnelle, particulière, singulière » et non pas par des a priori eurocentrés liés à leurs origines (CHALAYE, 2004b, p. 27). Ils nient l'existence d'un « être Africain », mais revendiquent leur appartenance au monde, au même titre que n'importe quel homme de leur temps. En même temps, la question identitaire n'est pas exclue de leurs préoccupations, au contraire. Lors d'une table ronde animée par Sylvie Chalaye à laquelle participaient Caya Makhélé, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui, les propos de ce dernier illustrent les enjeux dans lesquels il inscrit cette problématique :

On se rend compte que finalement on s'évertue à dire que la question n'est pas de placer des frontières sur ce qui fait l'africanité de ce que nous écrivons, mais en même temps on ne fait rien d'autre que prendre position par rapport à cette question-là. C'est dire à quel point la question de l'identité est aussi entièrement au cœur de nos préoccupations, tout comme la question de la mémoire, c'est évident. Seulement il y a une façon de proposer des réponses

⁵² Je me suis permis d'emprunter ce titre à Sylvie Chalaye (2001a) dont le travail a été le premier à éveiller ma curiosité pour les écritures afro-contemporaines. Les travaux de Chalaye autour des écritures dramatiques afro-contemporaines apportent une contribution incommensurable aux études de ce domaine dans l'espace francophone. Anthropologue du théâtre, le Laboratoire SeFeA qu'elle dirige à la Sorbonne Nouvelle est l'un des plus actifs dans la recherche sur ce théâtre.

qui ne nous enferment pas. C'est ce que disait Koffi, c'est de pousser la question plus loin, de faire en sorte que la question soit tellement complexe qu'on ne puisse pas lui donner une réponse-cliché. (NONY, 2011)

On comprend par là qu'il s'agit plutôt de refuser les attentes et nier les discours préétablis, il s'agit de pouvoir être compris dans son art dans sa complexité individuelle et non pas dans un destin collectif. Ceci, je le pense, ne doit pas être confondu avec une quête d'universalité - notion en littérature aussi utopique que celle d'africanité -, mais de pouvoir s'exprimer librement par le biais de leur art sans horizon d'attente lié à cette africanité fantasmée. D'ailleurs, leur responsabilité politique à l'égard de leur origine africaine n'est pas remise en question, cette dimension apparaît esthétiquement de manière indéniable. Kossi Efoui l'évoque à plusieurs reprises : « J'aspire à une Afrique politique et non culturaliste, racialisée. Si je suis réaliste, je me dis de nulle part, mais si je suis dans une vision politique, je me dis Africain » (CHALAYE, 2004b, p. 35).

Cette dimension politique émerge comme centrale dans l'écriture des dramaturges africains, notamment au Togo. À partir de 1988, des jeunes dramaturges togolais se lancent dans la production d'un théâtre politique contestataire du régime autoritaire. Influencés notamment par l'écriture de Sony Labou Tansi que plusieurs écrivains ont connu lors de leurs études à l'Université du Bénin (actuelle université de Lomé) (APÉDO AMAH, 2006). Il faut rappeler qu'à ce moment-là, le Togo vit sous une dictature, le seul théâtre autorisé était la Troupe Nationale.

Au Togo, il y avait une troupe nationale et il n'y avait pas de possibilité d'y avoir d'autres troupes de théâtre puisque pour pouvoir se constituer en troupe de théâtre, on se constitue sur la base de la loi sur les associations. Mais c'était impossible. Sous cette dictature-là, on n'avait pas le droit de nous associer. Donc, il ne pouvait pas y avoir de troupe de théâtre. Et puis, dans les années 90, à la suite de ces mouvements populaires, il y a eu un certain nombre de libertés qui ont été concédées à la population, comme la liberté de penser, de parole et d'association et donc il y a des troupes de théâtre qui se sont créées. Mais ces troupes doivent aussi composer avec la dictature.⁵³

Dans un article sur le renouveau du théâtre togolais, Apédo-Amah (2006) retrace la création des troupes privées : L'Ensemble Artistique de Lomé -ENAL est la première troupe privée fondée au Togo à la fin des années 1990. Avec Mèwê Banissa à la tête, il devient un « véritable atelier où la formation des comédiens et la recherche d'une esthétique scénique avaient droit de cité » (p. 56). Plusieurs artistes togolais sont passés par cette troupe, dont

⁵³ Propos recueillis lors de la rencontre du 01er mars 2019, dans le cadre du Séminaire *Scènes et écritures de l'Altérité* assuré Sylvie Chalaye.

Gustave Akakpo et Amoussa Koriko. L'Atelier Théâtral de Lomé a été fondé par la suite par Kangni Alem et Gaëtan Noussouglo, aussi en tant que troupe-atelier par où sont passés des artistes comme Roger Atikpo, Alfa Ramsès et Marcel Djondo. D'autres troupes voient également le jour comme la Compagnie Tambour Théâtre (par Armand Brown et Richard-Crésus Lakpassa), Les 3C (par Rodrigue Norman et Kadam-Kadam (par Alanda Koubidina). Ces troupes ont professionnalisé le théâtre togolais ayant un impact direct sur la production théâtrale du pays aussi bien du point de vue des textes dramatiques que des pratiques scéniques.

Un autre élément soulevé par Apédo-Amah jouant un rôle essentiel sur le théâtre togolais ce sont les festivals. En 1993 est né le FESTEUF – Théâtre de la Fraternité auquel participent des troupes venant de toute la région, ainsi que de l'Europe et des Amériques. En 2002, ce sont les RETHES - Rencontres théâtrales de Sokodé qui apparaissent, et en 2004 Gaëtan Noussouglo et Kangni Alem bâtissent le festival Filbleu – Festival International les Lucioles Bleues⁵⁴. D'autres acteurs comme l'association française Ecritures Vagabondes, tenue par Monique Blin, dont la Comédie de Saint-Etienne était partenaire et l'association togolaise Escale d'Ecritures, créée à la suite d'un chantier d'écriture organisé par l'association française, ont mené des actions culturelles dans le pays, en particulier dans la formation des artistes togolais aux métiers du spectacle.

A côté des festivals togolais, la participation aux festivals de la région – le FITHEB – Festival international de théâtre du Bénin ; les Récréatrails et le FITD – Festival International de Théâtre pour le Développement au Burkina Faso – ainsi qu'au Festival des Francophones de Limoges en France a été décisive pour le développement du théâtre Togolais. Ces espaces permettaient de nombreux échanges artistiques avec les compagnies issues du monde entier, offrant également des formations aux participants des festivals.

Par ailleurs, à la fin des années 1980, les jeunes écrivains comme Kangni Alem, Sélom Gbanou, Kandjagabalo Sekou, Bodi Banche Bodelin et Kossi Efoui ont provoqué un véritable renouvellement dans le théâtre togolais. Surnommés les *tractographes* en raison de leur engagement politique et leurs entreprises de distribution de tracts par Apédo-Amah, professeur de théâtre à l'Université du Bénin (Université de Lomé aujourd'hui), ils ont découvert dans la littérature dramatique une manière autre de libérer leur parole. L'audace de leurs œuvres ne se limitait pas aux thématiques choisies, car leur innovation esthétique témoigne du travail d'artistes qui bouleversent l'écriture théâtrale à travers une poétique qui leur est propre. Ils ont

⁵⁴ 13 éditions de ce festival ont déjà vu le jour, la dernière en mars 2020 : <http://filbleu.togocultures.com/>

remplacé les tracts par le travail de la forme dramaturgique. Apédo-Amah évoque leur langage poétique utilisé comme un outil de lutte :

Contre la loi du silence, Gbanou et Bodelin ont opté pour des mots-pavés, à la manière des manifestants, comme mode de subversion pour s'attaquer au confort de la résignation et à toutes les chaînes créées artificiellement pour institutionnaliser la défaite de la pensée.

[...] La violence du verbe poétique est subversive car elle se propose aux personnages opprimés comme une promesse de liberté. C'est donc un parti pris esthétique et politique. (APÉDO-AMAH, 1997, p. 165).

La violence verbale de leurs œuvres vient combattre et faire écho à la violence réelle du régime autoritaire d'Eyadéma. Leur surnom ne doit cependant pas faire croire que leurs textes étaient des simples tracts poétisés, le texte de Kossi Efoui inaugurant la rupture opérée par ces auteurs, *Le Carrefour*, primé en 1989 au CTI, témoigne d'un « théâtre structuré autour de symboles et de métaphores, ayant une portée hautement philosophique et politique rattachée au monde contemporain » (DECHAUFOR, 2018, p. 78). Il n'y est plus du tout question de mettre en scène une Afrique fantasmée. En 1990, c'est au tour de Kangni Alem de se faire récompenser au même concours pour le texte *Chemins de Croix* (2005).

Très engagé contre le régime, ces artistes se sont pour la plupart éparpillés pendant les années sombres du pays. Kangni Alem après une période en France est retourné et continue sa carrière d'écrivain, traducteur et critique littéraire au Togo, il enseigne la littérature à l'Université de Lomé. Kossi Efoui, après son incarcération pour avoir projeté la distribution de tracts, a quitté le pays, il vit en France depuis une trentaine d'années pays où il a construit une solide carrière d'écrivain et homme de théâtre. Sélom Gbanou se consacre à la critique littéraire en tant qu'enseignant chercheur à l'Université de Calgary, au Canada. Kandjagabalo Sekou et Bodi Banche Bodelin n'ont pas poursuivi leurs carrières de dramaturges, s'adonnant plutôt à d'autres genres littéraires. Leur héritage reste tout de même si important que depuis les années 1990, le théâtre est considéré comme le genre le mieux consolidé au Togo (MOLLEY, 2018) .

Gustave Akakpo hérite de cette génération qui cherche dans les esthétiques et thématiques les plus diverses une poétique plurielle. Apédo-Amah (2006) considère d'ailleurs que les artistes de sa génération, parmi lesquels se situent des noms comme Rodrigue Norman, constitueraient une deuxième génération du renouveau du théâtre togolais. Ils commencent à faire du théâtre alors que leurs aînés étaient déjà dans le bain et ils bénéficient notamment de ces structures qui ont été déterminantes pour l'essor du théâtre dans la région.

Le départ d'Akakpo pour la France vient à la fois accentuer son ouverture sur le monde et son rapport à l'Afrique dans un paradoxe apparent que je tenterai d'élucider tout au long de la thèse. Pour retracer ce chemin à la fois centripète et centrifuge, je propose de réfléchir davantage aux dramaturgies contemporaines, ainsi que de parcourir sa biographie d'artiste. C'est ce à quoi j'invite le.la lecteur.trice dans les deux prochains chapitres de cette partie.

Chapitre 2 – Dramaturgies en devenir

Toujours dans cette démarche d'historiciser les écrits akakpoïens, à la suite de l'aperçu historique qui vient d'être établi, je propose maintenant une réflexion portée sur la petite temporalité des écritures dramatiques dans laquelle il s'inscrit, à savoir la dramaturgie contemporaine et afro-contemporaine, sans jamais perdre de vue la grande temporalité. Il me semble important à ce point de notre étude de situer certains aspects théoriques qui serviront plus tard de grille d'analyse. Je rappelle au lecteur que ma recherche s'intéresse à l'étude du texte de théâtre compris en tant que littérature dramatique, c'est-à-dire, comme genre littéraire à part entière.

Je partage complètement le regard théorique de Jean-Pierre Sarrazac (2012) sur l'indissociabilité du texte dramatique de son devenir scénique, qui ne peut être négligé lors de l'analyse d'un texte théâtral. En revanche, mon étude n'a pas pour vocation d'approfondir les enjeux liés l'accomplissement scénique du texte, bien que mon intérêt pour l'œuvre d'Akakpo soit né dans la pratique scénique et qu'une partie de ma recherche de terrain ait été consacrée à assister à des spectacles et accompagner le travail de comédien de l'auteur. Toutefois, comme je l'ai précisé dans l'introduction, pour le cadre précis des analyses proposées dans cette thèse, étant donné la problématique qui guide mon enquête et l'étendue du corpus, j'ai dû me restreindre au texte en soi. L'analyse des spectacles reste un terrain à explorer pour des recherches futures.

Ce chapitre propose un cheminement théorique assez personnel. Si tous les auteurs et théories que je présente ici m'ont accompagnée tout le long de ma recherche, ils n'ont pas été les seuls, dans les références le.la lecteur.trice trouvera également les ouvrages consultés qui n'ont pas été cités. Quoique les réflexions théoriques soient présentes sur la longueur du travail, ce chapitre vient offrir un cadrage qui représente le soubassement de mes analyses.

À défaut de m'étaler sur les théoriciens qui nourrissent depuis fort longtemps mes recherches en littérature, j'ai choisi de commencer ce chapitre par une discussion sur la littérature dramatique contemporaine, étant donné qu'il s'agit de l'objet précis de ce travail. À la suite de ces réflexions, essentielles pour que le.la lecteur.trice comprenne l'angle que j'ai choisi pour travailler le texte de théâtre, je présente les voix qui m'ont inspirée plus particulièrement dans la construction d'une conceptualisation à partir de l'œuvre akakpoïenne. J'espère ainsi fournir d'emblée des outils aux lecteur.trice.s pour m'accompagner dans les analyses que je propose en deuxième partie de cette thèse.

Littérature dramatique contemporaine

Dans mon cheminement vers l'écriture de Gustave Akakpo, je me dois de m'arrêter sur les travaux entrepris dans le cadre du théâtre Occidental. Nous avons pu observer dans le chapitre précédent que le théâtre africain en langue française héritier de la colonisation s'est vu encadrer par les formes théâtrales européennes. Il serait donc incohérent de ma part de négliger le poids que cette tradition a pu avoir sur le théâtre akakpoïen. Nous verrons dans la biobibliographie de l'auteur, que je propose dans le chapitre suivant, que la formation intellectuelle de l'artiste passe par l'appropriation des formes européennes, d'abord enseignées à l'école, et puis lors des diverses formations dispensées par des Européens qu'il a suivies. Je ne pourrais donc faire l'économie de cette tradition. Toutefois, il faut aussi rappeler que le théâtre contemporain étant en devenir constant, il est voué au dialogue avec toutes les traditions théâtrales, voire littéraires et artistiques, de la planète.

En Europe, les écrits dramatiques ont subi une grande transformation au tournant du XIXe siècle, moment où Peter Szondi dans son ouvrage *Théorie du drame moderne*⁵⁵ ([1965] 2011)⁵⁶ situe la crise de la dramaturgie moderne. Dans cette période, le théâtre ne se voit plus représenté par les formes dramaturgiques classiques, notamment celles encadrées par les unités de temps, d'espace et d'action. Cela a entraîné, sinon une proposition de formes nouvelles, du moins la remise en question des formes traditionnelles de sorte que des auteurs comme Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) et Hauptmann (1862-1946) ont fini par établir des rapports assez particuliers à la tradition.

Dialoguant avec les écrits de Szondi, Jean-Pierre Sarrazac dans son ouvrage *Poétique du drame moderne et contemporain* (2012) va plus loin en proposant que plutôt qu'une crise du drame, les auteurs de cette période auraient opéré une véritable rupture avec les classiques en vue de l'instauration d'un nouveau paradigme du drame qui aboutirait dans son *débordement* et la mise en place de formes à même de représenter les esprits de l'époque. La crise du drame classique, ou bien la rupture avec ce drame, est donc un moment d'inadéquation des formes traditionnelles aux thèmes et aux besoins poétiques et esthétiques des écrivains de ce temps. Ce que l'on appelle le drame moderne, ou drame moderne et contemporain, serait donc né du clivage forme-contenu.

⁵⁵ Pour ce travail, je me suis basée sur l'édition brésilienne *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, traduite de l'allemand par Raquel Imanishi Rodrigues et publiée chez Cosac Naify. Cette traduction s'appuie sur une édition revue publiée dix ans après la première.

⁵⁶ A chaque fois où cela sera possible, je tiendrai à indiquer la première date de publication de l'ouvrage, suivi de la date de la publication utilisée dans ce travail.

Le drame contemporain découlerait d'une sorte de réponse à cette inadéquation du genre classique à exprimer les inquiétudes du monde. Les formes dramaturgiques qui vont surgir seront donc plus ouvertes (voire totalement ouvertes) et plus (ou très) libres. Sarrazac (2012) souligne deux paradigmes pour le drame : le « drame-dans-la-vie », plutôt fermé et formellement encadré, plus proche de la tradition classique ; et le « drame-de-la-vie », ouvert et prêt à la liberté :

L'intérêt du concept de drame-de-la-vie, c'est précisément d'épouser ce travail constant d'émancipation d'une forme dramatique toujours en train de se libérer des contraintes du drame-dans-la-vie. Si le drame moderne et contemporain est bien une « forme ouverte », il faut entendre cette ouverture dans son sens maximal de forme *extravasée*. Le drame se développe hors de ses propres limites. *A l'extérieur de lui-même*, par croisements et hybridations successives, Le drame moderne et contemporain est tout en lignes de fuite ; il fait l'objet d'une déterritorialisation permanente. Sous l'effet de la pulsion rhapsodique, il intègre, sans souci de synthèse, des éléments lyriques, épiques ou discursifs. (p.393, souligné par l'auteur)

Le drame-dans-la-vie se réfère à ce drame classique qui cherche à dépeindre les grands conflits de l'humanité, à saisir un moment exceptionnel de l'existence, de la vie d'un héros. C'est le drame absolu, ou la pièce bien faite qui, plus qu'aristotélicienne, est conforme aux trois règles de la tradition française. Il s'agit donc d'une forme fermée, circonscrite par la thématique et par des contraintes formelles. Le drame-de-la-vie, plus qu'une simple opposition au premier, constitue une « échappée » au drame-dans-la-vie, un lieu où l'on a trouvé un passage, un débordement vers d'autres formes, multiples et constamment nées du dialogue entre les différents éléments constitutifs du langage poétique.

Le drame-de-la-vie s'interroge sur l'existence de l'homme, dans ses plus divers aspects (social, politique, éthique, affectif, métaphysique). Grâce à sa liberté et à son ouverture, il est capable de tenir compte de toutes les dimensions humaines, d'où la plasticité du drame moderne et contemporain. Il ne peut être que libre de contraintes thématiques ou formelles pour arriver à peindre la vie d'un homme qui ne pourrait être circonscrite dans un espace et un temps donnés d'avance.

Lire ce théâtre contemporain qui se veut ouvert, libre est souvent compris comme un défi. Démuni de la sécurité des règles des formes classiques, le lecteur n'a plus d'assises sur lesquelles s'appuyer et se trouve souvent déconcerté face à ces écrits. En même temps, il provoquent le.la lecteur.trice à un travail de construction de sens qui peut le.la suivre au plus profond de son existence. Jean-Pierre Ryngaert (2005) évoque à cet égard le paradoxe du texte de théâtre contemporain qui nous soumet à être « écartelés entre le désir de comprendre et

d'expliquer les textes, et amoureux de ceux qui résistent, qui ne se donnent pas d'emblée comme faciles en livrant clefs en mains un univers lisse ou insignifiant » (p.4).

Cette apparente difficulté des textes contemporains est au diapason de la vie contemporaine elle-même où ce que l'on peut voir ne représente qu'une réalité saisie dans l'instant, alors que ce qui ne se donne pas facilement à voir nous intéresse souvent davantage. L'homme contemporain cherche sans cesse à « neutraliser les lumières du siècle (...) [pour parvenir] à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité » (AGAMBEN, 2015, p. 21-22). L'auteur dramatique contemporain serait justement celui qui arrive à tremper sa « plume dans les ténèbres du présent » (p. 20) sans se laisser saisir d'emblée, il appelle son lecteur à participer à ce jeu d'ombres et lumières avec lui.

Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela, être contemporains. C'est bien pourquoi les contemporains sont rares. C'est également pourquoi être contemporains est, avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capables non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. Ou encore : être ponctuels à un rendez-vous qu'on ne peut que manquer. (AGAMBEN, 2015, p. 26-27)

Or, parvenir à saisir dans l'obscurité la petite lumière peut être considéré comme la démarche même de lecture d'une grande partie de la littérature dramatique contemporaine. La textualité, pourtant élément assez concret d'un texte, devient un « produit dissolvant » (PAVIS, 2011) de la dramaturgie, complètement bouleversée dans ses catégories traditionnelles en attente de la capacité du lecteur à participer au jeu d'une textualité nouvelle.

(...) la proximité temporelle du texte contemporain, l'immédiateté des idéologies qui l'informent, incitent le lecteur à tout risquer et tout essayer, puisque tout parcours est admissible, pour autant qu'il aide à déployer le texte et à surprendre le lecteur. Le parcours contemporain sera donc volontiers expéditif, incomplet, gratuit puisqu'il n'a plus pour mission d'expliquer ou de convaincre. (PAVIS, 2011, p. 32-33)

Une fois l'écrivain de théâtre débarrassé de ce garde-fou qui était devenu la forme classique, il s'est adonné à une recherche sans limites, notamment dans d'autres genres littéraires, comme le roman, du matériau capable d'exprimer des éléments tels que les contractions de la réalité et les forces en jeu dans l'action humaine individuelle, auxquelles le drame classique échouait. Dans son étude, Szondi ([1965] 2011) s'intéresse particulièrement à l'influence du genre épique sur la forme dramatique comme moteur des transformations que celle-ci a subies. Pour l'auteur, l'épicisation du genre dramatique, à savoir son rapprochement des formes narratives, marquerait ce genre nouveau plus ouvert et plus à même de traduire

l'homme contemporain. Le théâtre épique retrouve chez Bertolt Brecht (1898-1956) son expression la plus célèbre. C'est le dramaturge allemand qui théorisa la distinction entre le théâtre épique à vocation politique et le théâtre dramatique bourgeois.

Du besoin discursif au théâtre politique

Le travail de Brecht dépasse les arts du spectacle, il a produit dans les plus divers genres, mais c'est en qualité d'homme de théâtre qu'il est devenu célèbre. L'ensemble de son travail est basé sur une conception centrale de l'art en tant que représentation d'un monde passible de transformation. « Je crois que le monde d'aujourd'hui peut être reproduit, même au théâtre, mais uniquement s'il est conçu comme un monde susceptible de modification »⁵⁷ (BRECHT, 1978, p.7, je traduits). Ses pièces de théâtre seront alors l'expression de cette recherche d'une expression artistique qui se prête à faire réfléchir le public en vue du changement des relations sociales. Cette conception est donc fortement centrée sur le rôle politique de l'art, indéniable pour cet artiste marxiste⁵⁸.

Dans un essai sur Brecht, Barthes (2002a) souligne trois leçons laissées par le dramaturge qui découlent de cette compréhension que l'art se confond avec la conscience politique. Tout d'abord, il ne faut ni se passer ni avoir peur de réfléchir aux problèmes de la création théâtrale. Cette question qui a hanté le dramaturge allemand pendant toute sa vie, aussi bien dans sa pratique que dans des écrits théoriques sur le théâtre. La réflexion est toujours au cœur de sa production, l'esprit critique étant ce qui a vocation de mouvoir le monde. Ensuite, Barthes considère que lorsque Brecht a inventé les lois du fonctionnement du Grand Théâtre critique, « il a revendiqué pour la matière théâtrale un statut entièrement neuf et tout entier soumis, non à quelque alibi d'engagement, mais à une véritable efficacité politique » (p. 164). Dans une esthétique éminemment cohérente, chez lui la passion politique déborde en forme dramatique. La troisième leçon découle de cette deuxième et se lie au rapport forme-contenu dans une logique où les techniques aussi sont responsables du processus de désaliénation, et non seulement le répertoire, elles sont donc aussi politiques et participent « du même combat révolutionnaire que le texte » (p. 164).

57 *Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação.* (BRECHT, 1978, p. 7)

58 Le marxisme chez Brecht va retrouver une expression assez particulière, compte tenu des diverses autres influences théoriques que son art a subies, notamment la philosophie orientale. Cette discussion dépasse le cadre de notre travail, mais nous renvoyons à l'œuvre de Jameson (2013) sur le travail de Brecht dans laquelle il apporte des éléments assez intéressants de compréhension, entre autres, du marxisme brechtien.

Comme nous l'avons déjà signalé auparavant dans ce texte, cette compréhension de l'art à caractère politique inéluctable est bien la nôtre, son rôle potentiel de transformation sociale est celui qui accompagne nos recherches et notre pratique de la scène. Un théâtre qui fait déborder son caractère « ontologiquement politique » (DORT, 2001) sur ses textes et techniques serait donc à même de concourir à une sensibilité d'un monde où sa dimension politique est la seule qui s'apprête à communiquer l'élan pour la transformation sociale. Chez Brecht, il ne s'agit pas uniquement d'une caractéristique, mais d'un fondement très complexe qui possède trois dimensions que Jameson (2013) appelle la triangulation de la méthode brechtienne, c'est-à-dire, l'indissociabilité de la pensée – comprise comme sa doctrine ; du langage – traduit dans le « gestus » ; et du récit – exprimé par les proverbes. Ces trois éléments forment un ensemble qui, dans sa pratique théâtrale va provoquer un effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*, ou effet-V, selon Jameson) qui sera lui aussi central dans son esthétique.

Il est nécessaire de renoncer à tout ce qui représente une tentative d'hypnose, qui provoque des extases condamnables, qui produise un effet d'obnubilation (BRECHT, 1978, p. 17, je traduits)⁵⁹.

Le dramaturge refuse donc tout effet illusoire dans le théâtre car il empêche la réflexion et l'essence elle-même de l'art. L'effet-V est incontournable pour la critique sociale, faute de quoi le spectateur.trice peut se retrouver à un tel point immergé.e dans l'œuvre que l'empathie finit par avoir de l'emprise sur le raisonnement, ce qui souscrirait l'art dans un simple rôle de divertissement propre à l'art bourgeois, ou au caractère dramatique du théâtre, ne laissant pas de place au rapport historique des changements sociaux. Brecht considère, dans la même œuvre, que « le nouvel art dramatique doit inclure méthodologiquement, dans sa forme, l'expérience » (p. 29, je traduis)⁶⁰. Lorsque le spectacle montre qu'il s'agit sur scène non pas d'une reproduction exacte de la réalité, mais d'une représentation de la réalité faite par des acteurs qui donnent à voir qu'ils sont sur scène, et non pas dans la vie réelle, il arrive à atteindre la dimension expérientielle de la vie.

Brecht oppose à son théâtre, le théâtre épique - celui qui raconte, montre qu'il montre, rend le spectateur témoin de la scène, le place devant l'action, dans lequel l'homme est un objet d'analyse et susceptible d'être modifié et de modifier l'être social, celui qui détermine la pensée-, le théâtre dramatique, aristotélicien - qui crée l'illusion⁶¹. L'effet-V agit donc comme

⁵⁹ *É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação.* (BRECHT, 1978, p. 17)

⁶⁰ *A nova arte dramática tem que incluir metodologicamente, na sua forma, a experiência* (p.29).

⁶¹ Cette opposition renvoie au tableau présenté par Brecht dans ses commentaires de l'opéra *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* (*idem*, p. 16)

un effet de désaliénation, le spectateur se retrouve dans les pièces, il retrouve ce monde dont il fait partie, sa situation politique dans le monde. Il opère un décentrement de la scène, les pièces n'apportent pas de conclusion, ni résolution ou synthèse, les conflits politiques appellent le spectateur à l'action.

Au-delà de sa participation individuelle au destin de tel ou tel personnage, ce qu'il [le spectateur] découvre aussi, c'est sa propre situation au monde. Il est renvoyé, par le moyen de l'art, à la réalité – une réalité qui n'est plus seulement destin et fatalité, mais aussi possibilité d'une nouvelle liberté. (DORT, 2001, p. 245)

On comprend donc que le théâtre politique brechtien est un théâtre voué à créer de la liberté, au même titre que la littérature contemporaine. Il est certes vrai que Brecht a marqué de son empreinte l'avenir du théâtre, en tout cas Occidental. Si tous ses concepts ne sont pas forcément mis à l'œuvre chez les différents auteurs dramatiques contemporains, l'épiscisation du drame et le rôle politique du théâtre demeurent des notions fort présentes dans les productions jusqu'à nos jours. Chez les dramaturges afro-contemporains, dont l'art est né dans un contexte de domination, il est difficile de dissocier l'esthétique de l'éthique (MONGO-MBOUSSA, 1998). Pour Gustave Akakpo, en particulier, la libération de la parole par le biais de l'écriture et l'art théâtral comme espace d'expérimentation de la démocratie sont devenus des enjeux vitaux⁶².

Les dramaturgies du multiple

Du point de vue esthétique, les écritures dramatiques ont parcouru du chemin depuis l'œuvre monumentale de Brecht. Dans ses écrits théoriques, Jean-Pierre Sarrazac (2012) propose, à partir de l'étude des œuvres d'auteurs contemporains, d'aller plus loin que l'épiscisation du genre, après son constat que dramaturgie contemporaine opère un éclatement des différents modes poétiques. Selon le théoricien et dramaturge français, les écrits contemporains édifient un « jeu de débordement incessant d'une instance – dramatique, épique, lyrique – par l'autre » (2012, p. 303). Le texte de théâtre contemporain est avant tout ouvert, toujours en devenir.

Le drame moderne et contemporain pratique la mise en tension des trois grands modes poétiques. [...] La pièce ne se résume plus à une grande « collision dramatique » : à côté de moments purement dramatiques, fondés sur des conflits interpersonnels, prennent place des moments – épiques – de pur regard objectivant sur le monde, sur l'humanité prise dans son ensemble et d'autres moments encore – lyriques – de dialogue entre soi et soi, entre soi

⁶² Dans le chapitre suivant j'explique le contexte de production de son premier texte, *Catharsis* (2006a), à un moment de sa vie où il cherchait des réponses à son mal être dans le monde.

et le monde. Le théâtre élargit considérablement son registre. Il s'ouvre à un monde multiforme où l'investigation du contexte social, politique [...] peut côtoyer la représentation des affrontements interhumains ainsi que la plongée dans l'intime, dans le psychisme des êtres. Le drame entreprend de se libérer de ses limites et de ses contraintes (SARRAZAC, 2012, p. 308).

Cette absence de limites esthético-poétiques du drame contemporain lui accorde une ouverture qui répond à l'appétit du monde qu'évoque l'écrivain togolais Kossi Efoui lors d'un entretien : « La question que nous nous posons est celle des outils dont nous disposons aujourd'hui pour dévorer le monde, pour dire notre appétit du monde » (CHALAYE, 2004b, p.38) . Le foisonnement formel provoqué par l'élargissement du registre du théâtre participe au cheminement de ces artistes qui phagocytent de drame pour faire resurgir, ajoute l'artiste dans un autre entretien, « des formes dramaturgiques qui interrogent souvent avec une énergie inouïe la modernité et ses violences » (p. 81).

Nous avons vu que le théâtre produit en Afrique en langue française est un art importé, arrivé avec le colonisateur. Néanmoins, ces écrivains ont une spécificité par rapport aux européens, ils viennent d'environnements culturels où les dialogues de cultures sont constitutifs de leur être. S'il est vrai que l'héritage de la colonisation leur a imposé un regard souvent néfaste sur leurs propres cultures, le cheminement que les arts a pris, en passant par différentes étapes où l'on a cherché à rétablir le passé, ensuite à dénoncer les enjeux du présent, on arrive à partir des années 1990 dans un certain regard vers l'avant où les artistes se comprennent comme des êtres multiculturels, nés dans une terre aux traditions anciennes et riches, éduqués par la pensée française, certes, mais aussi par le cinéma hollywoodien, la littérature mondiale, enfin, tout ce qui participe à la formation d'un homme contemporain de notre époque. Les artistes afro-contemporains ne refusent pas aucune de ces appartenances, l'héritage colonial y compris, ils « revendiquent au contraire une phagocytose de cette altérité est son insémination de l'intérieur » (CHALAYE 2004b, p. 85). C'est de ce type de fécondation dont il est question dans ces dramaturgies.

Nous avons évoqué dans le chapitre précédent que le dynamisme du théâtre togolais se doit en partie au contact avec des troupes internationales, notamment lors des festivals (APÉDO AMAH, 2006). Ce contact était l'occasion de réaliser des échanges qui ne pouvaient que contribuer à des pratiques multiples par la rencontre de troupes venant de plusieurs pays d'Afrique, mais aussi d'Europe et des Amériques. Ce contexte n'est pas particulier au Togo, des festivals ont été créés dans tous les pays de la région après des indépendances, des véritables viviers artistiques qui permettaient aux artistes de dialoguer sur des pratiques les plus diverses.

À cela s'ajoutent les concours et les festivals organisés par la France et/ou tenus sur le territoire français. Ce qui en résulte, ce sont des artistes aux esthétiques aussi multiples que les rencontres qui ont pu se produire, qui bouleversent les « formes dramatiques et s'engagent dans une écriture de rupture qui chahute la langue française, mais aussi les structures narratives et dramaturgiques en osant le parasitage et l'hybridation » (CHALAYE, 2004b, p. 11). Un parasitage qui va donc dans deux sens : celui de tordre la langue française pour en faire une langue propre, à la manière de Sony Labou Tansi, mais aussi celui de peupler les formes dramaturgiques d'esthétiques inattendues qui n'ont plus de rapport avec le théâtre africain « exotique » des générations postindépendances.

L'écriture de Gustave Akakpo apparaît alors que les artistes togolais travaillaient déjà dans une approche multiforme du drame. Le dramaturge relève le défi en proposant la multiplicité comme principe fondateur de sa plume. Toujours en mouvement, son projet esthétique étant de façonner un nouveau texte à chaque œuvre, il forge une nouvelle forme dramatique à chaque nouveau texte. Dans une liberté totale, on retrouve notamment ce débordement des modes poétiques dont parle Sarrazac (2012). À l'intérieur de ses pièces, des glissements entre regard objectif sur le monde, conflits interpersonnels et discours lyrique prennent forme sans qu'on puisse établir une frontière claire entre eux.

La mère trop tôt : On s'y fait, à tout ça ! On finit par reprendre nos petits business ici-bas. Puis, tout d'un coup, là-haut, ils décident que ça va être la paix, qu'on doit retourner chez nous au-delà des collines. Mais nous, on ne sait pas ce qui nous y attend, là-bas... Tu te rends compte ?

Kobogo : Alors tu me le prêtes ?

La mère trop tôt : La paix ! Tu t'imagines ? Tu sais ce que tu vas bien pouvoir loger dans cette paix, toi ? Tu sais où tu vas poser ton corps ? ... Aha, tu n'y as pas pensé, hein ?!

Kobogo : Juste un instant, je voudrais que tu me le prêtes; l'avoir pour...

La mère trop tôt : En temps de paix, il va falloir tout négocier : la terre où parquer son corps, et tout ce qui va avec. Et même le chemin où tracer sa vie, il va falloir demander ! Alors, ils auraient quand même dû nous laisser le temps de nous préparer à la paix ! Parce que là, ça fait tout drôle...

Kobogo : Dis-moi oui, je te jure que tu ne le regretteras pas!

La mère trop tôt : Oui.

Kobogo : Tu as dit oui ?

La mère trop tôt : Oui, ça fait tout drôle : imaginer la paix... sans rien pouvoir imaginer qui puisse se loger dedans ! Tu veux que je te dise ? ... Je pense que c'est un gros canular !

Kobogo : Ecoute-moi. J'oublierai Je passe, tous ces corps qui t'ont pris - C'est bien cela ? - qui t'ont pris ce que tu avais promis... promis de ne garder que pour moi. Prête- moi ton cœur, que j'y plante mon amour pour y faire pousser une nouvelle folie de vivre... que je donne un nouveau sens a ses battements. Retournons au-delà des collines et je ferai tout ce que tu voudras ! Je suis même prêt à mourir pour toi s'il le faut !

La mère trop tôt : Quoi ?! Tu voudrais mourir pour moi ?

Kobogo: Oui, tu sais que je t'aime...

La mère trop tôt : Et tu veux mourir pour moi ?!

Kobogo: Oui, ma chérie, voir tes yeux d'antan et mourir, mille fois s'il le faut!

La mère trop tôt : Garde-toi que cela ne t'arrive même pas une fois ! Tu m'aimes et tu veux te torcher la vie pour mes beaux yeux ?! C'est tout ce que tu trouves ?! Est-ce la guerre qui t'a affamé la cervelle ?

Kobogo: C'est la plus grande preuve d'amour, non?

La mère trop tôt : Je n'ai pas besoin des morts ! Que des morts ! Que des morts ! De tonnes que j'en ai ! Des kilomètres dans toutes les postures ; une éternité de morts qui me violent le sommeil !... Tu veux que je te gueule la plus grande preuve d'amour ? Cherche-toi un flingue et tue ! J'ai besoin d'un homme qui peut tuer pour moi, pas crever !

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 7)

Dans cet extrait de *La mère trop tôt*, première pièce publiée par Gustave Akakpo, le débordement des modes poétiques participe à la construction des personnages et à l'agencement du dialogue. Dans un échange entre deux jeunes adolescents, le discours sur le monde, et entre soi et le monde, jaillit sur une scène de séduction et la transforment en tout autre chose. L'approfondissement de l'étude des formes hybrides par Jean-Pierre Sarrazac, qui hélas ne compte pas d'auteur afro-contemporain dans son corpus, développe un concept qui se rapproche de ce que nous venons d'observer chez Akakpo dans le brouillage des modes poétiques. Le théoricien appelle ce concept la « poétique rhapsodique ». Plus que la simple image du rhapsode qui raconte une histoire, ce serait un principe, une « pulsion » qui meut les œuvres contemporaines.

Le principe rhapsodique ne se limite pas à l'immixtion du rhapsode parmi les personnages ; il s'étend bien évidemment à l'effet de cette présence intrusive : le morcellement du corps du drame, pareil à celui de Dionysos, sans fin démembré et remembré. La pulsion rhapsodique interrompt sans cesse le cours de la pièce ; elle taille dans le vif et, là où il y avait, dans la forme aristotélo-hégélienne et son avatar la « pièce bien faite », développement organique, elle crée du découpage, presque du dépeçage. (SARRAZAC, 2012, p. 329)

L'auteur et l'œuvre travaillés par cette pulsion rhapsodique tendent à fonctionner dans la logique de la décomposition, de la déconstruction, plutôt que la construction, ce qui rejoint l'absence de limites pour l'inventivité du drame contemporain. Et lorsqu'on évoque la décomposition, les écrivains afro-contemporains excellent dans cet art, car le théâtre participe à leur dire le monde, à la complexité de l'être africain dans le monde contemporain que chacun habite avec son individualité singulière et son désir partagé de produire un art qui soit à leur image. Toujours dans un entretien accordé à Sylvie Chalaye, Kossi Efoui explique que plus que décomposition, « ce serait plutôt un théâtre de l'éclatement du sens. Un éclatement du sens qui

ébranle ce que l'Occident considère comme théâtre [...] ; qui ébranle aussi les certitudes de ceux qui nous ont précédés et qui avaient envie de prouver l'existence d'un théâtre africain » (CHALAYE, 2004, p. 38).

Des formes dramatiques éclatées naissent dans et de la complexité de l'être africain, des textes qui renversent complètement ce que l'on attend d'un texte dramatique. Un renversement et un détournement qui font vaciller le.la lecteur.trice, rendant le texte davantage résistant à la construction du sens. Les dramaturgies afro-contemporaines poussent l'esthétique théâtrale vers des terrains insoupçonnés, car « loin de se réfugier derrière des certitudes, [ce théâtre] tente au contraire de restituer la déconstruction du monde et d'apprendre à vivre avec les complexités humaines en se frottant aux altérités » (CHALAYE, 2006, p. 50). Le théoricien Dominique Traoré (2008) ajoute que la « radicalité dans le rapiècement des éléments constitutifs de l'œuvre théâtrale » (p. 154) est en lien direct avec l'éclatement identitaire de l'être Africain. Les écritures akakpoïennes ne manquent évidemment pas d'offrir des textes éclatés, notamment dans leur forme, qui déstabilisent le.la lecteur.trice.

Elle remonte

Comment ça elle remonte

À compte rebours elle remonte

À compte rebours de quoi

De l'œsophage

Allons allons une remontée acide de temps en temps

Y a pas de quoi gratter le cul au cerveau gros beta nous en avons l'habitude

Un bon verre d'eau une citrate de bétaine et tout rentrera dans l'ordre

Ce n'est pas une remontée acide

Quoi donc alors

Une lampée de vomi

Allons allons pas de quoi s'affoler

Ce n'est pas plaisant on le sait

Mais quand même du vomi

On sait le réceptionner

Comme sa balle une équipe de rugby

Ce n'est pas du vomi

Quoi donc alors

De la merde

Merde vous parlez de quoi

De la merde M E R D E

Arrêtez ce mot est banni vous le savez
Désormais en français correct on dit
Résidu de la transhumance du bol alimentaire
Et puis quoi encore
Et pour pet on dit
Bol d'air résiduel en transhumance
En tout cas elle remonte

Quoi donc

Celle qu'on ne dit plus

Ah bah merde alors
Comment ça elle remonte

Du bas vers le haut

Ça c'est étonnant

Qu'est-ce qu'on fait

(*Transit*, 2016i, p. 11-12)

Dans une première approche de ce texte, rien n'indiquerait au.à la lecteur.trice qu'il s'agit d'un texte dramatique, les frontières entre les modes poétiques y sont floues. On y retrouve une liberté totale de création, du point de vue de l'artiste, et de recherche de sens, du côté du.de la lecteur.trice. Cela d'autant plus qu'il est publié dans un recueil de pièces de théâtres sur le thème de la migration, précisé en quatrième de couverture. Aussi bien la forme que le contenu participent à cette résistance textuelle qui nous attire par son obscurité même, puisque c'est dans sa décomposition que repose tout son intérêt.

Esthétique du camouflage – la créolisation du drame contemporain

Dans l'introduction de cette partie, j'ai sollicité la théorie bakhtinienne au sujet de la grande et petite temporalité dans lesquelles l'œuvre littéraire peut s'insérer, en d'autres termes, une œuvre littéraire peut être considérée en tant que tel si elle se prête à s'inscrire dans la grande temporalité en dialoguant avec le passé, si elle arrive à dépasser son seul moment de production, en même temps, on ne peut oublier la petite temporalité qui est à la fois son contexte de production et de lecture. Lorsque je me penche sur la dramaturgie akakpoïenne, je vois une œuvre qui dialogue avec toute la tradition théâtrale, qui s'amuse à déjouer le texte dramatique, certes, mais qui le fait à partir d'un certain lieu qui est celui de l'artiste africain contemporain, éclaté, exilé, multiple et hybride. L'approche du texte littéraire à laquelle j'adhère le comprend

comme un fait social que l'on ne peut dissocier de son auteur, l'image de son contexte de production, puisque

le style artistique ne travaille pas avec des mots, mais avec des éléments du monde, avec des valeurs du monde et de la vie ; ce style peut être défini comme un ensemble de procédés de moulage et achèvement de l'homme et de son monde, et il détermine la relation aussi avec le matériel, le mot, dont on doit, évidemment, en connaître la nature, pour comprendre cette relation. L'artiste travaille directement l'objet en tant que moment de l'évènement du monde [...].⁶³ (BAKHTIN, [1979] 2010, p. 180, je traduis)

Si j'évoque les théories de Mikhaïl Bakhtine et son cercle⁶⁴, c'est parce qu'elles constituent le soubassement premier de ma compréhension du texte littéraire. Elle passe par ses théories sur le langage dialogique où la réalisation concrète d'un énoncé – le texte littéraire faisant partie des énoncés – se produit dans l'interaction avec les autres énoncés déjà prononcés, voire ceux qui le seront encore. Le dialogisme est un principe qui « régit la production et la compréhension des sens, cette frontière dans laquelle moi/l'autre s'interdéfinissent, s'interpénètrent, sans se fondre, ni se confondre »⁶⁵ (BRAIT, 2010, p. 80). De ce point de vue, le style matérialise le rapport de l'homme au monde, le matériau de l'artiste étant ce monde auquel il donne forme et vie à travers son art.

Dans l'introduction de la thèse, j'ai évoqué la résistance d'Akakpo à avoir un style, dans le sens de style individuel reconnaissable. Son projet esthétique se trouve du côté du multiple, de l'hétérogène, de celui qui cherche à se fondre dans la masse pour passer inaperçu. Comme un caméléon qui prend la couleur de son environnement pour se camoufler et ainsi être libre de parcourir tous les terrains sans être perturbé dans sa traversée. Si on ne le voit pas, on ne peut rien attendre de lui mais dès que l'on s'aperçoit de sa présence on est surpris.

Le traitement que je donne au style dans ce travail n'objecte donc pas le projet esthétique de l'artiste, puisque que je le comprends dialogiquement. Le style dans ce travail se réfère non pas à la voix unifiée individuelle que l'on peut identifier, mais à la singularité dans la construction esthétique de textes qui mettent en relation des formes et des contenus, qui pour le

⁶³ *o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de informação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra, cuja natureza, evidentemente, deve-se conhecer para compreender tal relação. O artista trata diretamente com o objeto enquanto momento do acontecimento do mundo [...]*

⁶⁴ Les théories attribuées à Mikhaïl Bakhtine sont souvent le fruit de la production de différents auteurs participant à son « cercle » de recherche, pratique très courante en Russie à l'époque qui rend parfois difficile d'établir un auteur précis pour chaque texte. (BRAIT, 2009)

⁶⁵ *rege a produção de a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem.*

cas précis d'Akakpo est forcément un style mouvant, inachevé, construit à chaque nouvelle œuvre. L'esthétique akakpoïenne résulte du moulage construit à chaque fois qu'une nouvelle histoire s'apprête à devenir texte. La décomposition de la forme dramatique contribue à cette (dé)construction caméléonne de textes. Le matériau de ses œuvres, aussi bien du point de vue du contenu que de la forme, se trouvant dans le monde et dans les rencontres vécues par l'auteur. Comme dans la créolisation glissantienne, l'esthétique de cet artiste se fait dans la relation et produit des résultats insoupçonnés.

Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. On peut calculer les effets d'un métissage de plantes par boutures ou d'animaux par croisements, on peut calculer que des pois rouges et des pois blancs mélangés par greffe vous donneront à telle génération ceci, à telle génération cela. Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité. De même était-il absolument imprévisible que les pensées de la trace inclinent des populations dans les Amériques à la création de langues ou de formes d'art tellement inédites. La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage ; elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus [...]. Et ce qui se passe réellement dans le monde, c'est qu'il s'y crée des micro- et des macroclimats d'interpénétration culturelle et linguistique. (GLISSANT, 1996, p. 19)

Interpénétration culturelle et linguistique c'est non seulement ce qui constitue l'artiste, mais une problématique qui est toujours dans le centre de ses préoccupations. Il résume son rapport au style par : « j'aime que chaque histoire amène son parler⁶⁶ », un parler qui se matérialise linguistiquement et dramaturgiquement. Cette recherche de se camoufler derrière l'histoire pour qu'on entende non pas la langue de l'auteur mais celle de l'histoire se situe dans une démarche d'indépendance, où ses textes existent de manière unique et inattendue. Akakpo évoque d'ailleurs lui-même la créolisation comme une mise en relation qui dépasse la logique linguistique, un principe fondateur de l'histoire de l'humanité. En expliquant comment il a construit la pièce *À petites pierres* (2007), il évoque ce concept :

Comment faire entendre cette différence dans la même langue ? Il me fallait une autre langue. Un autre parler français que le métropolitain, auto-normé, « qui n'a pas d'accent », qui est parisien, en fait, mais qui en soi est créole. Le français est créole, certains français ne le savent pas (rires), mais *puisque la créolisation c'est ce dialogue de cultures et que le monde a toujours fonctionné par ce dialogue, l'expérience créole nous amène à pouvoir mettre un mot là-dessus.*⁶⁷ (je souligne)

On peut se référer à Edouard Glissant pour mieux comprendre cette conception de la créolisation comme dialogue de cultures. Pour l'écrivain martiniquais, il est question dans ce

⁶⁶ Propos répété à différentes reprises, dans différents entretiens.

⁶⁷ Entretien accordé à Paris en juin 2020.

concept d'un phénomène qui se produit déjà dans le monde, intrinsèque aux relations humaines. La relation entre les êtres provoque des rencontres qui engendrent des résultats inédits sur le plan culturel, où les individualités ne s'effacent pas, mais se transforment pour en créer d'autres. C'est la mise en contact qui entraîne de nouvelles identités culturelles.

La thèse que je défendrai auprès de vous est que *le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt, en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles. (GLISSANT, 1996, p. 15-16, souligné par l'auteur)

De ce point de vue, le français et les Français sont aussi créoles, puisque l'histoire aussi bien de cette langue que de ce peuple est marquée par le contact avec d'autres cultures, dans des échanges qui ont forgé ce que l'on comprend comme la culture française et qui, d'ailleurs, est de plus en plus un concept mouvant, par le contact et par la compréhension de la portée des contacts faits. Le fonctionnement de l'humanité par le dialogue de cultures peut être approché de deux points de vue. Soit la rencontre produit une véritable relation qui ne s'intéresse pas à l'exotisme de l'autre, mais à ce que la rencontre peut produire de commun dans le respect mutuel et non hiérarchisé. Ou bien, la rencontre peut se faire de manière hiérarchique où une culture est vue comme étant supérieure à l'autre. C'est ce qui s'est passé lors des entreprises coloniales, où il n'y a pas de créolisation, ou bien, une créolisation qui se fait

sur un mode bâtard et sur un mode injuste [...], car la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement. C'est-à-dire que si dans des éléments culturels mis en relation certains sont infériorisés par rapport à d'autres, la créolisation ne se fait pas vraiment. (GLISSANT, 1996, p. 17)

Je comprends donc l'écriture akakpoïenne dans ce processus de créolisation du monde où l'identité de l'artiste se fond en identité de tous les êtres possibles, forgée à partir de tout ce que le monde lui offre comme relation. D'autant plus que parallèlement à tout ce qui le constitue en tant qu'homme, un être hybride placé à la charnière des cultures africaines et occidentales, il puise une bonne partie de la matière de ses textes dans les rencontres.

De moi, j'aimerais vous dire que j'aime dans chaque mot fêter une rencontre, que ce que j'aime dans une résidence d'écriture, c'est l'inattendu. Un rendez-vous hors du quotidien. Quand la rencontre est assurée. Le déplacement est au

rendez-vous. J'ai rencontré des gens en Alsace Bossue, ils ont nourri ma fiction. (AKAKPO et al., 2016j, p. 161)

Les rencontres qui produisent de l'inattendu, comme celle dont il parle dans cette biographie sensible présentée dans l'ouvrage *Divers-cités : 14 pièces pour la pratique artistique en 5'55"*, nourrissent thématiquement son œuvre et participent à la langue particulière qu'il construit pour chacune. Et ce phénomène n'est pas des moindres dans sa carrière puisqu'une grande partie de ses textes sont le fruit de résidences d'écriture. Prenons pour exemple une courte pièce, afin d'illustrer cette créolisation qu'il opère dans la forme dramatique, où contexte, contenu et forme sont parties intégrantes de la relation qui aboutit dans la création artistique.

- Respire, nous avons dû serrer un peu fort.
- Dû serrer pour pas que tu cries.
 - Ça va ?
 - T'as l'air un peu perdu(e).
 - De te demander ce qui se passe.
 - Ce qui va se passer.
 - Ce pour quoi t'es là.
 - Avec nous
 - Pour quoi qu'on te cause.
 - Bon, voilà :... Dis-lui, toi.
 - Toi d'abord.
 - Non.
 - Bon, nous t'avons enlevé(e).
 - Salut.
 - Salut
 - Nous sommes les clowns-tueurs...
 - Nous allons prendre soin de toi...
 - Nous serons aux petits soins...
 - Soins, oignons, bonbons, bonbonne...
 - Te chouchouter...
 - Choux, chouchou, chou-fleur, chou-cave...
 - Te bichonner...
 - Biche, bichon, nous allons bientôt et manger.
 - Bouletterie. C'est chouette, comme coin ? C'est la première fois qu'on y déboule. Je me présente. Je suis le clown noir.
 - Moi, le clown blanc. Nous cheminons ensemble.
 - Excuse mon compagnon de route, il aime les jeux de mots.
Et parfois, je me laisse contaminer aussi.
 - Excuse mon compagnon de route, il rit toutes les secondes ;
Et parfois, je me laisse contaminer aussi.
 - Oui, je ris tout le temps. Ce n'est pas de joie. C'est un tic.
Mon visage constamment se fige et rit soudain. Comme ça.
 - Là, il rit surtout parce qu'il va te manger.
 - J'adore manger et toi tu as l'air si... Hum !
Miam miam, je mange de tout.
 - Miam miam, j'adore les enfants !

Ce texte a été écrit lors d'une résidence réalisée dans la ville de Saint-Nazaire, en France⁶⁹ pendant laquelle l'artiste a notamment animé des ateliers d'écriture auprès des élèves d'une dizaine d'années. Le texte produit à partir de ce projet avait pour seule contrainte de se passer dans le quartier où se situait l'école des enfants. Or, le texte écrit par Akakpo s'inspire d'un fait-divers de l'époque où il y aurait un « clown-tueur » (une personne déguisée en clown ayant commis des meurtres) dans la région. Sa pièce met en scène deux « clowns-tueurs » se trouvant au sous-sol d'un hypermarché qui s'apprêtent à cuisiner un.e enfant qu'ils viennent d'enlever.

Malgré la thématique, le texte est complètement imprégné par l'univers enfantin, non seulement au niveau du langage, mais surtout par le rythme donné dans l'agencement du dialogue aux répliques courtes, cadencé par les jeux de mots, les répétitions et les allitérations. Des éléments qui avec la typographie font office de partition musicale pour donner une cadence de jeu d'enfants aux échanges. Un autre élément qui participe à cette créolisation, c'est le rire du personnage causé par un tic, alors même que les deux viennent d'annoncer leur identité de clowns, celui qui est censé provoquer le rire facile, surtout auprès des enfants. Le décalage entre la gravité de la situation et le texte saccadé et comique le plaçant ainsi à la charnière du crime et de la mise en scène d'un crime jouée par des enfants.

Le rire est élément qui, chez Akakpo, vaut le détour, je dirais qu'il contribue à sa créolisation du drame. Rire protéiforme, il est rarement un rire amusé, la plupart du temps on rit jaune. On rit alors même que la situation ne s'y apprête pas. L'humour akakpoïen se rapporte souvent à l'absurdité des situations où souvent la frontière entre les rires et les pleurs est très subtile. Boniface Mongo-Mboussa (1998) parle de rire « protéiforme » dans la littérature africaine, où l'on a tendance à tourner ses propres souffrances en dérision, sans que cela n'évoque forcément de l'humour. Essayons de comprendre l'humour akakpoïen qui est fortement lié à l'imaginaire de la langue mina :

GA : Quand j'étais au lycée, avec la bande de potes qu'on était, au lycée comme à l'université, nous discussions en français, en mina, mais quand nous faisons des blagues, c'était quasiment qu'en mina. 'ai un ami qui est à Paris aujourd'hui, mais lui, c'était clair qu'il est né au Togo par erreur. Il se voyait français dans sa tête, lui c'était français, français. Et même lui, les blagues,

⁶⁸ Ce texte comporte deux éditions, une chez Lansman datée de 2016 et une autre aux éditions d'Athénor datée de 2017, bien que la commande du texte ait été faite par Athénor. J'ai choisi de citer la deuxième édition publiée, car la mise en page du texte est plus dynamique avec les répliques disposées irrégulièrement.

⁶⁹ Le chapitre suivant détaille le contexte de création de chacune des pièces du corpus.

c'était en mina. C'est vrai que quand [les Français] blaguent, ce ne sont pas du tout les mêmes codes. Et quand je parle de blague, ce ne sont pas juste des vannes, oui ce sont des vannes aussi, mais c'est aussi la sociabilité, c'est aussi tout ça. Et, en fait, je suis ici déphasé par rapport à ça. Parce que ça a toujours été en mina.

RC : Et donc on pourrait dire que ton humour a été construit en mina

GA : Ah, oui je le pense !

RC : Et tu dis que tu es déphasé par rapport à ça en français et, pourtant, dans ton écriture il y a beaucoup d'humour. C'est de l'humour mina en français ?

GA : Oui, sans doute, parce qu'en plus je suis très nul en humour. Dans le rapport aux gens ici. Des fois, je fais plein de blagues qui tombent à l'eau. Et puis, je ne sais pas rebondir sur les choses, alors que, à l'écrit... [...] Tu vois, par exemple, il y a un truc ici quand les enfants naissent. Tout le monde se croit obligé de dire qu'il est mignon, qu'il est beau. [...] Quand il n'est vraiment pas beau, on ne dit rien. Alors qu'au Togo, c'est les parents eux-mêmes qui vont commencer à le dire : « Mais il a de grandes oreilles lui! Oui, vraiment ! Mais il a une grosse tête lui. » Mais ce n'est pas vécu comme un traumatisme, ce n'est pas vécu comme ça. Oui, par rapport à la norme, lui il a de grandes oreilles, mais ça devient quelque chose... on en rit, mais ce n'est pas méchant. [...] ⁷⁰

On pourrait dire que l'exemple donné renvoie à ce qu'a dit Mongo-Mboussa au sujet des Africains qui font de l'humour pour se tourner en dérision. L'exemple d'Akakpo montre pourtant que pour lui cette dérision n'est pas forcément liée à une véritable souffrance, elle peut l'être, mais elle est surtout liée à la capacité à prendre son mal en patience et à en faire une raison pour le rire plutôt que de le transformer en une source de chagrin. Il est intéressant d'observer le rapport entre l'humour mina et l'humour français qui est tout autre dans la vie quotidienne et dans ses textes. Le décalage entre faire de l'humour à l'oral – le mina est une langue qu'il pratique uniquement à l'oral – et à l'écrit – le français étant sa langue de scolarisation – serait presque naturel étant donné le contexte d'utilisation de chaque langue. En même temps, esthétiquement les deux s'immiscent pour construire l'humour de l'œuvre akakpoïenne. Dans ce même entretien, l'artiste explique également l'humour qu'il peut y avoir dans certaines comédies sociales au Togo et qui m'intéresse particulièrement :

Je pense qu'il y a de l'humour en mina qui est aussi, finalement, beaucoup la langue du quotidien. Par exemple, j'ai cette image-là des femmes qui vendent de la nourriture dans les petits bouis-bouis, les petits restaurants. Souvent ce sont des espèces de matrones. J'ai l'image d'une, par exemple, c'est une vieille mère, très sèche quand même. Quand tu arrives chez elle, quand tu viens pour acheter, elle te répond d'une manière méprisante. [...] Une fois quelqu'un qui arrive et qui lui dit : « Je veux acheter du poisson, de la sauce poisson avec du riz » et il demande d'acheter, je ne sais pas, pour mille francs CFA de poisson, ça fait beaucoup de poisson. Et là, elle le regarde et dit : « Mais, oh, si tu achètes tout ce poisson-là, et les autres, ils vont manger quoi? » Ce n'est pas

⁷⁰ Entretien réalisé à Paris, le 26 novembre 2019.

le genre de choses qui peuvent se passer ici. Alors, tu vois, qu'au Togo, ça se passe et la personne qui vient ne se fâche pas. Au final, il y a de la comédie là-dedans. [...] Je trouve qu'il y a certaines comédies sociales.⁷¹

Ce genre de comédie sociale est un deuxième rapport au rire qui, d'après l'artiste, l'éloigne de la culture française et qui pourtant le rapproche de la culture brésilienne, où ce genre d'échanges se produit sans aucun étonnement. Je me dis que ces « comédies sociales » font partie de l'héritage africain au Brésil (ou bien du brésilien au Togo), en tout cas, je pense que les textes où il met en scène ce type de comédie sociale font partie de ceux que les étudiant.e.s Brésilien.e.s de notre collectif de théâtre saisissent en dépit de leur faible connaissance de la langue française. Un troisième rapport au rire que je souhaite présenter concernant l'auteur, c'est le rire comme ruse, le rire comme marronnage qui permet à l'artiste de dire ce qui ne peut pas être dit à haute voix, une manière de résister dans les régimes autoritaires. Je sollicite à nouveau la parole de l'auteur à cet égard :

Moi, par exemple, je sais que l'humour est quelque chose d'important dans mes pièces. Une de mes pièces, *La mère trop tôt*, avait été donnée au Centre culturel français de Lomé, et comme c'était une soirée où il y avait l'ambassadeur de France qui y était invité, il y avait des militaires dans la salle pour assurer la protection. Des camarades comédiens qui étaient sur scène ont commencé à flipper parce que ça parlait de politique. Il y avait un personnage qui s'appelle Machin-chose, il représente un dictateur togolais, il meurt à la fin. Et là, on joue la pièce. Il y avait un des militaires qui étaient dans la salle qui riait. Puis, à la fin, il m'a dit: C'est très drôle votre pièce ! Il ne m'a rien dit d'autre. Et, du coup, je me dis l'humour, c'est aussi une sorte de ruse. Peut-être que dans d'autres circonstances je me serais fait tabasser. Mais, en tout cas, [la] pression, [la] censure créé aussi des pas de côté. [...]

Emile Lansman qui va devenir plus tard mon éditeur, il disait, en lisant mon texte: « Vous êtes très sérieux dans vos textes. Vous [êtes] très sérieux, c'est très politique, c'est très engagé. Et, quand on est avec vous, vous êtes très marrant, en fait ! Vous êtes très drôle. » Parce qu'aussi, la dictature oblige à trouver dans le rire quelquefois sa petite bulle d'oxygène. C'est-à-dire que même sous la dictature, où on n'avait pas le droit de s'exprimer, où même un enfant pouvait être arrêté et ses parents arrêtés parce que l'enfant aurait dit quelque chose contre le pouvoir, finalement, il y avait beaucoup de blagues qu'on racontait sur le président, mais qu'on se racontait entre nous. Evidemment, un enfant ne devait jamais raconter ces blagues, mais c'était notre Toto national. C'est quelque chose qu'on avait dans la vie, cet humour-là. Sauf que dans nos textes, on avait envie d'exploser ces murs durs et donc on y allait. Et là, Emile a dit : « Vous pouvez aussi être drôle dans vos pièces. » Moi, c'est là où je me suis dit, tiens, bah oui, c'est vrai ! C'est aussi notre manière de ruser.⁷²

⁷¹ Propos recueillis lors de la Rencontre du 1^{er} mars 2019.

⁷² Propos recueillis lors de la Rencontre du 1^{er} mars 2019.

La ruse par le rire c'est un rire marron, c'est une attitude créatrice inscrite dans la pratique du marronnage⁷³ que Sylvie Chalaye puise notamment chez Edouard Glissant, elle « consiste à créer un espace d'invention en territoire dominé » (CHALAYE, 2018, p. 21). Le rire est présenté par Akakpo comme une ruse d'invention importante lorsqu'on écrit sous une dictature, mais c'est aussi une pratique socialement répandue qui atteint tous les domaines de la vie. Or, lorsqu'il commence à écrire, l'artiste avait l'ambition de « prêter sa voix à ceux qui sont sans voix »⁷⁴, son moteur était essentiellement politique. Il explique que pour lui, à cette époque, les sujets graves méritaient les tons graves. Le rire est ainsi un cheminement vers la conquête d'une arme de lutte contre le discours autoritaire et les injustices.

Je reprends ici les théories bakhtiniennes qui s'intéressent également à l'histoire du rire en littérature, notamment par l'étude de l'œuvre de François Rabelais. Le rire participe à la culture de la pluritonalité qui voit dans l'ironie et dans le rire un « dépassement de la situation, comme une élévation au-dessus de celle-ci, [car] seules les cultures dogmatiques et autoritaires sont unilatéralement sérieuses. La violence méconnaît le rire.»⁷⁵ (BAKHTIN, [1979] 2010, p. 370). Le rire marron akakpoïen est ce rire qui permet la dissonance et la discordance de voix, qui crée des espaces de liberté permettant de faire sortir l'homme des impasses. L'ironie collabore fortement au rire akakpoïen en glissant dans les discours autoritaires des zones d'entre-deux, des silences qui deviennent des instances de dialogue en convoquant la polyphonie.

Le discours autoritaire est une expérience vécue par l'auteur dans son histoire personnelle, mais il est également un élément indissociable des cultures qui ont connu la colonisation et l'esclavage. Nous avons vu dans le chapitre précédent que dans les pays africains colonisés par la France, le contrôle des esprits a souvent pris le pas sur le contrôle belliciste des corps. L'administration coloniale française, notamment par l'enseignement, a imposé un discours monocorde. L'entreprise coloniale a ainsi laissé des traces indélébiles dans les esprits, à plus forte raison que leurs indépendances datant d'une soixantaine d'années.

⁷³ Le marronnage étant une stratégie de résistance des esclavagisés qui pouvait se configurer de deux manières, soit par la fugue dans la forêt (chez nous, les *Quilombos*), c'est le « grand marronnage », soit par les petites ruses du quotidien, « les jeux de faux-semblants et les stratégies de résistance intrinsèques à l'économie de plantation qui permettaient à l'esclave de renâcler et de se jouer du maître » qui configurent le « petit marronnage » (CHALAYE, 2018, p. 21).

⁷⁴ Propos recueillis lors de la Rencontre du 1^{er} mars 2019

⁷⁵ *Superação da situação, como elevação sobre ela [pois] só as culturas dogmáticas e autoritárias são unilateralmente sérias. A violência desconhece o riso. [...] A seriedade amontoa as situações de impasse, o riso se coloca sobre elas, liberta delas. O riso não coíbe o homem, liberta-o.*

L'identité imposée par la colonisation est une identité monovocale, autoritaire, elle ne laisse pas de place à la relation interculturelle puisqu'il y est question de hiérarchie entre les cultures. L'indépendance n'a pas apporté la pluralité discursive au Togo, étant donné qu'elle a été remplacée par un gouvernement autoritaire. Comment se construire ? Où trouver des espaces de liberté ? Il est là le défi de plusieurs Africains contemporains dont les histoires se rapprochent de celle du Togo. Le dramaturge camerounais Marcel Zang, lors d'un entretien, explique que pour lui le rôle de l'art, de la création dans l'émancipation et la désaliénation d'un peuple, c'est de permettre de « prendre le dessus sur une situation » (CHALAYE, 2004, p. 64), ce qui nous renvoie au rire marron akakpoïen.

Aux antipodes de l'identité forgée sous la logique du discours unique se trouve l'identité créée dans la Relation glissantienne qui est une « identité rhyzome » (GLISSANT, [1990]2019), c'est-à-dire, une identité qui n'a pas un seul centre, qui n'est pas comme une racine unique dont toutes les autres racines se dégagent. C'est un système radicaire où les début et fin sont difficilement repérables, où chaque racine se connecte avec une immensité d'autres racines, sans hiérarchie. Elle n'est pas universaliste, elle s'inscrit dans des espaces de contact qui produisent de nouvelles identités où chacune est unique et irrépétibile. Comme le discours, du point de vue bakhtinien, où chaque énoncé est unique et irrépétibile, car il est prononcé par une personne, avec un certain contenu, dans un dialogue avec au moins une autre personne, à un moment précis qui ne peut se reproduire. Au même titre, les conditions où la Relation se fait vont définir les résultats de la créolisation, elles ne peuvent être ni décomposables, ni répétées.

La Relation diversifie les humanités selon des séries infinies de modèles, infiniment mis en contact et relayés. Ce point de départ ne permet pas même d'esquisser une typologie de ces contacts, ni des interactions ainsi déclenchées. Il a pour seul mérite de proposer que la Relation prend source dans ces contacts et non pas en elle-même [...] (GLISSANT, [1990]2019, p. 174).

Alors, lorsqu'on évoque l'identité africaine multiple, il faut se projeter dans l'immensité de contacts possibles dans cette région du monde où la circulation a toujours été faite de manière spontanée. L'Africain.e est un être qui parle plusieurs langues, qui côtoie différentes cultures, la plupart du temps dans son propre pays, qui doit cohabiter avec l'héritage colonial occidental et qui vit en tant qu'homme de son temps, dans la marche de l'histoire.

En fait, la tradition c'est quoi ? C'est la modernité qui s'est fossilisée, mais toute l'aventure humaine elle est, il me semble, comme ça. On apprend quelque chose, elle se fossilise, ça a son importance à un moment donné et

puis il faut une mise à jour. La modernité pour moi, elle n'a pas trop de sens. La modernité, c'est... on est là ! C'est presque comme dire, pour moi : On respire. La tradition, c'est la marche, on apprend à marcher et après ça se fossilise. On se dit : Ah, tiens ! On sait marcher ! Et à un moment donné, cette marche ne correspond plus à comment les choses ont changé dans le monde. Et il faut la requestionner. A la fin, la tradition c'est notre socle et, en même temps, c'est quelque chose qu'il faut, il me semble, toujours requestionner.⁷⁶

L'art akakpoïen s'inscrit dans ce mouvement entre la marche, la fossilisation et le questionnement qui mène vers d'autres chemins. L'œuvre d'Akakpo c'est un mouvement provoqué par les accidents, positifs lorsqu'il s'agit d'une rencontre créatrice, négatifs lorsqu'on souhaite l'assigner à une place figée un esprit dont les pas vont toujours à la rencontre de l'inattendu. Son esthétique du camouflage répond à ce mouvement. Elle le libère de toute attente à l'égard de ses textes qui sont pour lui irrépétibles, car engendrés par une poétique qui répond non pas à l'auteur, mais aux besoins de l'histoire. La créolisation dramaturgique, quant à elle, correspond aux inattendus engendrés par son camouflage esthétique. Dans la deuxième partie de la thèse, je montrerai comment cela se produit dans ses œuvres.

Ce chapitre avait pour but de montrer le cheminement théorique qui m'a guidé jusqu'à cette conceptualisation qui a émergé de l'œuvre de l'auteur, qui est bien évidemment un aboutissement de ma recherche. L'intérêt de présenter d'emblée cet aboutissement n'est pas de clore la recherche, mais d'outiller le lecteur pour la lecture de la deuxième partie consacrée à l'analyse du fonctionnement de ce camouflage esthétique dans sa démarche de créolisation du drame. Pour l'instant, je vous invite à m'accompagner dans la découverte du parcours professionnel de l'artiste dans un chapitre biobibliographique explorant le contexte de production de chacune de ses œuvres.

⁷⁶ Entretien réalisé avec Gustave Akakpo à Paris le 25 juin 2020.

Chapitre 3 - Biobibliographie dramaturgique de Gustave Akakpo

Ce chapitre qui achève la première partie de la thèse propose une biobibliographie dramaturgique de l'auteur. Du côté biographique, j'aborde les aspects de sa vie qui nous permettent de dénouer la naissance d'un écrivain de théâtre dans la vie de l'homme. En le faisant, je suis obligée de négliger des événements qui participent davantage à son parcours dans l'exercice d'autres métiers tels que celui de comédien, auquel il consacre aussi une grande partie de son énergie. Je fais tout de même mention à ses autres activités professionnelles et artistiques dans la mesure où elles sont en lien avec l'écriture de ses textes. Il est vrai que dans sa formation, la pratique de l'écriture et celle de l'art de la scène ont souvent marché ensemble ou, du moins, se sont mutuellement nourries. Ainsi, la partie « bio » du chapitre est au service de la « biblio », même si la première vise aussi à constituer une biographie akakpoïenne plus étendue que les textes sommaires produits jusqu'à présent.

Pour construire ce chapitre, j'ai réalisé plusieurs heures d'entretien à cinq occasions différentes, auxquels je me référerai au fur et à mesure. Je me suis également servie d'une rencontre avec le dramaturge que j'ai animée dans le cadre du séminaire de Master « Dramaturgies afro-contemporaines : enjeux esthétiques, enjeux politiques » de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 assuré par Mme Sylvie Chalaye. La transcription de l'intégralité de cette rencontre et d'extraits des entretiens se trouvent dans les annexes de la thèse. Le premier entretien a été réalisé le 23 mars 2019, alors qu'on était dans un train qui partait de Paris en direction de Belfort, pour assister à une étape de travail de création de son texte *Prométhée augmentée* au Théâtre du Pillier. Je parlerai plus longuement de ce projet le moment venu. Le deuxième entretien a été réalisé le 25 mars 2019, au retour de ce même voyage, toujours dans le train. Pour le troisième entretien, j'ai été accueillie dans son appartement situé entre Barbès et Montmartre le 03 avril 2019. Le quatrième entretien a également été réalisé chez lui, le 26 novembre 2019. Pour éclaircir certaines questions que je me suis posées après avoir travaillé sur les quatre premiers, le dramaturge est venu dans l'appartement où je vivais à Paris dans le 11^e arrondissement le 25 juin 2020. La rencontre a eu lieu 1er mars 2019 au Musée du Quai Branly où se tient depuis une dizaine d'années le séminaire de Mme Chalaye.

En plus des données obtenues lors des rencontres et de ces entretiens que j'ai enregistrés et transcrits intégralement, j'ai aussi relevé tous les articles, critiques et entretiens disponibles dans la presse le concernant, ainsi que les dossiers disponibles des spectacles créés à partir de ses textes. J'ai également tenu à le voir sur scène à chaque fois que cela était possible pendant mon séjour de recherche en France. Je dois dire que j'ai été impressionnée par sa plasticité en

tant que comédien, je dirais même que son projet d'écrivain de faire parler la langue du texte est en lien direct avec son jeu d'acteur. Ce rapport m'a interpellée à plusieurs reprises, mais je ne l'ai pas vraiment creusé vu qu'il dépasse totalement la portée de ma recherche⁷⁷.

Je commence ce chapitre dans une logique plutôt chronologique, en suivant les différentes étapes de sa vie, la longueur de chaque étape étant proportionnelle à sa production dans la période. La dernière étape, qui commence au moment où il s'installe définitivement en France, en tout cas jusqu'à présent, est la plus longue. Dans cette dernière étape, je me suis permise de faire moins attention à la chronologie, au profit du lien que les publications peuvent avoir entre elles. En cohérence avec le corpus choisi pour ma recherche, je présente plus largement les projets autour des pièces de théâtre publiées entre 2004 et 2019, en proposant également un résumé de chacune d'entre elles ainsi que leur contexte de production.

Ces résumés sont issus pour la plupart des ouvrages publiés, mais j'ai rédigé ceux qui manquaient⁷⁸. J'ai voulu retranscrire la quatrième de couverture des œuvres pour permettre au lecteur brésilien de les découvrir, étant donné que l'accès à ses œuvres chez nous reste difficile. Ainsi, j'ai respecté les choix de l'éditeur, lorsqu'il s'agit des textes publiés chez Lansman, les résumés des œuvres individuelles sont suivis d'extraits que j'ai également retranscrits. Ses textes de théâtre inédits et ses écrits d'autres genres seront très brièvement mentionnés, la liste complète de sa production figure dans la bibliographie de l'auteur dressée dans les références de ce travail.

Donner naissance est un trésor

Le 22 août 1974 naît Adjigninou Gustave Doré Léonidas Yao AKAKPO dans une ville sur la lisière de la frontière béninoise et de la mer du Golfe de Guinée. Située à 50km de la capitale togolaise, Aného fut une ville commerçante très importante au cours de l'histoire de la région, d'où partirent non seulement des produits locaux, mais aussi, et surtout –, et c'est là que son histoire rejoint celle des Brésiliens –, des hommes, femmes et enfants pendant la période de la Déportation transatlantique des Subsahariens (DTS)⁷⁹. On pourrait dire que la situation géographique de son lieu de naissance est une sorte de prémonition de la passion que ce garçon

⁷⁷ Un autre aspect qui dépasse le cadre de recherche est celui de répertorier toutes les mises en scène de ses textes. Je m'y réfère uniquement lorsque cela est en lien avec l'écriture de la pièce, ou bien lorsque la mise en scène a été relevée par l'auteur lui-même au cours de nos entretiens en raison de son importance, comme une lecture de l'un de ses textes à la Comédie Française.

⁷⁸ Les références sont indiquées au fur et à mesure, les résumés ne comportant pas de références ont été rédigés par moi-même.

⁷⁹ Expression empruntée à Léonora Miano dans son texte *Parole due* paru dans son ouvrage *Impératif Transgressif* (2017).

développa pour le voyage et la découverte. Il y vit les trois premières années de sa vie sous les auspices de sa grand-mère maternelle, Davi. À son esprit aventurier il faut ajouter un caractère très distrait, la tête toujours dans les nuages selon lui. Enfant, les histoires de cowboys le fascinent autant pour l'aventure que pour l'exploration des contrées inconnues.

Comme il est d'usage chez les Togolais, Akakpo a donc plusieurs prénoms, cinq au total, chacun ayant une signification particulière dans la complexité de son existence. Le choix de son nom de plume a été fait à un moment où l'artiste ne s'était pas encore reconcilié avec son prénom « traditionnel » *Adjigninou*, le seul figurant sur son acte de naissance⁸⁰. Aujourd'hui, son rapport à ce prénom a beaucoup changé, il y voit même une prédiction de son avenir d'artiste, qu'il ne manque pas d'évoquer :

Le seul prénom qu'il y a sur ma pièce d'identité c'est Adjigninou, qui est un prénom relatif à la culture du peuple de mon père : les Pla. Chez les Pla, quand un enfant naît, on suppose qu'il naît avec l'esprit de l'enfant, mais il hérite aussi d'esprits d'ancêtres, des esprits plus vieux que ce jeune esprit-là. Et donc, on lui fait une cérémonie pour déterminer quels sont les ancêtres dont il a hérité l'esprit et à partir de cette cérémonie on lui donne le nom comme un sceptre, pour pouvoir gérer la cohabitation entre tous ces esprits. Moi, la cérémonie, on me l'a faite et le prénom qui en est sorti c'est Adjigninou. En fait, à l'origine, c'était Adjouane, Adjouanou qui est plus le mina parlé des Pla. Les Pla sont au Bénin. Mon père est togolais, mais son père à lui est béninois. Et pourquoi du coup Adjouanou est devenu Adjigninou? C'est pour le rapprocher plus du mina togolais. Mais aussi parce qu'à une période le gouvernement togolais trouvait qu'il y avait trop de Béninois au Togo, et ils ont été déportés au Bénin. Je pense que pour éviter tout ça, mes parents ont réglé la question en togolisant mon prénom, donc Adjigninou. Et c'est le seul qui est sur ma pièce d'identité, parce que le président togolais à l'époque Gnassingbé Eyadéma avait décidé qu'on n'allait pas porter nos prénoms dits « importés ». Donc, il fallait qu'on ait des prénoms « authentiques ». Comme lui, il s'appelait Etienne avant, et puis, du jour au lendemain, il a décidé qu'il s'appellerait désormais Eyadéma. En même temps, dans la vie on m'appelait Dodo, qui était le diminutif de Doré. Donc, on m'appelait Dodo à la maison, à l'école c'était Adjigninou. Mais je n'étais pas du tout fier de l'Adjigninou parce que ça sonnait traditionnel, ça sonnait sauvage, barbare, c'était long, il y avait des sonorités très compliquées dedans. Pendant très longtemps, je n'ai pas eu de fierté à porter ce prénom, qui pourtant a une très belle signification puisque Adjigninou veut dire: donner naissance est un trésor.⁸¹

⁸⁰ En 1974, le président Eyadéma a instauré la politique d'authenticité qui a africanisé le nom de certaines villes et a interdit l'usage des prénoms « importés » sur les actes de naissance. L'histoire officielle raconte que la population y aurait adhéré volontairement, étant donné que le président lui-même utilise son prénom traditionnel Gnassingbé (d'après le : site officiel du gouvernement du Togo <https://www.republicoftogo.com/Toutes-les-rubriques/Politique/Une-page-majeure-de-l-histoire-du-Togo>).

Dans la réalité, les choses ont été plus complexes, car ceux qui sont nés à partir de cette année-là ne pouvaient avoir qu'un prénom traditionnel sur leur acte de naissance, et que les parents de l'enfant qui allait être déclaré devaient eux-aussi avoir des papiers avec des prénoms traditionnels, ce qui a eu un effet en cascade dans le changement des noms civils. (D'après des échanges informels réalisés avec Akakpo)

⁸¹ Entretien réalisé à Paris le 26 novembre 2019.

Enfin, parce que donner naissance ça veut dire aussi la création, c'est comme un destin. Ça me rejoint pour ce que je suis devenu.⁸²

Sa situation géographique de naissance, son prénom Pla togolisé, avec l'empreinte d'une « tête dans les nuages » de l'esprit de l'un de ses ancêtres qui l'habitait à sa naissance - apparu lors de la cérémonie où on lui donne son nom - semblent participer tous à la naissance du génie créateur de celui qui depuis sa plus jeune enfance choisit comme son prénom d'usage *Gustave*, prénom donné en l'honneur de l'un de ses grands-pères. C'est de *Doré*, qui évoque la préciosité d'un premier enfant, que vient son surnom en famille. Enfant, il a aussi envisagé l'existence d'un artiste dessinateur appelé Gustave Doré, lorsqu'il décalquait les personnages des livres que sa mère lui achetait pour en créer de nouvelles histoires. L'illustration est devenue un de ses talents d'artiste qu'il a pour le moment plutôt abandonné. Son prénom *Léonidas*, quant à lui, est le résultat d'un compromis entre ses parents que chaque enfant garçon aurait un prénom en hommage à la maman et chaque enfant fille, au papa. Mme Léonie Akakpo a été la seule honorée et à trois reprises, puisque Gustave est le fils aîné d'une fratrie de trois garçons. Enfin, son cinquième prénom renvoie à la tradition togolaise de nommer les enfants selon leur jour de naissance : *Yao* parce qu'il est né un jeudi.

Le jeune Akakpo quitte Aného pour rejoindre ses parents à Lomé à la fin des études de comptabilité de sa maman. Sa vie de petit garçon est peuplée par les personnages des histoires qu'il aimait. Plutôt introspectif, il passe beaucoup de temps seul jusqu'à ce qu'il apprenne à lire et qu'il y retrouve sa compagnie indéfectible. Deux drames survenus lorsqu'il avait dix ans marquent fortement son enfance : alors qu'il vient tout juste de perdre un frère de cinq ans son cadet, décédé soudainement, la séparation de ses parents fait de lui « l'homme » de la maison. Désormais, grand-mère, mère et petit frère encore bébé relèvent tous de sa responsabilité, comme le veut la coutume. Il traverse ces différentes épreuves en la compagnie de ses héros devenus des personnages vivants qui le suivaient partout. Lorsqu'il devait avoir 13 ans, d'une impertinence naît un nouveau rapport à l'écriture :

Je m'ennuyais très vite à l'école. Souvent, je cachais un livre sur mes jambes et je lisais pendant le cours dès que je m'ennuyais. Et puis, très tôt, je lisais les gros romans de Jules Verne. Mais je lisais aussi des romans policiers, beaucoup. Et les romans qu'on avait aussi au programme, les auteurs africains, les classiques. On avait Cheikh Anta-Diop, Hamidou Kane, Sembène Ousman, Ferdinand Oyono, bref, tous les classiques africains. Plus les Européens qu'on a eus au programme. Et puis, j'ai eu une expérience aussi assez intéressante. Comme pendant les cours je lisais, évidemment il ne fallait pas que le *prof* s'en aperçoive, un jour le *prof* de maths s'en est aperçu, j'étais

⁸² Entretien réalisé dans le train entre Paris et Belfort le 23 mars 2019.

en classe de quatrième. Il m'a confisqué mon livre. Normalement, il devait m'envoyer chez le surveillant où je me ferais punir. En plus, comme j'étais parmi les bons élèves, les bons élèves ne se font jamais punir, c'est une honte terrible ! Les cancre, ils sont habitués, c'est leur quotidien, même, ils recherchent ça. Alors que nous, ah ! C'est la honte suprême ! Donc, je flippais grave ! À la fin du cours, il m'a dit « Alors, pourquoi tu lis dans mon cours ? » Je lui ai dit « En fait, je m'ennuie, c'est pour ça ». Et là il m'a dit « Attention quand même, en classe de quatrième le programme change beaucoup. Attention là ! Tu te débrouilles bien en maths, mais si ça se trouve, tu vas louper des choses. Et moi, je ne veux absolument pas que quelqu'un lise dans mon cours, c'est hors de question ! Je te rends le livre, mais à une condition. » Et j'ai demandé « Quoi ? », et lui « Que tu m'en parles ». On ne m'avait jamais demandé de parler d'un livre. Donc, du coup, j'en parlais... pas bien ! Je ne savais pas comment en parler ! Et là, il me dit « Ok, pour la prochaine fois, tu me fais une fiche de lecture. Tu me fais le résumé du livre. Tu me fais une critique et tu m'amènes ça. Je te donne le livre et, à cette seule condition, tu n'es pas puni. » J'étais en quatrième. Je pense que ça a changé mon rapport à l'écriture. C'est-à-dire que du rapport de consommateur de livres, je suis devenu plutôt, oui, un critique.⁸³

À la suite de cette expérience, les livres prennent de plus en plus des formes autres que des simples récits d'histoires qui le font voyager. La manière dont elles sont racontées importe de plus en plus. Son activité préférée prend une nouvelle allure et la littérature devient aussi un objet d'observation et d'analyse. Il continue à lire tout type d'ouvrage, beaucoup de romans policiers du type SAS⁸⁴, d'ailleurs, mais son regard est désormais porté sur des endroits jusqu'alors insoupçonnés.

La Catharsis ou le suicide

Akakpo retrouvait son plaisir de la lecture non seulement dans des genres très divers, mais aussi sans distinction de l'origine des auteurs. Pour lui, ce qui comptait c'était de pouvoir « voguer dans l'imaginaire ». Il constitue ainsi une bibliothèque intime des plus variées, grâce à Léonie, sa maman, qui lui achetait souvent des livres et à la bibliothèque du Centre Culturel Français de Lomé où il empruntait ce que le budget maternel ne pouvait pas assouvir. Dans ses lectures, un écrivain qui s'est détaché parmi tant d'autres, c'est Sony Labou Tansi⁸⁵.

Celui chez qui j'ai marqué une différence, c'est Sony Labou Tansi. Quand j'ai lu *Je soussigné cardiaque* et *Parenthèse de sang*, j'étais en seconde, sa façon de manier le français était comme un uppercut. Ça m'a chamboulé parce que tout d'un coup, c'était une langue fleuve. C'était très différent de ce que j'avais lu jusque-là. Donc, oui, là c'est quelque chose qui m'a marqué.⁸⁶

⁸³ Entretien réalisé à Paris le 03 avril 2019.

⁸⁴ Série de romans d'espionnage écrite par Gérard de Villiers réputés pour être très légers et de lecture rapide.

⁸⁵ Sony Labou Tansi (1947-1995) est un écrivain né au Congo Kinshasa et mort au Congo Brazzaville. Auteur d'une œuvre immense comprenant poésie, roman et théâtre, il a reçu plusieurs prix de son vivant, il est connu aujourd'hui comme l'un des plus grands écrivains africains de langue française.

⁸⁶ Entretien réalisé le 03 avril 2019.

Plus qu'une simple découverte, Sony devient une véritable référence littéraire pour Akakpo dans son travail d'écrivain artisan de la langue. Dans ses souvenirs, la découverte de cet auteur a été fondamentale pour qu'il se sente rassuré avec son propre rapport à la langue française dans l'écriture. L'écriture fleuve de Sony arrive en même temps qu'il cherche une voie esthétique pour tenir compte des différents parlers togolais dans un texte en français. A cette époque, il travaillait sur une nouvelle ayant pour thème la résistance d'une communauté de pêcheurs contre la disparition de leur village. Son projet d'écriture était paradoxal étant donné que les gens de cette communauté ne parlent pas français, il voulait donc écrire sur des gens qui n'auraient jamais accès à son texte. Il était capital pour lui de rendre hommage à la lutte de cette communauté, non seulement en racontant leur histoire, mais aussi que son texte porte leur voix esthétiquement.

Ils parlent mina et ils ne parlent pas français. Et, pour moi, c'était important de le faire entendre dans le texte, qu'ils ne parlent pas français. Mais comment je le fais entendre, ça ? Je ne pouvais quand même pas leur faire parler du petit nègre, c'est absolument idiot. Je ne savais pas comment faire, le français que j'écrivais n'était plus pour moi une langue, c'était juste un véhicule, le véhicule de cette histoire-là. Leur parler, ce n'est pas leur parler, leur parler passe par le véhicule. Donc, il fallait qu'il y ait du mina dans le français, il fallait que je fasse entendre le mina dans le français. Je crois que l'une des premières phrases qui m'est venue, c'est au lieu de dire « le jour s'est levé », comme on dit en français, en mina on dit « le jour s'est ouvert ». Je me suis dit, tiens, j'aime beaucoup cette image du jour qui s'est ouvert, qui s'ouvre. Et c'est dans la même période que je rencontre l'écriture de Sony, qui fait aussi ça. Bien, c'est super, il y a un grand auteur qui fait ça, c'est très bien ! Voilà ! J'y ai droit ! Et j'y vais à fond !⁸⁷

Cette nouvelle reste inédite à ce jour, et le genre nouvelle n'est pas celui dans lequel il retrouve sa voie dans l'écriture. Il n'en demeure pas moins que le processus de travail avec la langue dans ses textes naît à ce moment-là, en pleine adolescence. Par ailleurs, Labou Tansi en plus d'un « uppercut esthétique » est aussi un uppercut thématique, car c'est à cette époque où le jeune togolais découvre les enjeux liés à la situation socioéconomique dans laquelle son pays sombre. Le leitmotiv laboutansien de dénoncer les malversations des gouverneurs africains rejoint les inquiétudes du jeune-homme. Dans l'ouvrage *Sony Labou Tansi paroles inédites* (MAGNIER, 2005), Akakpo adresse une lettre *post-mortem* à Labou Tansi comme à un père spirituel :

[...] Sinon, ici tout va bien. Je me le dis, je me le répète pour ne pas céder à la rage destructrice, s'arracher du poème, s'attacher une bombe et aller se faire exploser tout seul, car je ne crois pas aux explosions collectives et je nie leur puissance à changer le moindre bol d'air au monde. Alors je fais comme toi,

⁸⁷Entretien réalisé à Paris le 03 avril 2019.

papa, j'écris. C'est ce que tu m'as appris de mieux à faire lorsque tu m'as accouché au monde.

J'arrête là, papa, sans chute, comme une pluie tropicale.

Au plaisir de te lire, bientôt, j'espère. Que la science puisse servir à cela : nous transmettre encore un bout de toi pour violer le voile du monde qui dort et dévoiler le viol du monde qui crie.

Ton fiston qui grandit loin de toi. (MAGNIER, 2005, p. 78-79)

Labou Tansi est une des plus grandes références de la génération qui n'écrit plus sur l'Afrique coloniale ni précoloniale. Il s'intéresse à son temps, son œuvre dit les malheurs de ce continent qui continue à se faire piller par les siens lorsque le colonisateur s'en va. Pour le jeune Akakpo, le texte laboutansien vient mettre les bons mots dans ses maux, avec une poétique qui répond à sa recherche esthétique. En effet, c'est au lycée qu'Akakpo apprend que son pays appartient à une catégorie de pays appelés « sous-développés » et que ses compatriotes et lui se trouvent, en matière de développement socioéconomique, à la traîne d'une grande partie de l'humanité. Il prend conscience aussi que le retard économique dans lequel se trouvait le Togo et l'Afrique subsaharienne de manière générale n'était pas inné, mais avait été sciemment orchestré par les puissances coloniales. Et, pire encore, que l'avenir ne s'annonce pas plus rassurant face aux pouvoirs mis en place après les indépendances qui continuent à asservir et piller le Continent.

« Si tu ne fais pas de politique, la politique te fait », il s'agit d'un proverbe qu'Akakpo m'a appris lors de notre toute première rencontre en 2016 à Paris. La politique étant intrinsèque à la vie en société, on n'a que le choix entre l'action et la passivité. Jeune, il ne compte pas se laisser faire et s'engage dans des associations de la société civile qui se battaient contre le régime dictatorial d'Eyadéma dans les années 1990, période où le Togo a connu un grand soulèvement populaire contre le gouvernement du général. En parallèle, il cherche dans son écriture le moyen de faire sortir esthétiquement ce qu'il tient dans son cœur.

La première version de son texte *Catharsis* voit le jour à cette époque où, en plus des préoccupations d'ordre politique et esthétiques, le jeune Adjigninou entre aussi en crise avec ses croyances religieuses. Il faut dire qu'il avait toujours entretenu une relation très forte avec sa foi et a été très pratiquant. Pendant l'enfance, il a souhaité être prêtre catholique et à l'adolescence, se tournant vers les églises protestantes américaines, il devient prédicateur évangélique avant de se décevoir complètement de toute institution religieuse. Premier texte de théâtre produit par sa plume, cette pièce a connu 17 versions avant sa publication. Il a fallu autant de travail avant de retrouver une écriture qui lui corresponde véritablement. Née de cette inquiétude profonde de vivre dans un monde où tout semble joué d'avance, et à son plus grand

dam, cette création engage un besoin vital de faire naître quelque chose qui lui donne encore envie de vivre :

Catharsis (2006a, chez Lansman)

Une reine déchue accepte une purge symbolique pour que peut-être son continent renaisse du désastre... Figure multiple, la reine Ellè est en même temps prostituée de quartier, misérable fille-mère et matriarche tyrannique, étoile fugitive en même temps que caillou jeté dans la poussière. Ses trois fils, Ilèfou, Ilèki, Ilènoir, abandonnés, exilés ou livrés à la rue, viennent à tour de rôle lui demander des comptes et se purger eux-mêmes d'une naissance ratée sur un continent à l'abandon. La cour de la famille royale est réduite à deux clowns, un grand prêtre et un photographe, qui encadrent l'action et préparent le public avant que se déroule la cérémonie, car c'est à un rituel vaudou que nous invite Gustave Akakpo.

Et cela n'est pas la moindre des surprises que nous réserve *Catharsis* ! Gustave Akakpo nous guide dans « son » Afrique à travers l'expérience initiatique. Des palabres préliminaires à la danse sacrée puis à la purification, nous participons à un théâtre à la fois comique, religieux, irrévérencieux, au cours duquel la langue de Gustave passe par tous les états d'exaltation, de dépression et de renaissance. Renaissance de la « négro-ité » comme il aime à le dire, en écho à la « négritude » du grand Césaire.

Jean Claude Berutti.

Ellè : On ne va pas rester là, comme ça. Pose-toi quelque part. Tu as drôlement poussé depuis que tu es parti, non emmené ; depuis que tu as été emmené par... depuis qu'on t'a emmené.

Ilènoir : Je n'étais pas parti. On ne peut pas dire « parti » pour l'enfant que sa mère a vendu.

Ellè : Tu lui en veux, c'est ça ?

Ilènoir : Non, pas du tout.

Ellè : Tu te tourbillonnes une éternité de haine dans le ventre.

Ilènoir : Non, pas de haine.

Ellè : Pourquoi es-tu revenu ?

Ilènoir : ...

Ellè : Tu ne parles pas ?

Ilènoir : La guerre, partout ici, pourquoi ?

(Quatrième de couverture)

Et c'est avec tout ça que j'ai écrit la pièce [*Catharsis*] en me disant très clairement : Pour moi, il faut qu'à la fin de cette pièce il se passe quelque chose, sinon, je me suicide ! Enfin, c'était clair pour moi. Je n'avais pas envie de cette vie mal phagocytée d'avance. Et, je crois que, finalement, la réponse ce n'est pas tant la pièce elle-même, que l'exercice théâtral, que l'exercice artistique. Et de comprendre que par le biais d'une œuvre d'art, on peut créer un terrain d'échanges avec d'autres personnes pour qu'on ne soit plus seul à se trimballer les questions qu'on se pose, les colères qui nous habitent. Et puis, le théâtre par rapport aux autres arts littéraires, le roman par exemple, est un lieu d'exercice nécessaire de la démocratie, ça convoque plusieurs personnes. Il faut qu'on se mette tous autour de la table pour que l'œuvre existe. J'aime beaucoup aussi ce côté-là. [...] Et c'est pour ça que je retourne encore à écrire des pièces de théâtre.⁸⁸

Cette écriture pour la survie est évoquée par le congolais Caya Makhélé dans son ouvrage *Écrire l'Afrique et ses diasporas* comme une notion qui

apparaît chez différents auteurs africains, un terreau fertile où l'on peut faire naître des mondes possibles en dehors de ces destins « mal phagocytés d'avance ». Chez Akakpo, au-delà de cette

⁸⁸ Entretien réalisé à Paris le 03 avril 2019.

dimension de survie qu'entraîne l'écriture, c'est par son biais qu'il arrive à la pratique théâtrale qui sera, elle, le lieu où la vie est possible. C'est effectivement son projet d'écriture de *Catharsis* qui le pousse à faire du théâtre professionnel pour la première fois et, par conséquent, à avoir accès à une véritable formation pour le métier d'acteur :

Au Togo, je suis devenu comédien aussi parce que dans les années 1995-1996 j'ai envoyé la première pièce que j'ai écrite, *Catharsis*, à Banissa Mèwè, qui était metteur en scène au Togo à l'époque. Un jeune metteur en scène très, très en vue et qui m'a dit « Oui, j'aime bien ce que tu écris, tu as une belle écriture, mais le théâtre, il faut aussi prendre en compte la dimension de la scène, de l'oralité. C'est trop littéraire. » Du coup, il essayait de m'expliquer la spécificité de l'écriture dramatique. Et puis, il s'est dit que la meilleure façon de me faire percevoir ça, c'est de me faire jouer. Donc, il m'a engagé comme acteur sur sa prochaine création qui était *Une envie de tuer sur le bout de la langue* de Xavier Durringer. Et il m'a confié le rôle principal. Ce qui était fou! [...] C'était l'une des premières troupes togolaises qui avait fait plein de festivals. Je crois que les autres ont bien flippé ! Et, je ne le savais pas au début, mais il y a eu même une réunion de crise. Dès les premiers jours, ils ont dit « Mais attends ! Il parle trop vite, on ne comprend rien à ce qu'il dit... » et tout. Et lui, il leur a dit « Non, non, non ! Mais il y a quelque chose en lui, donc, il faut que vous... Si vous êtes là, vous allez devenir ses ailes et vous allez le porter. Ce n'est pas lui qui va venir. Il ne peut pas aller sauter à votre niveau. Il faut aller et le porter » Et donc, ça marché !⁸⁹

En effet, s'il pratique l'écriture depuis qu'il a appris à écrire, en tenant d'abord des journaux intimes et après des cahiers où il écrivait des poésies et des nouvelles, ce n'est qu'en classe de cinquième⁹⁰ que le dramaturge vit sa première expérience de la scène. La liberté et la possibilité de vivre différents personnages ont beaucoup plu à ce garçon extrêmement timide qui n'avait l'habitude de se confier qu'à ses journaux. L'engouement pour le plateau a été couvé pendant une dizaine d'années pendant lesquelles il ne fait plus vraiment de théâtre jusqu'au pari de Banissa Mèwé.

Quoique fortement passionné par l'écriture et le théâtre, son projet professionnel de bachelier brillant, dont la maman n'a pas ménagé d'efforts pour l'éduquer dans les meilleurs écoles loméennes, est ailleurs. Il rêve d'être médecin. Tout naturellement, il entame des études de médecine à Lomé qu'il arrête précocement à cause de soucis de santé. Dépité par l'impossibilité de poursuivre dans la voie qu'il souhaitait, il s'inscrit ensuite en fac de gestion, qui lui déplaît d'emblée. Il essaie encore. Il avait toujours rêvé de voyager, de découvrir le monde qu'il voit si grand par rapport à ce tout petit pays d'où il vient. Il décide donc que les études de droit seraient son tremplin pour une carrière diplomatique, la seule qui pourrait le

⁸⁹ Entretien réalisé à Paris le 03 avril 2019.

⁹⁰ Équivaut au Brésil à la septième année du collège.

combler, grâce au voyage. Il ne se doute pas encore que la passion qui l'accompagne depuis l'enfance va devenir le métier qui lui permettra de parcourir le monde.

Prendre le large

Pendant qu'il cherche sa voie universitaire, il poursuit sa pratique théâtrale à l'ENAL (Ensemble artistique de Lomé, troupe dirigée par Méléme où il poursuit sa formation théâtrale

La mère trop tôt (2004a, chez Lansman)

La mère trop tôt, bouleversante petite Mère Courage de treize ans, conduit sa bande d'enfants perdus à travers une guerre qui n'en finit pas. Enfants-soldats, enfances violées, dictateurs cyniques, enjeux économiques, peuples dépecés... Sur un ton singulier de poésie et de cruauté, parfois même avec un soupçon d'humour, Gustave Akakpo nous invite à suivre ses personnages pathétiques dans leur errance hallucinée.

La mère trop tôt : *Tout d'un coup, là-haut, ils décident que ça va être la paix, qu'on doit retourner chez nous au-delà des collines. Mais nous, on ne sait pas ce qui nous y attend, là-bas... (...) La paix ! Tu t'imagines ? Tu sais où tu vas poser ton corps ? ... Aha, tu n'y as pas pensé, hein ?! (...) En temps de paix, il va falloir tout négocier : la terre où parquer son corps, et tout ce qui va avec. Et même le chemin où tracer sa vie, il va falloir demander ! Alors, ils auraient quand même dû nous laisser le temps de nous préparer à la paix ! parce que là, ça fait tout dôle...*

(Quatrième de couverture)

entre 1996-1999 et à laquelle il reste attaché jusqu'en 2003), dans la troupe du Club de l'Unesco, ou bien dans des productions indépendantes. Ce jeune nourri par la littérature mondiale, le cinéma hollywoodien, l'écriture de Sony et le théâtre de contrebande⁹¹ commence à profiler sa carrière artistique. En 2001, il participe à la fois à un stage au jeu d'acteur avec l'humoriste togolais Alpha Ramsès au Centre Culturel Français de Lomé et à un atelier d'écriture animé par le dramaturge belge Éric Durnez organisé par l'Association Ecritures vagabondes (dirigée par Monique Blin) en partenariat avec le festival togolais FESTEF (Festival de Théâtre de la Fraternité).

Les stages et ateliers se poursuivent en 2002, cette fois sous la houlette de François Rancillac (à l'époque co-directeur de la Comédie de Saint-Étienne⁹²) et Émile Lansman (qui deviendra son éditeur principal). À la suite de ces rencontres, il est invité à un stage d'art dramatique à la Comédie de Saint-Étienne et présente également sa candidature pour une bourse Beaumarchais, qu'il remporte. Le texte *La mère trop tôt* est créé dans une résidence d'écriture à la Maison des Artistes à Limoges, réalisée dans le cadre de cette bourse Beaumarchais. Ce

⁹¹ D'après Akakpo, le théâtre qui se faisait au Togo dans les années 1990, lors des révoltes populaires, était appelé ainsi car il était pratiqué en dehors du circuit officiel en raison de son caractère politique et contestataire. Les spectacles avaient lieu chez les habitants de manière clandestine. Ceux qui y participaient, c'étaient des artistes ses aînés, tels que Kangni Alem et Kossi Efoui. Ce deuxième l'impressionnait beaucoup car c'était un « orateur hors pair et un auteur sans égal de la liberté ».

⁹² Ville française située dans la Région Auvergne-Rhône-Alpes à environ 60km de Lyon.

texte est publié en 2004, même année où il est lauréat du prix SACD⁹³ de la dramaturgie francophone. D'après l'auteur, cette pièce est née d'une rencontre qu'il a faite avec un ex enfant-soldat du Libéria.

Ce qui est singulier, c'est que je suis parti d'un silence. De l'absence de mots, puisqu'avec cet enfant, ex enfant-soldat, on n'a jamais rien échangé. Mais, il y a eu cette magie là... Dans le centre culturel où j'étais, il était venu et il était à l'écart. Et puis, à un moment donné, je fredonnais une chanson, je me suis arrêté, et il s'est mis à fredonner une autre chanson. Du coup, les autres profs, celui qui faisait du djembé est venu, et celui de la danse. Il s'est passé un truc là... Le lendemain, je suis parti, je n'ai jamais revu cet enfant et on n'a jamais mis des mots. C'est donc pour essayer de mettre des mots sur cette rencontre silencieuse, en tout cas pas dans un dialogue, que j'ai écrit la pièce. Après, dans l'écriture, je me suis laissé porter par quelque chose d'une certaine naïveté, comme un jeu. Je crois qu'il y avait quelque chose de l'ordre du jeu, des enfants qui jouent à la guerre, aussi. Un jeu cruel, mais un jeu quand même, parce que ce sont des enfants.⁹⁴

En 2004, est publié aussi son texte *Tac tic à la rue des Pingouins* dans le recueil organisé par la Comédie de Saint-Etienne *4 petites comédies pour une Comédie*. Ce texte a été conçu lors d'un stage d'écriture et mise en jeu réalisé sous la direction de Jean-Claude Berruti (co-Directeur de la Comédie de St-Etienne) et de Karim Trousi (directeur d'acteur) à Lomé en 2003. Le jeu y est présent également, dans les mots, dans les noms et

Tac tic à la rue des Pingouins
(2004b, in *4 petites comédies pour une Comédie*, chez Lansman)

Se réveiller le matin et être « elle » quand on est « il » a de quoi perturber. Surtout quand la métamorphose se passe en toute conscience et dans l'indifférence générale. Surtout quand on croise un « il » qui se prétend Être « elle » et qui vous ressemble étrangement.

(Quatrième de couverture)

[...] avec la littérature, puisqu'il y a aussi une référence à Ionesco là-dedans. Comme je savais que c'était un texte qui allait être joué par des jeunes comédiens qui étaient étudiants à l'École d'Arts Dramatiques de la Comédie de Saint-Etienne, et qu'ils allaient le jouer devant d'autres jeunes, puisque le but de ces comédies itinérantes c'étaient des créations faites par les jeunes qui s'en vont se balader essentiellement dans des écoles devant un public jeune aussi en apprentissage, je crois que c'est venu de là cette envie de jouer sur le rapport aussi de prédation entre hommes et femmes... C'était une période au Togo où les choses bougeaient beaucoup. C'étaient les moments où au niveau des révoltes contre la dictature, ça avait amené des choses.

La société était en effervescence. Il y avait un bon espoir que ça débouche sur quelque chose de fort, de radicalement différent et, oui, je pense que ce sont des choses qui m'habitaient à ce moment-là. Oui, c'est la langue du jeu. C'est vraiment, le clair-obscur, la nuit-le jour. Oui, comme un dialogue, en fait, comme un dialogue.⁹⁵

⁹³ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques – il s'agit d'une organisation civile, principale organisatrice française de la gestion des droits d'auteur.

⁹⁴ Entretien du 03 avril 2019.

⁹⁵ Entretien du 03 avril 2019.

En effet, son pays vit une période de beaucoup de contestation après que le président Gnassingbé Eyadéma obtient du Parlement une modification de la Constitution togolaise, le 31 décembre 2002, lui permettant de se réélire indéfiniment et écartant son principal opposant. (TÉTÉ, 2017). L'annonce de sa réélection en 2003 provoque une grande révolte de la population qui s'était présentée massivement devant les urnes et avait été témoin des maintes irrégularités survenues lors du scrutin.

Avant ces premières publications, Akakpo a écrit d'autres textes qui restent inédits. Tout d'abord, les nouvelles, dont l'une a reçu le Prix de la nouvelle francophone en 2001 : *Maman sida non*. Il a écrit aussi des pièces de théâtre qui d'après le dramaturge n'ont jamais pu être retravaillées en vue d'une publication : *Pour une autre vie*, en collaboration avec Rodrigue Norman, Prix junior Plumes Togolaises au Festival de Théâtre de la Fraternité (Festhef) en 1999, à Lomé ; *Djitri* ; *Demain je ne sais pas* (2001) ; *Ma Férolia*, mise en scène par Manissa Mélé à Ouagadougou en 2003 ; et *Les baskets d'Ali*, créée par Amoussa Koriko à Lomé en 2004.

L'Europe le remporte

Bloqué en France en raison de la crise politique togolaise de 2005 survenue à la suite du décès de Gnassingbé Eyadéma et le coup d'état donné par son fils Faure Gnassingbé, Akakpo finit par ne pas rentrer lorsque la situation se calme. Il faut dire que les projets foisonnent en Europe et que celui qui le motivait pour rentrer au Togo n'a pas abouti pour des raisons politiques. En effet, il devait rentrer pour diriger un Centre Culturel à Aného, sa ville natale, qui n'a finalement pas eu l'autorisation d'ouvrir parce qu'aucun centre du même genre n'avait été prévu d'ouvrir dans la ville d'origine du président, située au nord du pays. Dans cette concurrence déloyale entre l'Europe et le Togo, la première ne pouvait que le remporter.

Au cours de l'année 2005, il réalise une résidence d'écriture au Couvent des Récollets moyennant une bourse de la Ville de Paris, alors qu'un texte s'impose à lui : *À petites pierres*. Il est intéressant de noter que ce texte ne faisait pas du tout partie du projet d'écriture pour cette bourse, mais il s'agissait d'une histoire qui le travaillait depuis un certain moment. Quelques années plus tôt, il lui est parvenu une pétition de soutien à Amina Lawal, une nigérienne qui

avait été condamnée à mort par lapidation pour adultère. En réalité, elle a été condamnée pour avoir eu un enfant neuf mois après son divorce, donc, hors mariage. Entre 2002 et 2003, il y a eu une grande mobilisation dans plusieurs pays du monde contre sa condamnation qui a finalement été annulée par la cour d'appel islamique en 2003. Cette pièce est à ce jour son texte le plus joué, plusieurs fois en France, au Burkina Faso, en Guyane et au Brésil. Elle reçoit le 6^e Prix théâtral

A petites pierres (2007, chez Lansman)

Elle était destinée à un autre. Mais voilà... comment aurait-elle pu résister à celui qui revient au pays, qui trouve les mots pour séduire, qui fait preuve d'une belle impatience ?

Elle a donc commis un crime aux yeux des siens. Le jeune homme est condamné à payer une amende. La jeune fille, elle, doit payer de sa vie : elle sera lapidée.

Ce qui pourrait n'être qu'une sombre tragédie prend, sous la plume de Gustave Akakpo, les allures d'une farce moliéresque. Quiproquos, déguisements, travestis, fausses confidences, apartés, rien n'échappe aux règles du genre. Avec des retournements de situation providentiels où les frères ennemis deviennent amants et s'allient pour avoir raison des aînés, eux qui abandonnent leurs principes moraux au seuil de la maison familiale...

On joue sur les mots. On se joue du père qui n'a de vertu que pour sa fille. On rit, on se moque des uns et des autres. Et le rire l'emporte... même si toute ressemblance avec ce qui se passe aujourd'hui aux quatre coins du monde n'est sans doute pas tout à fait fortuite. D'où la deuxième fin possible que l'auteur et l'éditeur offrent en « bonus » dans la présente édition.

Le jeune homme : Il commence à faire froid.

La jeune fille : Un peu.

Le jeune homme : Beaucoup : le genre de froid qui te cuisine le corps centimètre par centimètre, s'il n'y a rien d'agréable pour le couvrir.

La jeune fille : Mon Dieu, le linge ! Je n'ai pas encore rangé le linge !

Le jeune homme : Laisse-moi plier et déplier ton linge...

La jeune fille : Tu as attrapé folie ou quoi ?

Le jeune homme : ...dans ses moindres recoins...

La jeune fille : Façon tu plies le linge, ne me fais pas rire.

Le jeune homme : ... et si ton linge est bien humide, mon soleil le réchauffera.

La jeune fille : Dis-moi, ton cerveau, tu as fait caca dessus ou c'est comment dans ta tête ? A cette heure-ci, le linge est bien sec et le soleil attendra demain pour se lever.

Le jeune homme : Mon soleil, lui, se lève à toute heure du jour, de la nuit sur simple commande...

(Quatrième de couverture)

de la ville de Guérande (France) en 2006, paraît chez Lansman en 2007 et en 2011 reçoit un prix du Festival Primeur de Sarrenbruck en Allemagne. En 2017, la radio française France Culture a réalisé son enregistrement radiophonique dans l'émission « Théâtre et Cie ».

C'est aussi en 2005 qu'il participe à un stage de formation à l'écriture, mise en scène et jeu en Tunisie sous la direction d'Ezdine Ganouge, Directeur du Théâtre El Hamara à Tunis. Il part aussi pour la Syrie, pour une résidence d'écriture à Alep et Damas à l'issue de laquelle il écrit *Habbat Alep* (Lansman, 2006).

Toujours en 2005, il reçoit une bourse du programme Visas pour la création de l'Association française d'action artistique - AFAA (devenue Culturesfrance en 2006) pour la création de *Tulle, le jour d'après*. Cette pièce est un de ses rares textes qui ne font aucune référence explicite à l'Afrique ou aux Africains.e.s. Son intérêt pour le sujet vient d'un voyage qu'il a fait à la ville de Tulle pour accompagner un ami qui y menait une action culturelle. Il y découvre alors l'aterrante histoire de cette ville.

Tulle est une ville située dans le Sud-Ouest de la France qui, pendant la Seconde Guerre Mondiale, en 1944 plus précisément, alors que les alliés

viennent tout juste de débarquer en Normandie, a été le théâtre d'affrontements entre

Habbat Alep (2006b, chez Lansman)

Abou, pour blanchir l'honneur de sa famille, décide de marier sa fille enceinte à son jeune cousin.

La fille, elle a encaissé sa vie de jeune femme au service des parents malades et a retroussé ses rêves pour aider sa sœur et son frère cadet à tracer leur vie hors du toit familial. À quarante ans, elle n'a plus guère de chance d'intéresser les hommes de son pays qui préfèrent celles qui ont encore une jeunesse à croquer à bout de dents.

Le cousin, quant à lui, c'est sa toute première venue au pays de son père – le frère d'Abou – qui est pour tous « l'absent », celui qui a quitté la famille et pays pour creuser des années de silence entre lui et les siens.

En d'autres temps, Abou n'aurait pas accueilli ce neveu en quête d'on ne sait quoi exactement. Mais ici, il n'a pas le choix : un grave péril et en joue la respectabilité de la lignée.

- *Non père, il ne m'a pas encore troué la nudité.*

- *Par Dieu, est-il impuissant ?*

- *Je ne sais pas ; je ne crois pas. Je n'ai pas... je...*

- *Quoi ? Tu n'as pas habité sa couche ?*

- *Non père.*

- *Tu attends la venue du prophète, ma fille ?*

- *Père je...*

- *Ma fille tu ouvres ton jardin quand il ne faut pas, et quand il urge tu le fermes. Ouvre ton jardin ma fille, pour l'honneur de la famille.*

- *Je ne sais pas comment m'y prendre mon père.*

- *Tu as, au moins une fois déjà, su t'y prendre et apprendre toute seule, sans l'aide de ton père, si je ne m'abuse... Dis-moi dans quel hôtel vous êtes, ma fille. Ton frère a quitté la maison et a vite attrapé son chemin pour vous rejoindre. Il m'appelle ce soir, dis-moi où vous vous êtes posés ; il viendra te prêter un peu d'intelligence. Il faut en finir.*

(Quatrième de couverture)

maquisards⁹⁶ et officiers de la SS résultant dans la pendaison de 99 hommes et adolescents par

Tulle, le jour d'après (2012, chez Lansman)

Dans un temps presque suspendu, Tulle, petite ville à peine sortie des affres de la Seconde Guerre mondiale, tente peu à peu de retrouver sa vie d'avant.

Au sein de son foyer, Jean, ancien maquisard et déporté, essaie tant bien que mal de redonner un sens à sa propre vie et à celle de toute sa famille.

L'arrivée de Bernhard, un hôte bien encombrant, sort la famille de sa torpeur en réveillant douleurs et secrets.

Jean : *On ne trouve nulle part où acheter un cœur neuf, sans cicatrices... où trouver une raison de continuer lorsqu'on a eu toutes les raisons de mourir. Mais il faut tenir.*

Marcel : *Vous devez avoir des choses à vous dire...*

Christiane : *Dans les camps, nous pouvions tenir parce que nous n'étions jamais à bout. Toujours à l'horizon de nous-même, nous étions.*

Marcel : *J'y vais ?*

Jean : *Tu as su t'accrocher, tu as su revenir et, aujourd'hui, tu as une bonne raison de tenir : Henri... Tu te souviens d'Henri, ton fils. Il a grandi, c'est incroyable comme il a poussé.*

Marcel : *Ça lui fait peut-être drôle de me voir là, peut-être qu'elle ne me reconnaît pas. Elle te reconnaît ?*

Jean : *Parle-moi, ma fille.*

Marcel : *Peut-être devrais-je reparler de celui dont tu ne veux pas entendre parler : ça la ferait réagir, peut-être ?*

Jean : *Redonne confiance aux mots. Cette confiance, je l'avais perdue aussi. Je me demandais : « Qu'est-ce que je peux bien dire avec des mots si légers ? » Non, pas les mots mais les bouches qui en usent pour dire : « J'ai faim, j'ai peur, j'ai sommeil, je meurs de soif. »*

(Quatrième de couverture)

les allemands et la déportation de 150 personnes environ au camp de concentration de Dachau. Cet épisode est connu comme le « massacre de Tulle ». Très impressionné par cette histoire, le dramaturge monte un dossier pour en écrire une pièce. Il y fait un séjour de trois mois pendant lequel il se documente, rencontre des personnes qui ont vécu l'époque, des descendants, des anciens déportés. Cette bourse aboutit dans le texte *Tulle, le jour d'après* qui sera publié par Lansman plus tard, en 2011.

Enfin, en 2005 la pièce *Outre ciel*, en hommage au centenaire de Léopold Sédar Senghor, est créée par la compagnie Tour de Babel à Paris. Ce texte a été fondé sur

les écrits de l'auteur sénégalais et de l'écrivaine ivoirienne Tanella Boni.

Au cours de l'année 2006, il obtient 3 différentes bourses de création et écriture, et en 2007 la pièce *Arrêt sur images* connaît une première publication dans le recueil *Ecritures d'Afrique*. Cette pièce sera republiée en 2016 par Lansman dans un recueil de textes de l'auteur auquel elle donne le titre. En 2007 sort aussi, cette fois chez Grasset jeunesse, son roman *Le petit monde merveilleux*, lauréat du Prix sorcières en 2008. Il avait déjà montré son goût pour

⁹⁶ Lors de la Seconde Guerre Mondiale, on appelait les « maquisards » les groupes français de résistants à l'occupation allemande qui se rassemblaient dans des « maquis », c'est-à-dire, des lieux retirés, en général, en pleine forêt.

les publications pour la jeunesse auparavant, ayant publié en 2003 chez l'Harmattan les albums bilingues français-éwé *Querelle au pays de l'alphabet* et *Titi la fontaine*, et en 2005, chez Haho, *Le cultivateur et le petit chimpanzé*.

L'écriture de la rencontre

En 2008, alors qu'il en était déjà membre, il devient responsable du comité de lecture du théâtre TARMAC - La Scène Internationale Francophone à Paris. L'année suivante, Akakpo anime pour la première fois un atelier d'écriture dans une maison d'arrêt, cela marque le début d'une série de projets d'animation culturelle en milieu carcéral qui n'ont jamais cessé depuis, bien qu'il n'en ait jamais fait un sujet de ses textes. Lorsque je lui demande ce qui le motive pour être engagé dans ces projets depuis si longtemps, sa réponse se trouve du côté des rencontres :

Je ne sais pas ce qui me motive. Je pense que ce sont les rencontres, les rencontres que j'y ai faites et, en même temps, ce ne sont pas du tout des liens que j'ai gardés. [...] Les ateliers en prison peuvent correspondre à des rencontres très fortes, puisque nous venons de l'extérieur, n'étant ni un gardien, ni un professeur, ni un avocat, mais venant avec quelque chose d'autre. On est toujours bien accueillis par les détenus qui sont très reconnaissants que des gens s'intéressent à eux. Ne pas être perçu par le regard de leur crime, de leur délit, mais par la rencontre qui se passe dans ce lieu. Le fait que des gens de l'extérieur viennent leur proposer une action culturelle. Même si à la base ils ne faisaient pas du théâtre, ou même s'ils viennent, pour certains, juste parce que ça les fait sortir de la cellule et ça les fait gagner quelques micro, micro, micro petits points sur l'aménagement de leur peine. Mais, au final, ils y restent parce que ça devient un lieu hors de la prison, quelque part. Comme une petite utopie du présent. Il m'est déjà arrivé de savoir, mais c'est très rare, il m'est arrivé une fois de savoir pourquoi la personne était là. Évidemment, ça fausse tout le rapport. Mais ça, c'était arrivé parce qu'il n'arrêtait pas de mentir. C'est lui qui disait pourquoi il était là, en fait, c'était pas du tout la vraie raison et, à un moment donné, je ne sais plus d'où est venue l'indiscrétion, quelqu'un m'a dit « Mais, en fait, c'est pour ça qu'il est là ». Et, oui, ça a gâché le moment présent parce que je n'ai pas à savoir... Ce fait de ne pas savoir, je vais dire quelque chose qui est un peu paradoxal, c'est comme si c'était humain. C'est très humain. On n'est pas là pour juger la personne et on peut très bien se retrouver devant un violeur... Et puis, finalement, ce qui se passe, c'est dans l'instant présent. Ça prend quelque chose de l'instant présent, quelque chose éphémère pour moi qui est très humain. De ne pas être réductible à quelque chose. C'est pour ça aussi que j'y retourne et à chaque fois...⁹⁷

⁹⁷ Entretien réalisé à Paris le 25 juin 2020.

Bien que ces rencontres-là n'aient pas abouti à un texte précis, ces humanités qu'il a rencontrées participent forcément à la construction de ses personnages. La rencontre est le terreau principal où Akakpo puise le matériau de ses textes, pour beaucoup produits dans des contextes de résidences d'écriture ou lors de ses activités comme animateur. En plus des animations en milieu carcéral, il en réalise aussi dans d'autres cadres, notamment dans des structures liées au monde du spectacle et dans des établissements scolaires.

L'année 2010 marque le cinquantenaire des indépendances africaines. Akakpo ne souhaitait pas en

Chiche l'Afrique (2011, chez Lansman)

Chiche l'Afrique est d'abord et avant tout une démonstration de ce que peut être l'humour africain : intelligent, corrosif et teinté d'autodérision...

Gustave Akakpo transforme la scène en plateau de télévision et y convoque présidents, dictateurs et autres « élus » d'hier et d'aujourd'hui à qui il demande de commenter l'actualité. Une belle occasion de ressortir des tiroirs des faits et déclarations à peine croyables dans la bouche de ces dignitaires tant africains qu'européens.

Corruption, dérives autocratiques, magouilles d'État, « amitiés » intéressées... il dresse un portrait féroce de la société politique tout en enrobant ses propos d'une bonne dose de légèreté et d'humour. Une arme redoutable qui rappelle Bedos... ou Molière.

Nicolas Sarkozy : *Si vous choisissez la démocratie, la liberté, la justice et le droit, alors la France s'associera à vous pour les construire.*

Les jeunes Africains : *Mais, Monsieur, on vous a déjà dit qu'on a choisi.*

Nicolas Sarkozy : *Si c'est ce que vous voulez, la France travaillera avec vous pour bâtir cet avenir.*

Les jeunes Africains : *On lui a déjà dit que c'est ce qu'on veut, non eh ! Il est comment même le bon-homme ?! On dirait on a coupé courant dans sa tête. Mouf, moi je crois qu'il a des oreilles bouchées. Ah si c'est seulement affaire des oreilles bouchées, on n'a qu'à lui nettoyer ça ! Il paraît qu'il préfère les nettoyages au karcher. Mes frères, crions pour qu'il nous entende : des dizaines, des centaines, des milliers de morts dans les manifestations contre la dictature, n'est-ce pas la preuve que nous voulons la liberté ?*

Nicolas Sarkozy : *Très bien, vous la voulez. Eh bien, je suis venu vous dire que la France la veut aussi.*

Les jeunes Africains : *Ouf, ce n'est pas trop tôt.*

(Quatrième de couverture)

parler, estimant que l'indépendance réelle est encore à venir. Il ne faut pas oublier que le Togo est le pays qui a connu le premier l'assassinat d'un président africain démocratiquement élu et père de l'indépendance dès 1963. Le rôle de la France dans cet événement reste à préciser, mais plusieurs récits attestent d'une participation française du moins controversée dans l'affaire (LABARTHE, 2013). En plus, Gnassingbé Eyadéma, qui devient d'abord connu pour avoir été le meurtrier du président Sylvanus Olympio en 1963, deviendra le « timonier » de la nation dans un gouvernement qui a duré trente-huit ans (fini en raison de sa mort, il a été succédé par son fils qui demeure au pouvoir jusqu'à ce jour). Si la France n'a pas participé au putsch qui a

résulté dans la mort d'Olympio, elle a su soutenir Éyadéma pendant toute la période où il est resté au pouvoir. Ainsi, à force que l'on demande à Akakpo de se prononcer sur le cinquantenaire des indépendances, il finit par sortir le spectacle *Chiche l'Afrique* qu'il porte lui-même sur scène et dont le texte est publié chez Lansman en 2010.

Écrire par et pour la jeunesse

L'écriture pour la jeunesse est un aspect non négligeable de l'œuvre akakpoïenne, qui possède une dizaine de pièces publiées destinées au jeune public. Certaines d'entre elles sont issues de commandes, comme *Des Roses et des bleus* (inédit) passée par Marc Toupence qui en fait une mise en scène avec des lycées en 2012. Cette même année, Philippe Delaigue lui passe commande dans le cadre de son projet « Cahiers d'histoires » qui propose une journée de théâtre au lycée. Les deux textes *MST* et *Où est passé le temps ?* sont écrits pour cette dernière commande dont le cahier de charges prévoyait que les auteurs tiennent compte des « lieux emblématiques du lycée (la cour, le réfectoire, la salle de classe, le CDI) et interroge[nt] quatre thèmes fondamentaux (un par pièce : l'amour, la politique, la mort, le désir d'ailleurs.) »⁹⁸. Akakpo a choisi l'amour pour le premier et la politique pour le deuxième. Delaigue n'a mis en scène qu'*Où est passé le temps ?* d'après Akakpo « il trouvait que [*MST*] c'était pas du tout l'amour »⁹⁹. Ces deux pièces ont été publiées dans le recueil *Arrêt sur images et autres textes* publié en 2016.

Publié dans ce même recueil, le texte *À la Bouletterie* est, lui, issu d'un projet qui

Au jeu de la vie (2016e, in *Si j'étais grand 4*, aux Éditions Théâtrales Jeunesse)

Dans *Au jeu de la vie* de Gustave Akakpo, des jeunes gens évoquent leur existence, faite d'espoir, de luttes, de rêves, de racines, de questions... et réfléchissent au goût de la vie d'aujourd'hui.

(Quatrième de couverture)

comprend animation en classe de primaire et résidence d'écriture organisé par les éditions Athénor dans la ville de Saint-Nazaire en France en 2014-2015. Six auteurs animent des ateliers auprès de six classes, les font écrire des textes et écrivent eux-aussi des pièces sur différents quartiers de la ville. Akakpo s'est vu attribuer un groupe de CM2¹⁰⁰ et le quartier de La

Bouletterie. Ce texte a été réédité en 2017 dans un recueil des Editions Athénor intitulé *Regards*

⁹⁸ Texte de présentation du projet disponible sur <http://www.lafederation.net/8-spectacles/8-cahier-d-histoires>

⁹⁹ Ce texte porte sur un enseignant habitué au harcèlement des élèves. Le sigle MST, en plus de son usage habituel pour maladie sexuellement transmissible, est répandu en Afrique pour désigner Moyenne Sexuellement Transmissible, en référence à cette problématique récurrente dans le milieu scolaire et universitaire.

¹⁰⁰ Correspond à la 5^e année de l'*ensino fundamental* au Brésil.

sur la ville qui regroupe les six textes du projet. L'auteur garde de très bons souvenirs de cette expérience d'animation auprès d'enfants très jeunes :

Arrêt sur image et autres textes (2016c, chez Lansman)

Dans cet ouvrage, Gustave Akakpo nous propose quatre textes courts écrits, pour la plupart, dans le cadre de commandes.

Arrêt sur image – Un ancien passeur, qui a exploité sans scrupules la misère de ses frères, est amené à expérimenter lui-même, suite à une dispute familiale, les risques du passage clandestin vers d'autres horizons...

MST – Un enseignant et une de ses jeunes élèves, restés en classe après les cours, négocient une meilleure note en échange de quelques « travaux pratiques ». Mais vont-ils pouvoir rester seuls très longtemps ?

À la Bouletterie – Deux clowns-tueurs, le blanc et le noir, ont kidnappé une nouvelle victime et se préparent à la cuisiner... au sens littéral du terme. Surgit inopinément un autre clown, le gris, qui a l'appétit sélectif.

Où est passé le temps - Un jeune opposant au régime revient dans son ancien lycée. Un prof de maths et un garde de sécurité, qui ont enfoui au fond d'eux-mêmes le souvenir d'événements douloureux, semblent ne pas le reconnaître.

Autant de thématiques qui explorent les arcanes de la comédie humaine.

Ça va aller, j'ai vu comment ils font dans les films. Si un douanier m'arrête, je lui sors naturel, comme si j'étais un habitant de l'autre côté ; « M'ouais bouffon, y a pas de lézard, je te kiffe grave ! » Et surtout ne pas leur glisser de billets, ils n'aiment pas ça les douaniers de l'autre côté. Tu t'imagines, papa ? C'est tout de même un peu compliqué ça ! Comment se faire comprendre de quelqu'un qui ne parle pas le langage des billets ?

(...)

Ils ne m'auront pas. Moi, je connais tous les itinéraires dangereux. Vaut mieux affronter les patrouilles que les mines. Et si jamais on se fait serrer, j'espère que personne ne reconnaîtra sous mes traits l'ancien passeur, sinon je suis bon pour un moment en enfer sous les coups de ces salauds de policiers ! Connards de passeurs, ça m'embête, tout ce fric que je dois leur filer. Tout ce que je pourrais faire comme business sur place avec une telle fortune !

Il paraît qu'ils élèvent chaque jour les clôtures là-bas, sur leurs côtes. Non papa, je ne suis pas un as de l'escalade. Même pas eu le temps de me remettre un peu en forme. Cette rouille dans le corps, mais mes petites rondeurs de petit nanti ne m'empêcheront pas de courir ni de sauter. L'instinct de survie dans le sang – c'est un truc de famille, hein papa. Voilà au moins une chose dont je vous suis reconnaissant cher papa, Monsieur Emmanuel Kokoriko.

(Quatrième de couverture)

G.A.: Le principe c'était qu'on vienne faire des ateliers avec une classe de primaire. Nous, on les faisait écrire et ce qu'ils ont écrit, ils l'ont présenté ensuite. Ils ont été mis-en-scène par un metteur en scène de théâtre qui y travaillait. En même temps, de manière croisée, ils avaient une matinée où ils devaient nous montrer ce dont ils avaient envie. Enfin, ils devaient nous montrer leur quartier. Donc, c'est eux qui ont choisi quel endroit ils voulaient me montrer. Et de tout ça, je devrais écrire mon texte.

R.C. : Qu'est-ce qu'ils t'ont montré ?

G.A. : Oui, ils ont montré le

terrain bleu, c'est leur lieu mythique. En fait, c'est un terrain de jeux où il y avait quelques poteaux peints en bleu, du coup, ils l'appelaient le terrain bleu. Quand on est arrivés au terrain bleu, leur instituteur ne les avait jamais vus comme ça. Ils sont partis se défouler, ils étaient trop contents d'être là ! Ce terrain bleu dans la cité, c'est leur seul espace de jeu, c'est entouré de barres d'immeubles. Mais c'est aussi un endroit intéressant parce que quand ils sont sur ce terrain, leurs parents peuvent les voir des tours, donc, ils sont à la fois entre eux, mais ils sont quand même sous le regard des adultes, c'est vraiment

comme leur petit cocon... Et il y avait, à ce moment-là, une légende urbaine de clowns tueurs. Ils avaient très peur de parler des clowns tueurs

R.C. : Ah, d'accord, parce que j'essayais de trouver le lien entre....

G.A. : De trouver le lien entre les clowns tueurs et le terrain bleu ?

[...] Finalement, le terrain bleu revient plutôt dans le texte que moi je les ai fait écrire et qu'ils ont joué. Leur école était nouvelle, l'ancienne a été détruite pour construire la nouvelle et certains ont vécu cette transition-là. C'est chouette leur nouvelle école, mais c'est quand même une part de leur enfance qui a aussi été rasée avec l'autre école. Le terrain bleu, ça, il ne faut pas y toucher ! Donc, dans leur texte justement ils défendaient le terrain, parce qu'eux, ils ont écrit pendant les ateliers. Et j'ai assemblé pour faire une histoire où il ne faut absolument plus toucher au terrain bleu.

R.C. : Ça, par contre, ça n'a pas été publié ?

G.A. : Non, ça n'a pas été publié.

Or, cet atelier mené avec les enfants du quartier a complètement nourri la poésie de son texte. Les clowns tueurs était un fait divers dont on parlait beaucoup à l'époque, étant donné qu'il y a effectivement eu des assassinats commis par un jeune homme habillé en clown dans la région. Les petits interlocuteurs d'Akakpo sont omniprésents dans ce texte dont le jeu d'enfant structure le langage et les actions des personnages. Jeu homicide et cannibale certes - chez Akakpo l'inattendu ne nous fait jamais défaut -, mais auquel ils se livrent avec une telle naïveté que l'on rit malgré nous.

Il participe en 2015 à deux autres projets d'écriture de pièces à être jouées par des jeunes dans la région française de l'Alsace. Une commande autour du thème de l'utopie passée par la

Au bal des bossus d'Alsace (2016d, Éditions Théâtrales Jeunesse)

Que faire sur scène lorsque l'auteur.e est parti.e en laissant juste le mot : « Je vais en Alsace Bossue à la recherche de l'inspiration » ?

C'est pas les Schmilblicks (2016f, Éditions Théâtrales Jeunesse)

Une attaque à un cimetière juif surprend par son auteur. On arrête le responsable qui, contre toute attente, n'est pas un Schmilblick. A-t-on perdu le sens de la mémoire ?

Compagnie du Répertoire – Théâtre contemporain jeunesse de Bordeaux et la Maison Théâtre/Strasbourg résulte dans le texte *Au jeu de la vie*, sorti dans le tome 4 de la collection *Si j'étais grand* (Éditions Théâtrales Jeunesse) et mis en scène par Laurent Benichou. Ce dernier, la même année, lui passe commande pour deux textes à paraître dans l'ouvrage *Divers-cités - 14 pièces pour la pratique artistique en 5'55"* (publié également par Éditions Théâtrales Jeunesse en 2016). Cette deuxième commande

était inscrite dans une résidence dans la région française de l'Alsace qui devait inspirer l'artiste, tout en respectant la consigne d'une pièce à être jouée par des jeunes en cinq minutes et cinquante-cinq secondes. Les textes créés dans ce cadre sont : *Au bal des bossus d'Alsace* et *C'est pas les Schmilblicks*.

Enfin, *Prométhée augmentée* (publié exprès par Lansman pour sortir lors de la présentation du spectacle en mai 2019) est l'aboutissement d'un projet mené par Marc Toupençe au théâtre du Pilier avec le lycée Courbet de Belfort. Lors de ce deuxième partenariat, Toupençe propose à Akakpo de participer au projet « Prométhée numérique de l'écriture à la scène » de création participative d'un spectacle avec des lycéens et enseignants. Dans une perspective transdisciplinaire, le mythe de Prométhée enchaîné et les technologies de l'intelligence artificielle ont été exploités comme matériel de cours de différentes matières et ont été le substrat pour les ateliers d'écriture réalisés par Gustave Akakpo avec les lycées, ainsi que pour la création du texte par le dramaturge. Toute la communauté scolaire a été engagée dans le projet et dans la conception du spectacle auquel ont participé quinze lycéens et deux acteurs professionnels. Le dramaturge a assisté à une étape de travail, lors de laquelle il a échangé avec la troupe, et à une des présentations du spectacle.

Akakpo m'a expliqué que dans ce genre de projet, après les moments d'échange, il se met à la forge, le texte qui en sort est celui qui aura parcouru son propre cheminement. J'ai eu l'occasion d'assister à l'étape de travail et à la présentation du spectacle à ses côtés et j'ai pu suivre ses échanges avec les

Prométhée augmentée (2019, chez Lansman)

Prométhée est la fille unique de Fiona et Phoebus Phoenix, fondateurs de la société L'Arche, leader mondial en intelligence artificielle. Ils sont décédés soudainement dans ce qui apparaît comme une cyber-attaque sans précédent.

Après leur mort, Prométhée donne leur identité numérique à son nouveau système d'exploitation, Homme, qui fait office de hub domotique et gère tout dans sa maison. Le détective-blogueur Ogun est chargé de l'enquête sur cette tragique disparition.

Dans la France où la police est devenue une société d'économie mixte, chaque poste de police rivalise d'ingéniosité et d'efficacité pour attirer les followers et leurs généreuses contributions. Et dans ce domaine, l'inspecteur Ogun est sans conteste le meilleur.

Maman : Ces dernières années, il s'est passé dans le monde des choses sur lesquelles on n'aurait pas parié.

Automne 2016 – élection de Donald Trump à la Maison Blanche.

Janvier 2021 – pénurie mondiale de chocolat.

Janvier 2026 – effondrement de la boule internet. Pendant des années on a posté, téléchargé, tchatté... sans se demander comment ça marchait, tout ça. Comme les routes aux heures de pointe, les réseaux ont fini par être saturés. C'est le premier bug mondial. Envoyer un simple mail prenant trente minutes !

Papa : 2027 – effondrement de la bulle écologique. On le savait déjà mais le monde découvre la face sale de l'énergie verte. (...)

Mama : Mai 2027 – élection d'Omar Sy à l'Elysée...

Papa : 2028 – effondrement de la bulle immatérielle quand le monde ouvre les yeux sur la consommation énergétique numérique. Oui, envoyer un simple mail, lancer une recherche Google consomme de l'électricité. Comme dans beaucoup de domaines, des siècles durant, le monde allait à deux vitesses. Pendant qu'ailleurs les populations vivaient chichement, nous étions, nous, globalement mieux lotis. Mais avec le progrès, de plus en plus de gens mangeaient, consommaient, comme des Américains !

Maman : Mais tout le monde ne peut pas manger comme des Américains ! Il n'y a pas assez de planètes pour ça !

(Quatrième de couverture)

lycéens. Il leur a notamment précisé des passages où leurs travaux d'écriture l'avaient inspiré, la plupart du temps ils ne s'en étaient pas rendu compte. Il a été aussi particulièrement intéressant de voir le retour de l'enseignante de français qui a fait le travail de table sur le texte avec les élèves. Elle a dit que

Même les chevaliers tombent dans l'oubli (2014a, Actes Sud - Papiers)

« Parle nous de ta culture » demande la maîtresse à Mamadou. Mais Mamadou n'a qu'une envie : se fondre dans la masse, passer aussi inaperçu que les autres enfants. Alors que George aurait adoré qu'on lui pose la question, elle qui porte le secret d'avoir deux peaux : une noire à l'école car elle se sent du pays loin-là-bas et une blanche à la maison, celle de ses parents.

(Quatrième de couverture)

vraisemblablement Akakpo n'avait pas ménagé son écriture pour faciliter la tâche des lycéens, ce qu'ils ont très bien accueilli. Ils se sont sentis intellectuellement respectés. En plus, les lycées avaient accès à certaines dimensions du texte de manière très naturelle, alors que pour l'enseignante elles avaient posé des difficultés, notamment l'écriture inclusive (ce que l'éditeur n'a malheureusement pas conservé lors de la publication).

Ce que l'on peut observer avec ces exemples, c'est que le texte qui va résulter de ses expériences n'est pas forcément le texte que l'on attend de lui, ou un texte destiné à un public spécifique, n'en déplaise à Philippe Delaigue. Le contexte d'écriture des textes lui fournit le matériau, mais les textes ont leur propre cheminement comme il aime à dire. Il a également écrit des textes destinés au public jeune lors de projets où l'on ne s'attendrait pas nécessairement à cela. C'est le cas de deux textes qui ont été publiés par Actes-Sud dans leur collection Heyoka Jeunesse : *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (2014), illustré par Bruce Clarke et *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge* (2015), illustré par Catherine Chardonay.

Le texte de 2014 cité ci-dessus a été écrit lors d'un projet avec le théâtre du département de la Seine Saint-Denis (banlieue parisienne) où il a rencontré le metteur en scène Matthieu

Roy qui a monté ce spectacle pour la première fois en 2013. Leur partenariat aura vie longue, car la tournée de cette pièce est très réussie, d'ailleurs, j'ai pu assister à une représentation en août 2018 à la Maison Maria Casarès (centre culturel situé dans le centre-ouest de la France) dans laquelle

La véridique histoire du Petit Chaperon rouge (2015a, Actes Sud - Papiers)

Une fillette vit avec sa grand-mère dans une cabane. Un jour, elle décide de retrouver ses parents. Dans la forêt qu'elle traverse, vêtue d'un habit de fer, un panier de provisions sous le bras, elle rencontre un loup... bien plus intéressé par la philosophie que par la chair fraîche. Mais, si ce n'est pas le loup, qui donc mangera ce Petit Chaperon rouge ?

(Quatrième de couverture)

Akakpo jouait. Le dramaturge a participé également comme comédien à d'autres projets du metteur en scène. *La véridique histoire du petit chaperon rouge* est, quant à lui, conçu dans une résidence d'écriture au Théâtre des Sources de Fontenay-aux-Roses, en région parisienne. La bourse reçue pour ce texte ne comportait pas vraiment de contrainte d'écriture. En effet, il n'y avait même pas d'obligation de résultat, juste l'obligation de mener quelques animations qui ne pouvaient pas dépasser 30% du temps de l'auteur.

Entre commandes et demande

Une résidence en 2013 au Théâtre de la Chapelle Saint-Louis à Rouen est à l'origine du texte *Retour sur terre* (publié en 2014 dans le recueil *En haut*, par Lansman). Cette pièce est l'un des textes les plus denses de l'écrivain qui joue avec la forme théâtrale, nous racontant en très peu de pages tout un pan de l'histoire coloniale française mettant en lumière les tensions sociales qui en découlent. Lors de la rencontre avec les étudiants de Mme Chalaye, il nous a expliqué que ce texte est né à un moment où les questions liées à l'immigration étaient en pleine ébullition en France en raison de la campagne présidentielle. Or, la résidence qu'il réalise se passe autour de la salle Louis-Jouvet du Théâtre qui se trouve dans un quartier assez défavorisé, en banlieue. Lors de cette résidence, les artistes ont rencontré les habitants de ce quartier et ont animé des ateliers qui devaient nourrir leur écriture.

Outre cette demande, certaines contraintes d'écriture ont été tirées au sort en public dont certaines étaient communes à tous les auteurs : Un des personnages est le gardien de la salle et vit dans l'appartement situé au-dessus ; Trois répliques imposées : « J'aime bien la vie »/ Suivez-moi. Je vous suis/ Week-end à la plage ? Pourquoi pas ! ». D'autres étaient particulières à chaque auteur, pour Akakpo elles étaient : le texte devait toucher la période de 1982 à 1992, la salle devait être une salle de fêtes, le gardien devait être originaire d'Afrique noire et sa situation sociale celle d'un couple séparé par la distance¹⁰¹. Pour l'auteur, ce projet était à mi-chemin entre une résidence et une commande :

Retour sur terre (2014b, in *En haut !*, chez Lansman)

Une femme originaire d'Afrique, richement diplômée, arrive en Europe mais, malgré cela, elle n'obtient qu'un emploi de gardienne d'une salle de fêtes communale. Son mari la prie de revenir au pays. Toute la question de l'immigration et du racisme est décrite de manière précise et concrète dans le style plein de verve de Gustave Akakpo.

(Quatrième de couverture)

¹⁰¹ Ces contraintes sont indiquées au début de l'ouvrage.

Dans un projet comme celui-ci, il faut trouver un angle [...]. Il faut à la fois pouvoir s'adapter aux lieux et pouvoir écrire à partir de ses propres préoccupations. [...] Pour moi, *Retour sur terre*, c'est comme un miroir à *Cahier d'un retour au pays natal*¹⁰², mais de l'autre côté. Du côté de quelqu'un qui n'a pas de problème avec ses origines de par son histoire, qui ne se pose pas de questions, mais qui est confrontée à travers le regard de l'autre à cette question, et qui a quitté son pays. [...] Du coup, je me suis posé la question de comment on fait ? Comment on fait avec ça ? Et aussi, il y a plusieurs choses... Ce sont aussi les histoires que j'ai entendues sur le lieu... J'avais aussi envie

Transit (2016i, in *Enfouir mes rêves dans un sac*, chez Lansman)

Un corps humain est soumis à un grave problème : le « résidu de la transhumance du bol alimentaire » est en train de remonter. C'est la panique. Que faire ? Une approche symbolique, physiologique et triviale de la migration.

(Quatrième de couverture)

d'une traversée, d'une traversée du siècle... Mais, aussi, parce qu'à ce moment-là, au niveau de la France, il y avait Marine Le Pen qui prenait de l'ampleur... Je trouvais que c'est dommage, on est bête de ne pas connaître l'histoire. Il y avait des journalistes qui l'interviewaient et qu'elle les mettait K-O parce que c'étaient des ignares qu'elle avait en face sur la question de l'immigration. Alors que, sur cette question de l'immigration, il y a des choses qui sont assez claires. Les Maliens ne se sont par retrouvés en France par un coup de baguette magique. Il y a l'histoire coloniale française. [...]. Et de ne pas savoir ces histoires-là, ça fait qu'aujourd'hui on parle comme des tonneaux vides, on fait du bruit. Et je trouve que l'art permet aussi de pouvoir aborder ces questions de manière, non pas didactique, mais de manière ludique et divertissante. Donc, c'est pour ça que je suis parti aussi là-dedans.¹⁰³

Si l'immigration émerge comme sujet central de l'écriture du texte de cette résidence à Rouen, elle est d'emblée le thème de la commande de la pièce *Transit* publiée par Lansman dans le recueil *Enfouir mes rêves dans un sac* en 2016. Le Théâtre du peuple à Bussang (Nord-

Allée des soupirs (2015b, in *Balades théâtrales 2*, aux Editions Awoudy)

Emmanuel souhaite quitter Emma qui n'accepte pas son départ malgré l'usure de la relation. La fin tragique de cette rupture le mène dans une descente aux enfers où l'art semble avoir été pris en otage.

est de la France) a invité six auteurs à écrire des pièces de dix minutes pour dix acteurs. Akakpo y répond par une allégorie de l'immigration représentée par l'appareil digestif dans un long poème dramatique. Cette pièce a été mise en espace par l'auteur avec des groupes d'acteurs amateurs du théâtre. En 2015, sort son texte *L'allée des soupirs* dans le recueil *Balades théâtrales 2*, aux éditions Awoudy, c'est son unique texte publié par une maison d'édition togolaise à ce jour.

¹⁰² Œuvre d'Aimé Césaire

¹⁰³ Propos recueillis lors de la rencontre avec l'auteur dans le cadre du Séminaire de Master *Scènes et écritures de l'Altérité* assuré par la professeure Sylvie Chalaye de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, le 01^{er} mars 2019.

Entre 2014 et 2017, le dramaturge crée plusieurs textes dont la publication reste inédite. *Noce chez les épinoches* est écrit en 2014 dans le cadre du projet « Binômes » de la compagnie Le sens des mots. Ce projet fait rencontrer un artiste avec un scientifique dont le travail doit inspirer l'écriture de la pièce. Akakpo a écrit la sienne à partir d'une rencontre avec l'écotoxicologue Wilfried Sanchez (chercheur à l'Ineris). En 2016, est lu à la Comédie Française son texte *Eternels éphémères*, une commande du metteur en scène franco-hongrois Balazs Gera qui y envisageait une suite pour *Les Suppliantes* d'Eschyle. Le spectacle en soi n'a jamais été créé, faute de moyens, étant donné qu'il s'agit d'une grosse production. L'année suivante, le dramaturge a reçu deux commandes d'écriture qui, elles, ont abouti dans des créations. *Micro-frictions* a été créée par la compagnie parisienne La bande à Léon, avec mise en scène d'Audrey Bertrand, le texte consiste en une mosaïque d'histoires sans ordre ni personnages préétablis. *Macbeth, titre provisoire* est une commande de la compagnie Les Moutons noirs, avec mise en scène de Paola Secret. Ce dernier texte a été une expérience d'écriture de plateau qui non seulement fait dialoguer le texte shakespearien avec la contemporanéité dans une mise en abyme du spectacle vivant, mais ouvre aussi le texte à des moments d'improvisation par les comédiens qui leur permettent de retrouver dans le texte akakpoïen des souffles d'humour grivois la plupart du temps étranger à son écriture. Cette expérience d'écriture du plateau a été la deuxième de l'écrivain, après celle de l'épopée moderne *Odyssées* créée en 2012 par la Compagnie Hercub avec mise en scène de Michel Burstin.

Hourra ! (2018b, in *Un monde sans théâtre*, Lansman)

Un maire décrète la fin du théâtre obligatoire et décide de remplacer un théâtre par un parking. Des « théâtres » s'insurgent contre. Quels arguments pourraient défendre un art fait par « des médecins qui prescrivent des remèdes inefficaces sur eux-mêmes ? ».

Entre langue de bois et quête de vérités, Gustave Akakpo nous invite dans un tribunal où le théâtre semble être mis sur le banc des accusés.

L'année 2018 voit paraître deux textes de l'auteur. Une courte pièce intitulée *Hourra !* dans le recueil *Un monde sans théâtre* (Éditions du Signe), un projet de l'association « Les Écrivains Associés du Théâtre » qui a demandé à trente-deux auteurs d'écrire des textes (dont six ont été retenus) pour répondre aux questions « Un monde sans théâtre serait-il concevable ? Imaginable ? Viable ? Vivable ? ». Le deuxième texte akakpoïen paru cette année est *Bolando*,

Bolando, le roi des Gitans (2018a, chez Lansman)

Il était une fois, dans le Vieux Sud-Ouest africain, un chemin de fer qui reliait deux pays. Au début, il avait fière allure. Le temps, l'absence d'entretien, la mauvaise gestion, la corruption, les plans d'ajustement structurel l'ont laminé.

À son chevet, un sauveur se présente : Bolando, roi des Gitans. Il pèse plus lourd à lui seul que le PIB annuel des états du Vieux Sud-Ouest. Sa méthode : ne pas perdre de temps à discuter, à l'image des Américains qui appliquent la formule « We try, we fail, we fix » (on essaie, on rate, on répare). Ou encore des bancs de poissons qui, pour faire face à un imprévu, éclatent, virevoltent et se reforment un peu plus loin quelques instants plus tard. Au départ de ce « western électro africain », commande d'écriture de la Compagnie de l'Acétés, on retrouve le projet pharaonique de « boucle ferroviaire » reliant Abidjan à Cotonou et Lomé en passant par Ouagadougou et Niamey. Un projet accaparé par un industriel boulimique, qui tente par ailleurs de mettre la main sur l'ensemble de l'audiovisuel français.

Un policier : Venez, nous allons vous enseigner l'art de l'interrogatoire. Ici vous vous croyez tout permis, hein. Nous allons vous mouiller le slip. Dans votre pays vous pouvez vous permettre de fouiner comme ça un représentant de la force publique ? Moi, quand je vais dans votre pays...

J-C : Mon pays c'est ici.

L'autre policier : Mon collègue vous a déjà dit que nous n'avons aucun sens de l'humour pendant le service.

J-C : C'est pas une blague, voici mon certificat de nationalité. Ils sont en train de me faire ma carte d'identité, en attendant ils m'ont dit que je peux bouger avec le certificat et ma carte consulaire que voici.

Le policier : Vous êtes un rigolo, vous. Vous rirez moins si les terroristes vous kidnappent. À votre avis, qui payera la rançon : notre pays ou la France ?

J-C : Au moins, avec votre, notre pays, ils ne peuvent pas demander gros.

Le policier : Et ils peuvent toujours attendre.

J-C : Ça c'est de la discrimination. Regardez, je me suis intégré à vous, j'ai épousé votre sœur. Je viens d'ailleurs, maintenant je suis d'ici. J'ai vu votre collègue téléphoner pour vérifier le numéro de ma nationalité, elle est authentique, vous le savez, elle m'a été délivrée par...

L'autre policier : Nous, on s'en fout d'où ça vient ! Peu importe la marque sur le carton, ta couleur parle pour toi, point barre.

(Quatrième de couverture)

roi des gitans

(Lansman), issu de ses échanges avec le metteur en scène Cédric Brossard, qui avait déjà créé *Arrêt sur image* et *Habbat Alep* et souhaitait construire une trilogie de westerns autour du franc CFA (il s'est inspiré de la trilogie du dollar de Clint Eastwood). Pour l'instant, deux spectacles de la trilogie ont vu le jour, celui du texte d'Akakpo, autour du rôle du groupe Bolloré en Afrique de l'Ouest, et l'autre, de l'auteur guinéen Hakim Bah sur celui du groupe Bouygues. La pièce du dramaturge togolais retrace les méandres de la rénovation des

chemins de fer dans la région dévoilant, entre autres, les tractations politico-économiques entre multinationales et anciennes colonies françaises.

Je reviendrai la nuit te parler des herbes (2016, avec Marc-Antoine CYR, chez Lansman)

De retour au pays natal après un long exil, Auguste cherche à revoir Hada, son amour de jeunesse. Il trouve plutôt Elia, la sœur de Hada, décidée à lui barrer la route du retour.

Entre Auguste, Hada et Elia commence une longue reconquête. Parce que le pays délaissé a changé parce qu'Auguste lui aussi a changé, a oublié, a réécrit son histoire, a même fini par y croire.

Sur la trace des anciennes amours, on trouve parfois quelques fantômes agités.

Nés à 10 000 km l'un de l'autre et pourtant frères de mots, le Togolais Gustave Akakpo et le Québécois Marc-Antoine Cyr écrivent ici, d'un même geste, une histoire tissée de souvenirs pour l'un et d'imaginaire pour l'autre, à partir du proverbe togolais *Les morts qui n'ont pas de vivants sont aussi malheureux que les vivants qui n'ont pas de morts.*

Elia : Tous les jours depuis mille fois mille jours tout le pays tient à un fil.

Un fil coupé sur le grand fuseau.

Un fil qui prend et qui attend.

Est-ce qu'il reviendra pour renouer on se dit ? Est-ce que le fil a été cassé coupé pour de bon on se demande ? Est-ce qu'il reviendra on se dit ?

Auguste : Je n'avais pas le choix je te dis.

Elia : Un jour un homme s'en va et c'est tout un pays qui suspend sa marche. C'est tout un pays qui attend.

Tous les jours. Mille fois mille.

On construit tout autour de l'absent.

Auguste : Dès que j'ai pu je suis revenu.

Elia : Tout est là comme avant.

Maintenant que tu es rentré tout va recommencer on se dit.

Les jours comme avant les assiettes sales. Ton lit.

Tout le pays qui t'attendait ce soir a arrêté de t'attendre.

A recommencé à vivre normalement.

Tu me crois quand je dis ça ?

(Quatrième de couverture)

Enfin, deux publications en coécriture font également partie de la bibliographie de l'auteur. *Je reviendrai la nuit te parler des herbes* (Lansman, 2016) a été écrite dans le cadre du projet Passerelles mis en place par le metteur en scène français Pierre Vincent. Le but était de faire travailler ensemble quatre auteurs, deux togolais et deux québécois, Akakpo s'est retrouvé en binôme avec le québécois Marc-Antoine Cyr, pour qui il avait déjà écrit l'avant-propos de la pièce *Fratricie* (CYR, 2012). Ce projet a été mené en 2015 à Lomé. Pendant un mois

les auteurs ont animé des ateliers sur place, la mise en scène des textes écrits par les binômes ayant été cocréée par une compagnie française et une compagnie togolaise. *Si tu sors, je sors* (Lansman, 2016) est un compagnonnage avec son compatriote Marc Agbédjidji et lorsque je lui ai demandé s'il s'agissait d'une commande, il m'a répondu :

C'est presque une commande, on va dire, c'était une demande (rires). Parce que c'est Marc qui est venu me voir en me disant « Écoute, j'aimerais faire un spectacle sur les pagnes, est-ce que tu peux écrire pour moi, là-dessus ?

Si tu sors, je sors ! (2016, avec Marc AGBÉDJIDI, chez Lansman)

Le pagne ou le wax est très ancré dans la tradition de l’Afrique de l’Ouest. Pourtant, né en Indonésie, il a d’abord fait la fortune d’industriels hollandais avant de devenir une source de richesse des Nana Benz qui le commercialisent avec succès du Togo à d’autres pays africains.

Car bien plus qu’une pièce d’habillement, ces pagnes véhiculent des messages sociétaux à travers leurs motifs colorés : « Si tu sors, je sors », « L’œil de ma rivale », « Thomas Sankara »... autant d’affirmations politiques et identitaires.

Gustave Akakpo et Marc Agbédjidji s’emparent de cette tradition pour parler de l’Histoire du Togo, de son peuple, de ses dirigeants, de sa relation à l’Occident et, au delà, des dialogues de civilisations.

Le parolier : Revenons aux Ladies’Store, la fameuse, la célèbre, la magnifique boutique de vente de pagnes de Da Dina où nous accueillons, ce soir, celui qui non seulement a le bonheur de partager la vie de cette grande Nana Benz, mais est aussi connu pour être notre candidat à l’indépendance totale et immédiate du Togo : Sylvanus Olympio !

Sylvanus Olympio : Quand, Da Dina, ma chérie, m’a confié qu’elle allait organiser ce soir un défilé, je lui ai dit que c’est sa deuxième meilleure décision, depuis que je la connais. La première est, bien sûr, de m’avoir épousé. Ce défilé est une vibrante réponse à l’administration coloniale qui entend nous interdire de porter nos pagnes, elle entend nous civiliser, nous faire quitter nos traditions. Nous n’irons pas jusqu’à lui répondre que nous avons « l’impression d’être ridicules, dans leurs souliers, dans leurs smokings, dans leurs plastrons, dans leurs faux-cols, dans leurs monocles, dans leurs melons », nous sommes assez ouverts d’esprit pour apprécier leurs vêtements ; qu’ils apprécient les nôtres.

Sentinelle, que dis-tu de la nuit ? La nuit est longue mais le jour vient !

Il est à la porte, ce jour où nous serons de nouveau ici chez nous !
(Quatrième de couverture)

Sachant que, bon, au final, je suis metteur en scène... il a pas les moyens...» Donc, c’était plus une envie de travailler ensemble. Ce n’était pas pour le prix de la commande, pas du tout, puisque de toute façon y avait pas grande chose, mais c’était plus l’envie de travailler avec un jeune metteur en scène togolais que j’aimais bien, en tout cas ce qu’il avait fait jusque-là. Et puis, au final, on a coécrit le texte ensemble. À la base je devrais écrire le texte seul et puis on l’a coécrit¹⁰⁴.

Écrire sur le commerce des pagnes au Togo, c’est écrire sur les femmes togolaises, car le commerce du tissu wax a entretenu une bonne partie de la vie économique du pays. Elles sont connues sous le nom de Nana Benz, car ces femmes s’étant enrichies, elles sont les premières à pouvoir se payer des voitures Mercedes-Benz. Elles ont également eu une participation importante à la période de la quête pour

l’indépendance en finançant la lutte des indépendantistes.

Comme tout homme vivant au XXI^e siècle, l’origine de Gustave Akakpo ne peut pas tout dire sur lui, il faut le comprendre dans sa complexité et dans sa singularité. Son écriture parle de lui, de son parcours qui est riche et multiple. Elle ne peut donc pas être circonscrite à un seul cadre. Dans ce chapitre on a pu observer à quel point l’infrastructure française pour la

¹⁰⁴ Entretien du 25 mars 2019.

création artistique a une influence sur sa carrière, sans cela il n'aurait sans doute pas pu vivre de son art. Lorsque l'on observe le Togo, on constate que le théâtre nourrit très difficilement son homme, les artistes sont souvent obligés d'avoir un autre métier pour leur subsistance. Cela veut-il dire que le seul moyen de vivre dignement le métier d'artiste pour les Togolais.e.s est de partir ? En tout cas, c'est ce qu'affirme Ayayi Togoata Apédo-Amah dramaturge, comédien, critique et professeur à l'Université de Lomé¹⁰⁵.

Contrairement à d'autres auteurs pour qui les questions d'assignation sont de vrais enjeux contre lesquels ils se battent fermement, Akakpo ne se sent pas vraiment touché par cela. Il préfère marronner dans cet espace. Il estime que le problème de l'assignation est plutôt du côté de ceux qui la pratiquent et que même si on la considère nuisible, il s'agit d'une épée à double tranchant, car elle finit par lui profiter aussi, dans le sens où certaines visibilitées ne sont données que parce qu'on est un artiste d'une origine particulière.

Je dis que c'est l'épée à double tranchant. Par exemple, le fait que ma pièce *Catharsis* a pu être créée à la Comédie de Saint-Etienne, en 2006. J'étais un tout jeune auteur à créer dans un centre dramatique national, ça n'arrive pas tous les jours. Et moi, encore à l'époque, je ne mesurais pas du tout ça. En fait, je considère qu'un auteur français qui a grandi en France n'aurait peut-être pas eu cette chance... C'est comme un court-circuit, en fait. Compte tenu du fait que je viens du Togo et que les deux metteurs en scène, directeurs de la comédie de Saint-Étienne ont été intéressés par la démarche de Monique Blin qui leur a dit « Écoutez, il y a des auteurs émergents dans un pays qui s'appelle le Togo, venez avec moi, on va faire des ateliers là-bas ». Ils ne venaient pas pour repérer un auteur qu'ils allaient produire, mais ils venaient juste pour apporter leur savoir-faire et discuter avec nous, échanger. Et finalement, par ce biais de la francophonie, la rencontre s'est faite beaucoup plus rapidement que si j'étais peut-être ici et que j'avais envoyé juste mon texte dans le lot de textes que reçoivent les metteurs en scène, dans le lot des rencontres qu'ils font. Et là, il se trouve que ça a permis justement de pouvoir, d'avoir un accès rapide¹⁰⁶.

Ce rapport apaisé à une question qui fait autant de bruit peut être compris de manière réductrice comme l'accommodation de quelqu'un qui a réussi et qui joue le jeu pour continuer à mener sa carrière. Ou bien, et je serais plutôt de l'avis suivant, il faut comprendre qu'il s'agit d'un écrivain qui met au service de son art toute la complexité de sa propre existence et qui ne cherche plus à trouver les vilains et les gentils, mais à construire une place qui lui permette d'apporter de la réflexion à travers le divertissement.

¹⁰⁵ Lors de son intervention *Orientations du théâtre togolais au cours de la décennie 2010* au Colloque International de Lomé « La littérature togolaise : histoire, poétique et didactique », en février 2020.

¹⁰⁶ Rencontre du 1er mars 2019 dans le séminaire de Mme Chalaye.

Ce rapport à la complexité est d'ailleurs quelque chose qui relève de ses origines familiales. Son grand-père maternel vient de la famille Lawson, une famille royale du sud du Togo dont la dynastie a été fondée par un capitaine négrier mina. Sa grand-mère maternelle vient de la famille d'Almeida, des descendants d'esclavagisés brésiliens qui sont revenus s'installer au Golfe de Guinée. Il a donc dans la famille de sa mère un négrier et un descendant d'esclaves. Voici ce qu'il m'a répondu lorsque je lui ai demandé comment il se sentait par rapport à cela :

Ce qui est intéressant aussi, c'est l'histoire pendant les indépendances togolaises. Mon grand-père maternel, qui est Lawson, et qui a épousé une d'Almeida était pour rester sous la colonisation française, sachant qu'il faisait partie d'une certaine élite qui s'accommodait avec ce pouvoir, et que ma grand-mère, d'Almeida, était plutôt pour l'indépendance. Donc, ma mère raconte cette anecdote qu'il y avait des conflits entre indépendantistes et antiindépendantistes. Une fois, les indépendantistes poursuivaient mon grand-père et ma grand-mère l'a caché sous le lit. Et quand les partisans de son camp sont venus : « Il est où, ton mari ? ». Elle a dit : « Je l'ai pas vu aujourd'hui, je sais pas ! » (rires). Pour revenir à la question : « Qu'est-ce que ça fait d'avoir... ? ». Je trouve que ça raconte la complexité de l'histoire. Encore une fois, ce n'est pas blanc ou noir, d'un côté ou de l'autre, ce sont des histoires communes. Mais je trouve que, symboliquement, pour moi, d'être à la fois descendant de négrier et puis d'ancien esclave revenu s'installer ici, je dirais que ça m'aide à avoir un regard apaisé sur l'histoire, en fait. En tout cas, par rapport au présent, ni d'accusateur, ni de victime. On est dans quelque chose qui est plus large. D'abord, un regard plus relatif sur l'histoire. L'histoire elle est ce qu'elle est, avec les torts, les conséquences... Par exemple, sur l'histoire elle-même, j'ai très envie d'écrire sur ce grand père, sur cette histoire-là, je n'ai pas encore eu l'occasion de me poser et de le faire. C'est une histoire qui me parle.

Et aussi, c'est très bizarre ce que je vais te dire, mais par rapport à l'imaginaire qu'on peut avoir des populations... Déjà, au cours de l'esclavage, les noirs qui sont dénués d'humanité, qui sont des gros enfants et que la colonisation a servi à les faire sortir de cet âge-là, je trouve, en fait, que d'avoir un grand-père négrier et homme d'affaires fait que l'histoire est beaucoup plus complexe que ça, qu'il y a besoin de rien prouver... Pour moi, ça rejoint aussi ce fait historique qu'avant l'esclavage il y avait des royaumes qui avaient déjà des rapports avec l'Occident, qu'il y avait même des royaumes africains qui avaient des ambassades. Et, qu'à partir d'un moment on a voulu réduire l'Afrique à une force manuelle, on a construit tout un imaginaire sur des populations avec qui parfois on avait déjà eu des contacts. [...] Je trouve que ça montre aussi tout le rapport complexe de l'être humain.¹⁰⁷

Cette vision qui est très apaisée et dialogique de l'histoire et des relations humaines résulte dans l'écriture de textes qui vont chercher à tenir compte de cette complexité tout en restant fort critiques et en amenant le lecteur à être confronté à des réalités dures et crues, souvent atténuées par le rire nerveux que sa poésie convoque. Apaisement ne veut pas

¹⁰⁷ Entretien du 23 mars 2019.

dire passivité ou relativisme absolu, il entraîne surtout la recherche de l'humain partout là où le regard se pose. Écrire la biobibliographie d'un auteur vivant la rend forcément provisoire. En ce début de 2021, Akakpo a 46 ans, 24 pièces publiées et 10 autres inédites. Et moi, je ne peux qu'espérer qu'il continue à nous offrir des rencontres inattendues et qu'à sa mort on puisse faire une grande fête à la hauteur des années vécues, comme le veut la tradition au Togo.

Sur ce, je clos cette première partie de la thèse. Dans la partie suivante, je présente trois chapitres d'analyses de ses pièces. Comme je l'ai expliqué dans l'introduction de la thèse, j'ai choisi des entrées simples pour traiter la complexité de cette œuvre si diverse et hétérogène. Le premier chapitre est consacré donc au traitement du temps et de l'espace, le deuxième au traitement des personnages et le dernier à l'agencement des dialogues, de sorte à développer par des exemples concrets comment il construit son camouflage esthétique à travers la créolisation du drame contemporain. Ces trois aspects consistant dans des entrées, qui peuvent toujours nous mener vers des terrains insoupçonnés.

DEUXIÈME PARTIE – Le tissu dramatique akakpoïen – l'esthétique du camouflage comme poétique de créolisation du drame contemporain.

L'œuvre de Gustave Akakpo représente beaucoup plus qu'une entrée pour les dramaturgies afro-contemporaines de langue française, en réalité, dans cette partie dédiée à des études approfondies du tissu dramatique de l'auteur, je propose des analyses appuyées sur des exemples qui se prêtent à explorer ce que j'ai appelé le camouflage esthétique qui consiste dans un agencement où le rapport entre matériau et forme prennent le dessus dans la construction du drame de sorte que chaque texte semble indépendant dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Ce parcours par son hétérogénéité esthétique est guidé par ma compréhension du drame contemporain comme un espace de créolisation, c'est-à-dire, de mise en relation des différents éléments constitutifs menant le texte vers des terrains imprévisibles.

À travers les analyses présentées ici, je cherche donc à faire découvrir l'esthétique de l'auteur dans le but d'y puiser ce qu'elle peut apporter comme contribution aux études de la littérature dramatique contemporaine par sa singularité. Nous avons vu dans la première partie de cette thèse que le trait caractéristique du texte théâtral écrit dans la contemporanéité réside justement dans la liberté et la multiplicité des choix esthétiques. Akakpo a le mérite de regrouper dans l'œuvre d'un seul auteur des procédés d'écriture les plus variés. Ainsi, je rappelle au.à la lecteur.trice mon choix méthodologique d'approcher cette hétérogénéité à partir d'entrées assez conventionnelles, afin de donner un cadre qui me permette à la fois d'explorer la plupart de ces textes et les approfondir dans leur éclatement.

Mon corpus complet est constitué par les textes dramatiques d'Akakpo publiés jusqu'en 2019, à l'exception de ses textes en coécriture, que je regroupe en 3 sous-corpus. Comme je l'ai expliqué dans l'introduction générale de ce travail, la caractéristique centrale de l'œuvre akakpoïenne rend difficile d'exclure des pièces de mes analyses, étant donné qu'elles apportent toutes des éléments singuliers. Cependant, il a fallu faire des choix afin de tenir compte le plus largement possible de tout le corpus, tout en convoquant des extraits des pièces conséquents à titre d'exemple permettant au.à la lecteur.trice d'entrer en contact direct avec son écriture. Le tout, en respectant l'étendue d'une monographie rédigée selon les standards brésiliens.

Le corpus de la thèse est donc composé de 22 pièces regroupées en fonction de mon cheminement individuel dans leur étude. Le corpus principal regroupe les pièces qui ont été créées par le collectif *En classe et en scène*, les premières que j'ai étudiées et à partir desquelles j'ai dégagé des catégories principales d'analyse. Ensuite, j'ai élargi mes catégories grâce à un

deuxième corpus formé des pièces publiées dans des ouvrages individuels, que j'ai appelé corpus étendu. Enfin, les pièces publiées dans des ouvrages collectifs forment le corpus complémentaire qui est venu apporter des éléments particuliers à ma recherche qui ne sont pas du tout présents dans les autres textes. J'insiste que ces corpus ne traduisent pas une organisation esthétiquement hiérarchisante, ce critère a été abandonné car il ne présentait pas de cohérence avec la riche multiplicité de ses textes. L'organisation du corpus répond donc à des besoins méthodologiques qui ont surgi le long de ma recherche. Ci-dessous, je reprends les pièces présentes dans les différents corpus, par date de publication, en indiquant également leur maison d'édition, la référence complète des textes se trouve dans les références bibliographiques en fin de thèse.

Corpus principal :

1. *La mère trop tôt*. Lansman, 2004.
2. *Tac tic à la rue des pingvins*. Lansman & La Comédie de Saint-Étienne, 2004.
3. *À petites pierres*. Lansman Editeur, 2007.
4. *Catharsis*. Lansman, 2007.
5. *Retour sur terre*. Lansman, 2014.
6. *Arrêt sur image*. Lansman Editeur, 2016.
7. *Où est passé le temps ?* Lansman Editeur, 2016.

Corpus étendu

1. *Habbat Alep*. Lansman, 2007.
2. *Chiche l'Afrique*. Lansman, 2011.
3. *Tulle, le jour d'après*. Lansman Éditeur, 2012.
4. *Même les chevaliers tombent dans l'oubli*. Actes-Sud Papiers, 2014.
5. *La véridique histoire du petit chaperon rouge*. Actes Sud-Papiers, 2015
6. *À la Bouletterie*. Lansman Editeur, 2016.
7. *MST*. Lansman Editeur, 2016.
8. *Bolando, roi des gitans*. Lansman, 2018.
9. *Prométhée augmentée*. Lansman, 2019.

Corpus complémentaire

1. *L'allée des soupirs*. Editions Awoudy, 2015.
2. *Au bal des bossus d'Alsace*. Editions théâtrales, 2016.

3. *Au jeu de la vie*. Editions Théâtrales, 2016.
4. *C'est pas les Schmilblicks*. Editions théâtrales, 2016.
5. *Hourra ! Les cygnes*, 2018.
6. *Transit*. Lansman, 2016.

Si au départ j'ai cherché à regrouper ses pièces en fonction de catégories ce qui n'a pas apporté de résultat. Les procédés esthétiques étaient à chaque fois si hétérogènes que lorsqu'ils étaient présents dans plus d'une pièce, elles étaient toujours fort peu nombreuses si bien que les typologies constituaient difficilement des grands axes d'analyse. Cette approche ne m'a donc pas permis de répondre à ma problématique, car elle donnait l'impression que rien ne faisait œuvre dans les écrits akakpoïens. Pour rappel, je reprends les mots de l'auteur sur son projet esthétique.

[...] je me suis toujours posé la question, pour chaque pièce, de l'écriture. Quelle langue convoque la pièce elle-même ? Quelqu'un comme Kofi Kwahulé parle de musique. Lui, il dit qu'avant d'écrire une pièce, il doit entendre la musique du texte, de l'écriture. Et moi, c'est la langue. Il faut une langue particulière.¹⁰⁸

Avec cette langue particulière, chaque texte convoque aussi un travail différent de la forme théâtrale avec laquelle il joue en explorant le genre en toute liberté. Son écriture convoque autant d'éléments que l'histoire, le contexte d'écriture et les vécus de l'artiste le permettent, et c'est dans l'agencement de tous ces aspects qu'Akakpo créolise le drame. Il nous mène vers des terrains divers, dans un jeu où son esthétique se dévoile tout en se camouflant. La ruse marronne akakpoïenne, qui se traduit souvent par le rire, est au service d'un esthétique textuelle qui se mue à chaque nouvelle histoire, comme le caméléon qui trompe notre regard pour passer inaperçu.

Si dans le chapitre 2 de la première partie de la thèse j'ai posé les bases théoriques de mes analyses, je ne manquerai pourtant pas de les convoquer tout au long de mes analyses de manière ponctuelle et dans la mesure où elles peuvent apporter des éclaircissements à ma réflexion. Ainsi, je propose dans cette partie trois chapitres ; le premier appelé « Créolisation du temps et de l'espace » s'intéresse au traitement de ces deux éléments textuels indiqués dans son titre ; le deuxième chapitre « Créolisation du personnage dramatique » est consacré aux différentes approches des personnages au service de l'histoire ; et le dernier chapitre « Dires akakpoïens du monde » propose de regarder de près l'agencement du dialogue et dans quelle

¹⁰⁸ Entretien du 03 avril 2019.

mesure il participe au camouflage esthétique et à la créolisation du drame. Ces trois axes choisis n'excluent pas pour autant l'analyse d'autres éléments comme la fable, l'action et le travail sur la langue française apparaissant en toile de fond des analyses. Désormais, j'invite le.la lecteur.trice à plonger avec moi dans l'univers akakpoïen.

Chapitre 1 – Créolisation du temps et de l'espace

Dans l'univers du théâtre, l'espace et le temps sont deux aspects fondateurs de la pièce qui se déroulent à plusieurs niveaux. Le temps présent est forcément convoqué, compte tenu du devenir scénique d'un texte dramatique, en plus du temps de la fiction qui, quant à lui, peut être présent ou lointain. Dans le drame contemporain, l'agencement de l'espace et du temps est devenu un élément premier de déconstruction qui offre toute liberté à l'artiste - y compris de proposer des espaces traditionnels - surtout dans la déconstruction de la forme par son éclatement.

La construction du rapport de l'espace et du temps dans la dramaturgie akakpoïenne nous renvoie forcément à la structuration de ces deux éléments au service de l'histoire, procédé de camouflage réalisé systématiquement qui leur confère une ouverture totale. Étant donné que chaque histoire amène son propre style, c'est dans leur agencement singulier que repose le processus de créolisation du drame, nous menant à chaque fois vers des tissus dramatiques inédits. Dans l'analyse que je propose ci-dessous, je cherche à montrer dans différentes œuvres comment cela se structure. Ma première grille d'analyse¹⁰⁹ pour construire ce chapitre a été la présence ou l'absence de didascalie initiale et dans quelle mesure elle pouvait participer à la structuration de ces deux aspects, les autres critères ont découlé et ont résulté dans des typologies diverses dont celle de la traversée, du parcours initiatique, du rapport à l'ailleurs et au temps historique. Il y a aussi des textes où l'absence d'éléments temporels ou spatiaux explicites sont des stratégies non sans signification.

Entrée dans les textes

Le premier élément avec lequel un.e lecteur.trice de théâtre entre en contact juste après la liste des personnages est la didascalie initiale, les éléments de temporalité et spatialité qui y sont présents, et lorsqu'elles existent, prennent des formes qui vont depuis les indications les plus détaillées, jusqu'aux plus sommaires. Dans le texte akakpoïen, plus il s'éloigne de la forme traditionnelle du texte théâtral, plus les indications scéniques initiales sont exigües, voire inexistantes. Parmi les textes parus dans la première décennie de la carrière de l'écrivain, deux d'entre eux se détachent par la richesse de détails présents dans leur didascalie initiale, il s'agit de *Catharsis*(2006a) et *À petites pierres* (2007) :

¹⁰⁹ Le tableau d'analyse soutenant la rédaction de ce chapitre est présenté dans l'annexe A

1 : La puanteur

La nuit. Un cimetière, quelque part en Afrique. Divers objets de luxe abîmés (valises, armoires, vêtements...), vestiges d'un glorieux passé, trônent ici et là au milieu de tombes et de restes de corps mutilés. Elle se trouve dans une fosse aménagée comme une chambre. Un autel, composé d'objets hétéroclites (motte de terre, figurines de divinités, cauris, os d'animaux, pierres,alebasse d'eau, cloche), est disposé dans un coin de la scène. De loin parviennent les bruits d'une lutte féroce. Ces bruits monteront, comme une musique, en intensité jusqu'au point culminant à la fin de la scène 2. Il y a dans l'air une puanteur qui sera aussi de plus en plus forte jusqu'au même point culminant, fin scène 2. Le gardien, un masque de cérémonie à la main, accueille le public, sensé représenter les chefs de guerre et leurs hommes.

(*Catharsis*, 2006a, p. 5)

1.

L'extérieur d'une maison. La clôture est ronde, traçant un arc de cercle d'un bout à l'autre de la scène. A l'extrémité de cette clôture, côté jardin, se trouve le portail. Contre la clôture, décalé du milieu vers le côté cour, un petit hangar, en bois et tôles, non couvert sur les côtés. Sur la scène, côté jardin, une vieille carcasse de voiture ; côté cour, un buisson. Le jeune homme et La jeune fille sont debout, à côté du hangar. Pendant toute la scène, La jeune fille jettera régulièrement des coups d'œil inquiets en direction du portail.

(*À petites pierres*, 2007, p. 5)

Dans ces deux textes, Akakpo laisse assez peu de place à l'imagination de celui qui le lit. L'espace est minutieusement décrit, encadrant ainsi la mise en scène de manière assez stricte. Certains éléments montrent clairement l'ambiance que l'on veut créer, dans le premier texte, celle de la décrépitude, accentuée par les bruits et odeurs. Dans le deuxième, celle de l'inquiétude explicitée par le passage « La jeune fille jettera régulièrement des coups d'œil inquiets en direction du portail ».

Si dans la première pièce le temps est le premier élément désigné, dans la deuxième, ce n'est pas la didascalie qui nous en informera. Il faudra attendre les premiers échanges entre les personnages pour découvrir que la pièce s'ouvre au crépuscule. Ces deux moments de la journée participent eux-aussi à l'anticipation de la fable. La cérémonie de repentance de la Reine-mère doit avoir lieu la nuit, comme c'est souvent le cas pour les rituels vaudous. La fin de la journée marque la perte de l'innocence de « La jeune fille »¹¹⁰ et le soir le début de sa perte.

La didascalie initiale est plus sommaire dans ses autres textes, n'étant présente que dans ceux qui ne s'éloignent pas beaucoup des codes dramaturgiques traditionnels. Ainsi, on retrouve

¹¹⁰ Les noms des personnages seront systématiquement présentés entre guillemets.

des didascalies initiales du type : « Dans une cabane » (*La véridique histoire du petit chaperon rouge*, 2015a), « Cour de Lycée » (*Où est passé le temps*, 2016h), « Dans une salle de classe » (*MST*, 2016g). Contrairement aux exemples donnés précédemment où la richesse de détails nous renvoyait à des signifiants très profonds pour l'entrée dans la fable, ces espaces désignés de manière globalisante, notamment par l'utilisation de l'article indéfini ou l'absence d'article, offrent beaucoup moins d'indices d'anticipation, les détails restent à construire par le lecteur.

Dans d'autres textes, la didascalie initiale offre des éléments scéniques à la fois sommaires et fort en sens. *Tulle, le jour d'après* (2012), est une pièce qui s'ouvre sur « Une maison avec un salon, une cuisine, des chambres, tous meublés. L'impression que le temps s'y prend en pose-photo. / À la cuisine. Faible éclairage » (p. 07). Ces éléments scénographiques succincts, la liste des pièces étant quasi dispensable, pour guider notre regard, comme si l'on entrait dans une maison ordinaire, on se demande même si elle est habitée. Le temps en pose-photo montre l'immobilité temporelle dans laquelle les personnages sont insérés. Par un effet de zoom, on découvre que la cuisine garde des enjeux particuliers, pas faciles à déceler dans la pénombre. Il manque vraisemblablement de la vie dans cette maison.

L'intérieur de la maison de *L'allée des soupirs* (2015b), en revanche, est présentée comme un « Salon meublé avec goût. » ce à quoi il ajoute « On a envie de s'y attarder. » (p. 31), est un endroit qu'on a pris soin de meubler et qui retient celui qui l'occupe. Cette didascalie anticipe l'histoire de ce fils qui, à la quarantaine, a du mal à quitter la maison maternelle. La maison de *La mère trop tôt* (2004a), quant à elle, anticipe tout le contraire : « Les ruines d'une maison trouée par la guerre, envahies par des herbes sauvages. » (p. 5). Il s'agit d'une maison qui n'en est plus une, au même titre que la sécurité que les enfants y trouvent en s'y cachant.

Traversées immobiles

La traversée est une thématique qui, d'après Sylvie Chalaye (2004b), apparaît souvent dans les écritures dramaturgiques afro-contemporaines et qui répond à un besoin de dire le monde à partir des vécus de peuples africains pour qui les traversées sont partie intégrante de leurs cultures. Les peuples africains parcouraient leur continent déjà bien avant l'arrivée des Européens, les déportations transatlantiques ont amplifié leur diaspora au niveau mondial, l'arrivée des colons sur leur territoire leur a imposé des traversées culturelles qui ont résulté dans de nouvelles traversées, cette fois-ci plus ou moins volontaires pour des raisons économiques, vers le nord.

Chez Akakpo le thème de la traversé n'est pas négligeable non plus et elle peut prendre les formes les plus diverses, notamment par l'immobilité. « La mère trop tôt » n'ose quitter son simulacre de refuge, l'inconnu semblant encore plus redoutable. Ses frères et Kobogo, son amoureux, ont beau essayer de la convaincre de partir, elle s'y refuse : « Moi et les miens, nous restons. Ici, nous avons appris les gestes à faire pour nous soustraire à la mort ; là-bas, nous ne saurons pas » (*La mère trop tôt*, 2004a, p. 19). Elle se fie uniquement à ce qu'elle est capable de saisir par son expérience, ses vécus. C'est son antagoniste qui vient ébranler ses certitudes en lui proposant un marché pervers en échange d'un laisser passer.

La mère trop tôt : En dehors de mes frères et de mes pères, j'ai un ami, j'ai un autre frère qui n'est pas ici, j'ai mes amis de jeu d'avant la guerre, j'ai mes camarades de classe, j'ai mes enseignants, j'ai mes cousins, j'ai mes oncles et tantes, j'ai tous ceux que j'ai connus, j'ai tous ceux que je connaîtrai, j'ai tous ceux que j'aurais pu connaître... Et je ferai quoi de ce beau monde, lorsque ma conscience me les ramènera dans la gorge ? Que leur dirai-je quand ils viendront ronger mes jours d'après, lorsque la guerre aura fini de nous bouffer ? Un symbole... un symbole intronisé sur une masse de cadavres... Ce sera un peu, oui juste un peu... mais un peu quand même... comme si je les avais tués... Non. En temps de guerre, l'honnêteté est un luxe.... Survivre maintenant, le reste on verra... P'tit gars ! (*Il accourt*) Aide-moi à déterrer le reste de nos affaires, on s'en va !

[...]

P'tit gars : Père, viens, on va y aller bientôt...

La mère trop tôt : Non, attends.

P'tit gars : On n'y va plus ?

La mère trop tôt : Je réfléchis. Il a dit qu'il me racontait peut-être des bobards ; comment lui faire confiance ? Qui croire ?

P'tit gars : Qui ? Tu parles de qui ?

La mère trop tôt (*perdue dans ses pensées*) : Tu ne l'as pas vu ?

P'tit gars : Tu entends des voix ?

La mère trop tôt : Je n'entends pas des voix.

P'tit gars : Si. Tu entends des voix, comme grand-mère, avant qu'elle n'aille au ciel.

La mère trop tôt : Je ne suis pas grand-mère, je n'entends pas des voix. Grand-mère, elle, était folle !

P'tit gars : C'est pas vrai !

La mère trop tôt : C'est vrai, c'est vrai, c'est vrai !

P'tit gars : C'est pas vrai ! Tu es méchante de dire ça. Je ne te parle plus.

La mère trop tôt : c'est ça... (*De nouveau perdue dans ses pensées*) Il m'a bien eue... Avant, je savais quoi faire... maintenant, il m'a tordu la cervelle de ses doutes.... Comme dans sa tête à lui. Je devrais me demander que faire, et réfléchir, et trouver la réponse... Il suffit que je réfléchisse... que je m'écoute... Il y aura toujours une voix au fond de moi pour me dire quoi faire...

(*La mère trop tôt*, 2004a, p 32-33)

Le mensonge étant inhérent au discours du dictateur, il est impossible de se fier à sa proposition, d'autant plus que le coût de se soumettre à une telle tractation est lourd d'une masse

de cadavres qu'elle aura symboliquement entassés. Attendre la fin d'une guerre qui n'en finit plus est son terrain connu et sans issue. Le choix reste difficile, elle va finalement retrouver une troisième voie, celle du meurtre du dictateur, qui en soi ne change pas le cours de l'histoire, car il en est immédiatement remplacé par un autre. Dans une logique de répétition-variation (SARRAZAC, 2012), la pièce s'achève sur une fin cyclique où la même voix de la radio de la didascalie initiale annonce le remplacement du dictateur mort par son fils. Cette fin a d'ailleurs un côté prémonitoire puisqu'au Togo, en 2005, le président Eyadéma meurt après trente-huit ans à la tête du pays et se fait remplacer par son fils Faure Gnassingbé qui demeure le président à ce jour.

Si le décor de *Tulle, le jour d'après* est également une maison, l'immobilité de l'attente est située dans le cadre intime d'une famille. Pièce qui renvoie à la rétrospection vers un passé historique, mais qui se déroule dans un temps décalé par rapport aux événements. Le massacre de Tulle¹¹¹ survenu à la fin de la Seconde Guerre Mondiale surgit en toile de fond de cette histoire qui se passe elle aussi dans un passé historique puisque le garçon né pendant la guerre y est encore enfant.

Le temps en pose-photo évoqué par la didascalie initiale annonce une immobilité qui sera présente tout au long du texte aussi bien au niveau de l'espace que de la transformation des personnages. Un élan d'espoir n'apparaîtra qu'à la toute dernière scène, en même temps qu'un saut temporel. On ne quitte jamais cette maison, toute la pièce s'y déroule et les perturbations viennent de l'extérieur, à l'intérieur on sombre dans le vide. Le personnage « Marcel », un ami de la famille vient leur demander d'accueillir « Bernhard », officier allemand responsable du massacre, pour que celui-ci recouvre sa mémoire et aide au déminage de la région. L'attente du passage du temps et le confinement dans cet espace renvoient au vide intérieur des personnages confinés dans la douleur. Le seul espoir de vitalité dans cette maison est « Henri », l'enfant d'après les horreurs, et il y étouffe.

Henri : J'ai besoin d'air. J'étouffe. Je ne dis pas d'ici « j'étouffe » et d'ailleurs « l'air serait plus facile à respirer. » Non. Je ne dirais pas : « c'est la faute à l'air qui se respire ici. » Je dis : « celui qui étouffe ici, c'est moi ; et ailleurs je n'étoufferais pas. » Ici, il n'y a que moi et « moi » m'étouffe. Ici je n'entends que ces battements. Tu dis que c'est mon cœur. Je ne te crois pas. Un cœur, ça ne hurle pas comme ces battements-là. Je suis seul à les entendre. Pas tout

¹¹¹ Le 9 juin 1944 est un jour de grand deuil pour Tulle. 99 otages, des hommes de seize à soixante ans, sont pendus aux réverbères et aux balcons de la ville par les soldats de la *Panzerdivision SS Das Reich* du général Heinz Lammerding, établie à Montauban. (source : https://www.herodote.net/9_juin_1944-evenement-19440609.php)

le temps. Juste quand ils le veulent. Et moi, pas moyen de faire autrement que de les entendre.

(Tulle, *le jour d'après*, 2012, p. 37)

L'enfant pullule de vie dans un endroit habité par le spectre de la mort et du viol. Il est le seul être vivant, le seul cœur qui y bat encore, les autres habitants ont été consommés par les horreurs et ils y sont restés comme dans une « pose-photo », surtout « Christiane » enfermée notamment dans le silence. Comment cet enfant peut-il ménager son existence là où la seule vie qu'il entend est la sienne ? « Henri » se soustrait à cet endroit en y revenant en tant qu'adulte.

Henri (*à l'extérieur de la maison*) : Monsieur Grands-pas... pourquoi ma mère ne m'a jamais aimé ?

Grands-pas : Il n'y a plus de Grands-pas, Henri. Le temps a passé, les années t'on vieilli et, avec l'âge, Grand-pas s'en est allé. Et toi aussi, tu devrais t'en aller. Reste dans l'enfance pour ne pas affronter les frayeurs d'adultes. Maintenant, je suis grand ; j'arriverai à me débrouiller tout seul.

Henri : Qui es-tu maintenant ?

Grands-pas : Je suis Henri, Henri adulte. Le temps de l'enfance est passé. Va !

(Henri s'en va)

Jean (*installé au salon, à Grands-pas-Henri adulte qui ne l'entend pas*) : Le temps est une table de jeu que tourne un croupier fou. Même pas le temps d'entendre « faites vos jeux » que c'est parti. Alors, forcément, la poussière, avec le temps qui passe, a recouvert des pans entiers de ma mémoire et certains souvenirs ont pris une odeur rance.

Tu viens chercher des réponses. Je voudrais ne pas avoir la force de te les donner. Ton histoire, ta naissance... ta mère m'a raconté. Quelque temps avant qu'elle ne retourne dans son monde. Elle y semblait plus heureuse. J'avais pourtant espéré qu'elle en ressortirait pour toi. Qu'elle te dirait tout. Mais... Depuis sa mort, j'appréhende le jour où tu viendras demander des comptes au passé.

Je n'ai pas eu de nouvelles de Bernhard depuis qu'il est rentré chez lui ; je n'ai pas cherché à en avoir. Je ne sais pas s'il a retrouvé la mémoire. Je ne sais pas si la justice... Avec le temps, je me suis demandé s'il l'avait réellement perdu, sa mémoire. Des vagues impressions. L'impression que l'Histoire se joue parfois de nous.

Tu ne m'as plus jamais parlé de lui dans tes correspondances. Loin de nous, tu as creusé ta route, tu as bien grandi. Et maintenant tu vas arriver et je ne sais pas quoi te dire....

Grands-pas - Henri adulte (*à la porte d'entrée, il sonne*) : Papy, devine qui vient d'arriver !

Fin.

(Tulle, *le jour d'après*, 2012, p. 43-44)

Dans la maison, il n'y a à ce moment-là plus de place pour Henri enfant, il restera à l'extérieur, dans son innocence et dans cet ailleurs où « moi » n'étouffe pas, y entrer c'est synonyme de douleur. Henri adulte, le Grands-pas, peut enfin faire son plus grand pas : entrer dans cette maison pour découvrir la vérité, il est le fruit du viol commis par Bernhard. Celle-ci

ne sera pas révélée par sa mère, décédée dans le silence qu'elle s'est construit à l'intérieur de la maison, mais par son grand-père qui comprend ne plus pouvoir lui cacher la vérité.

La temporalité dans la pièce, en plus d'historique est générationnelle. Trois générations ont vécu la même histoire, mais différemment. Le grand-père, une roche qui ne s'est apparemment pas brisée par les vécus, la sagesse ayant raison de la douleur, semble être le seul capable de libérer sa parole et, par ce biais, délivrer « Henri » adulte d'une enfance de silence. L'impact du traumatisme sur la mère a été trop important, elle appartient à la génération à qui on a dérobé tout espoir. Même la vie qu'elle a pu engendrer n'est que le résultat de la violence. L'enfant reste donc le seul élan vers un monde nouveau, mais qui ne peut se concrétiser qu'autre part, loin de cet espace sépulcral.

Dans un autre texte, l'immobilité rejoint la frontière. Le passeur d'*Arrêt sur image* (2016b), devenu immigrant illégal, est en attente d'un autre passeur qui doit l'aider à franchir la frontière. Il n'a rien à faire face à l'attente et à ce destin on ne peut plus incertain. Il nous (se) demande à plusieurs reprises « Vous croyez qu'on y arrivera ? », phrase dans laquelle on entend aussi l'écho de ces deux enfants morts lors de la traversée, crime qui l'a mené jusqu'ici. On se retrouve dans l'espace mental de cet homme pris à son propre piège. La seule zone qu'il peut encore contrôler, sa rêverie, le mène pourtant à être cloisonné avec le spectre de son père, son autre victime lors d'un parricide.

Son cloisonnement est psychique et physique, son impossibilité de quitter ce lieu, concrète. Le temps se joue de lui, les jours se suivent comme s'il s'agissait toujours de la même « sale journée », sous une pluie qui tombe sans arrêt donnant « l'impression que le ciel nous pisse dessus ». Sa traversée est non seulement immobile comme elle est mentale. Pendant qu'il attend impatiemment son passeur, il reste enfermé dans une conversation qu'il n'a jamais pu avoir avec celui qu'il considère être la cause et la conséquence de ses malheurs.

Qu'est-ce qu'il fabrique ? Réduit à tenir conversation au vieux. Tu ne vas pas t'en plaindre papa ! Pas toi. On n'a pas eu souvent l'occasion de causer – cogner, oui : toi d'abord beaucoup [...]

(*Arrêt sur image*, 2016b, p. 8)

Qu'est-ce qu'il fabrique ? Savoir attendre. Qu'est-ce que l'heure pour celui qui a tout quitté et qui ne sait pas réellement à quoi ressemble l'autre côté ? Et puis je ne m'ennuie pas, nous avons finalement le temps de discuter d'homme à homme papa. Oui, je suis un homme, monsieur.

(*Arrêt sur image*, 2016b, p. 10)

Lui, qui a toujours méprisé la difficulté d'attendre les autres, qui est censé savoir ce qu'il faut faire pour supporter l'attente, se réfugie dans son imaginaire. Cependant, son imaginaire l'enferme aussi et lui fait mal, il aurait tout de même voulu avoir un père différent. Il aurait voulu être un père lui aussi, différent du sien. Cette frontière ne se profile pourtant pas comme une ouverture vers un avenir nouveau, il s'attend d'ailleurs à ce que ça ne marche pas : « Juste attendre que le passeur arrive. Quelques minutes. Sinon simplement pointer – même pas se donner la peine de viser, tirer. D'un coup sec. La tête. La balle droit au but. Et fin prêt pour le grand voyage... » (*Arrêt sur image*, p. 13). La conversation rêvée tient d'une confession sur un lit de mort. Ce père est la présence divine dont il a besoin pour l'absolution finale. Ou bien, il lui faudrait refuser les souvenirs pour pouvoir traverser la frontière, mais l'oubli est-il possible ?

Le lien entre espace d'attente et traversée recherchée apparaît aussi dans le texte *Catharsis* où ce n'est pas le déplacement qui participe à la traversée, mais la danse. On est dans l'univers d'un rituel de repentance que la Reine-mère doit danser pour ramener la vie à ce royaume qui n'est devenu « que du vide où le vent pond du néant ». La didascalie initiale de cette pièce que j'ai évoquée plus tôt, nous renvoie à l'espace imaginaire du récit. Le continent africain a été transformé en un grand cimetière où les gloires du passé ne sont que des vestiges perdus sur des cadavres. Rien n'évoque la vie, l'ex-reine hésite entre sa condition de cadavre et d'être vivante installée dans cette fosse qui fait office de chambre. Le petit autel sur le coin est un indice très faible du rituel qui se prépare et pour lequel il faudra ramener cette morte-vivante à la vie. Tâche difficile à exécuter dans cet endroit où même l'odeur n'évoque que la mort. La repentance passe donc par le corps de cette femme, encore un espace dramaturgique que Sylvie Chalaye identifie chez différents auteurs afro-contemporains.

Ce corps enjeu du drame est le plus souvent atteint dans son intégrité, corps sacrifié, supplicié, perforé, démantibulé et reconstruit par la force de l'imaginaire, comme si la cérémonie théâtrale participait au rapiéçage, comme s'il s'agissait de rassembler sans cesse sa silhouette pour s'autoriser à rêver et à espérer. (CHALAYE, 2018, p. 33)

Le corps supplicié d'« Ellè » est l'espace même de la traversée. Ce corps qui comporte à lui tout seul les marques de toutes les violences vécues par le continent : « Ils ont fané beauté, pillé parures, senteurs intimes ; et quand il leur revenait trop cher de la nourrir, ils lui ont jeté à la gueule la liberté et l'on poussée hors de leur frontière ; mais chaque jour elle est dans leurs chaînes » (*Catharsis*, 2006a, p. 25), car la reine continue bel et bien à devoir se prostituer pour nourrir son peuple. Le rite expiatoire est une danse qu'elle doit faire pour permettre la naissance

d'un avenir nouveau. Son corps devient cet espace cicatriciel dont parle Léonora Miano à l'égard de l'identité des artistes africain.e.s :

Ces identités frontalières [...] nées de la douleur [...] de l'arrachement, du viol, de la détestation de soi-même. [...] Elles habitent, au fond, un espace cicatriciel. La cicatrice n'est pas la plaie. Elle est la nouvelle ligne de vie qui s'est créée par-dessus. Elle est le champ des possibles les plus insoupçonnés. (MIANO, 2012, p. 30).

Dans le texte akakpoïen, la pièce se termine par des possibilités insoupçonnées nées de ce corps cicatriciel. « Ellè » accouche littéralement d'un « rêve nouveau » à la fin de la pièce. Elle y parvient avec l'aide de tous ceux qui ont été victimes et bourreaux des crimes coloniaux. La catharsis est l'espace de gestation de l'avenir, l'attente source de vie et d'espoir.

Les traversées immobiles peuvent aussi se référer à des questionnements de certaines pratiques qui mènent, ou pas, vers d'autres rapports culturels. Dans *À petites pierres* (2007), pièce écrite afin de dénoncer la condition de la femme dans certaines sociétés patriarcales et des pratiques telles que la lapidation, l'espace clos est celui du village. L'immobilité est imposée par la communauté. Emmurée dans ces pratiques traditionnelles archaïques, « La jeune fille » est elle aussi dans l'attente et l'inaction. L'attente qu'on lui impose un mari, attente des envies du « Jeune homme », attente qu'on la juge, attente de la lapidation. Son attente c'est ce qui donne le pas à sa vie. C'est par l'action du « jeune homme » et surtout de la « sœur » qu'on pourra avoir un élan d'espoir de mouvement dans les traditions qui, comme le dit Akakpo, ont besoin « d'une mise à jour » qui viennent de l'intérieur, mais aussi de la relation avec ce qui vient de l'extérieur en créolisant, sans hiérarchie, imposition ou jugement de valeurs, mais dans la marche même de l'histoire.

Parcours d'initiation et quête de l'identité

Certains textes d'Akakpo mettent en scène des traversées où les personnages réalisent des voyages en quête de leur identité. Dans *Habbat Alep* (2006b), le protagoniste « Le cousin » retourne dans le pays natal de son père pour « faire des recherches sur une langue morte ou qui se meurt » (p. 6). Il parcourt des « kilomètres d'heures de vol » entre le Togo et la Syrie pour chercher dans ce dernier pays les derniers locuteurs d'une langue qui dans la fiction se meurt.

La dimension identitaire est bien là, non pas une simple quête d'identité dans le pays de ses aïeux paternels, mais plutôt un repli vers son for intérieur grâce au déplacement. La construction du texte en témoigne par des séquences de monologues intérieurs en guise de dialogue entre sa cousine et lui, ou bien, des dialogues dont les locuteurs ne sont pas indiqués

par des tirets donnant la réplique. C'est comme si chacun des deux profitait de la présence de l'autre pour parler à soi, ou s'inventer des dialogues jamais vraiment prononcés.

[...] À son retour, cette nuit-là, il n'a pas dormi dans sa chambre. Non, il a posé sa fatigue et l'odeur d'arak dans mon lit. Oui, il s'est passé quelque chose, mais pas ce qui vous prend de vitesse de penser. On a parlé, longtemps. C'est lui qui a commencé :

- Dis-moi ce que je cherche.
- Je ne sais pas ; c'est toi qui te pointes dans mon lit, alors c'est toi qui sais ce que tu cherches.
- Non, je parlais de chercher dans un sens plus profond...
- Plus profond ?
- Enfin, plus large. Enfin, arrête de rire, tu connais le fond de ma pensée.
- Et que cherches-tu ?
- « On raconte qu'un homme s'est tenu debout sur son orteil. Le gros. On raconte que l'homme se tient encore debout sur son orteil sans compter ni jours, ni heures, sans compter saisons. Sans compter qu'il vieillit. »
- C'est beau et solitaire. C'est de toi ?
- Non, De Kossi Efoui, un écrivain du Togo. Il me prend l'impression d'être cet homme-là. Il me prend depuis que je suis ici. On raconte qu'une langue meurt tous les quinze jours.
- On raconte qu'un homme a pris son gros orteil et l'a posé sur le dos. Ça lui a fait une bosse. L'homme a pris la bosse, il a pris route, il a pris saisons, il a pris temps, il a pris du pays ; et dans le pays de son père, il cherche. Mais que cherche-il ? Une langue à sauver, trouver, tracer, consigner ? Dans son cœur, quel est le poids d'une langue parmi tant d'autres du pays de son père ? Que cherche-t-il ?
- Je cherche... Ce soir, j'ai fait la connaissance d'un Ivoirien. On s'est pris d'amitié de peau. C'est bête de se prendre d'amitié par identification de couleur de peau. « Tu n'es pas d'ici, ça se voit », m'a-t-il dit en se posant à la même table que moi ; en face de moi et ma bouteille d'arak.

(À l'Ivoirien) Mon père est d'ici.

L'Ivoirien : Métis ?

Le cousin : Métis.

L'Ivoirien : Nous sommes tous métis de quelque chose. Moi, je suis ivoirien.

[...]

L'Ivoirien : Il paraît que le monde est devenu un village planétaire. Un nombril planétaire, oui ! L'Afrique et l'Orient. Si proches et si loin. Je suis étudiant [...] Et toi ?

Le cousin : Ecrivain.

L'Ivoirien : Et tu arrives à écrire ici ?

Le cousin : Non, je cherche.

L'Ivoirien : Viens, je te montre.

Le cousin : Comment ?

L'Ivoirien : J'ai un peu de temps à gaspiller, suis-moi. Nous allons dans le quartier qui me prête vie.

Le cousin : Tu vas donc me montrer ton quotidien ?

L'Ivoirien : Le quotidien de l'homme invisible. L'homme invisible, c'est moi. Attention, minorité invisible en parade ! (*Rires*)

Le cousin : Nous sommes arrivés ?

L'Ivoirien : Mon quartier, donc. Enfin, rien n'est à moi ici. Si on te demande d'où tu viens, tu réponds Paris. Tu comprends, moi je viens déjà d'Afrique. Et l'Afrique, ce n'est pas vraiment ce qui est à la mode. Si tu étais footballeur à la rigueur, ça pourrait coller que tu viennes d'Afrique. Mais écrivain, c'est mieux Paris. Tu vois ?

Le cousin : Je ne sais peut-être pas ce que je cherche, mais je sais d'où je viens.

(*Habbat Alep*, 2006b, p. 35-37)

Il demande à celle qui connaît le fond de sa pensée ce qu'il cherche, car sa seule certitude est celle de son origine. Alors, la recherche ici n'est pas liée à un passé qu'il connaît, ni à un futur où rien n'arrive où qu'il aille, sa recherche est celle du présent, de savoir où et qui il est à l'instant présent. Tout le long du texte il se perd, parcourt plusieurs chemins, découvre des endroits nouveaux sans jamais se retrouver. Sa quête n'est pas à l'extérieur, liée à la couleur de peau ou à un quelconque pays d'origine, elle est plus profonde, liée à ce qu'il cherche à sauver, consigner en soi.

Il s'agit d'une errance psychique, l'absence d'ancrage de son individualité le fait parcourir des « kilomètres d'heures de vol » pour arriver dans une contrée lointaine où il pourra peut-être retrouver un sens à son existence. La recherche de cette langue mourante donne l'élan pour une traversée qui ne lui apporte pas de réponse à cette quête concrète, chaque piste finit par l'éloigner davantage de son but, en revanche, les rencontres survenues dans cette traversée semblent le rapprocher de la découverte de l'objet réel de sa recherche. Sa cousine, à la fois ignorée et son double, par sa seule présence lui permet d'accéder aux recoins secrets de son esprit, un parcours qui passe donc par la rencontre avec l'altérité.

A un titre différent « L'enfant » de *La véridique histoire du petit chaperon rouge* (2015a) est elle aussi dans une quête identitaire, car elle se rend compte de vivre dans la plus grande ignorance de soi, sans même connaître son propre prénom. Sous les auspices de « La grand-mère » qui a pour mission de la protéger jusqu'à ce qu'elle soit en âge de quitter l'espace clos de la cabane au milieu de la forêt, « L'enfant » ne peut se conformer à ce destin et décide de partir.

LA GRAND-MERE

Comment veux-tu que je connaisse ton nom, petite crevette venue frapper à ma porte ?

L'ENFANT

Arrête, je ne joue plus, grand-mère ! Dis-le-moi, sinon je m'en irai très loin.

LA GRAND-MERE

Tu crois que tu peux entrer et sortir d'ici comme ça te chante ? Dehors, c'est tout plein de méchanceté.

L'ENFANT

Je trouverai bien toute seule.

LA GRAND-MERE

Tu ne sais pas tout ce qui se cache dehors, même derrière cette simple question : « Comment t'appelles-tu, petite ? »

L'ENFANT

Zora ?

LA GRAND-MERE

Et ne t'imagines pas qu'à force de répéter aux gens ton nom...

L'ENFANT

Alice ?

LA GRAND-MERE

... ils finiront par t'aimer.

L'ENFANT

Jasmine ?

LA GRAND-MERE

Ils ne s'aiment déjà pas eux-mêmes !

L'ENFANT

Sarah ?

LA GRAND-MERE

Tu regretteras de leur avoir confié le beau nom ...

L'ENFANT

Candie ?

LA GRAND-MERE

... que tes parents se sont creusé la tête à trouver.

L'ENFANT

Gretel ?

LA GRAND-MERE

Ils le saliront.

L'ENFANT

Cendrillon ?

LA GRAND-MERE

Et moi...

L'ENFANT

Martine ?

LA GRAND-MERE

... il ne me restera que ce nom...

L'ENFANT

Olive ?

LA GRAND-MERE

... sali ...

L'ENFANT

Sophie ?

LA GRAND-MERE

... vomi ...

L'ENFANT

Minnie ?

LA GRAND-MERE

... bouilli ...

L'ENFANT

Carabosse ?

LA GRAND-MERE

... pour penser à toi.

L'ENFANT

Ariane ?

LA GRAND-MERE

Je n'aurai pas la force de venir te chercher...

L'ENFANT

Jane ?

LA GRAND-MERE

... de hurler ton nom ...

L'ENFANT

Margot ?

LA GRAND-MERE

... avec les saletés de leurs bouches.

L'ENFANT

Boucles d'or ?

LA GRAND-MERE

Dehors, il fait peur jour et nuit.

L'ENFANT

Blanche-Neige ?

LA GRAND-MERE

Reste grandir avec moi avant de partir courir le monde.

L'ENFANT

Tout ça ne me dit rien.

LA GRAND-MERE

Malheur aux parents qui laissent leurs enfants traîner tout seuls !

L'ENFANT

Mais toi, tu pourrais m'accompagner dehors, garder l'œil sur moi, m'appeler par mon nom, et le monde verrait que je suis bien ta petite-fille et pas n'importe quelle petite puce.

LA GRAND-MERE

Je suis trop vieille, trop brinquebalante pour veiller sur toi hors de cette cabane. Attends que tes parents reviennent, un jour, te chercher. Eux pourront te défendre contre le monde et tout ce qui y grouille aux heures sombres ou claires.

L'ENFANT

C'est juste pour me faire peur que tu me racontes tout ça. Tu entends ?

LA GRAND-MERE

Quoi, ce bruit ?

L'ENFANT

Oui. C'est encore ton mari ?

LA GRAND-MERE

Non, c'est la forêt qui avance, comme une armée de soldats. Attends d'abord qu'elle s'apaise, avant de t'en aller sur les routes.

L'ENFANT

Plus je reste avec toi, plus je pense que tu es ma mère alors que je sais bien que tu n'es pas ma mère. Et le soleil a déjà posé ses rayons autour de tes yeux. Je veux que ma mère vienne avant que le soleil ne te quitte.

LA GRAND-MERE

Sous le soleil, la pluie, la neige, la grêle, tes parents travaillent pour mettre du temps de côté, pour un jour rester avec toi. Il te faut encore grandir. Il y a un temps pour cela, il faut le respecter, sinon on se brûle les ailes...

(La véridique histoire du petit chaperon rouge, 2015a, p. 16-21)

« La grand-mère » cherche à protéger « L'enfant » de la perte de l'innocence non seulement en la gardant enfermée dans cette cabane, mais également en lui cachant son nom, de peur qu'il ne soit souillé. Le danger est immense pour une petite fille dont le répertoire

culturel tient des contes de fées qui ne lui apprennent pas grand-chose sur sa propre condition. « L'enfant » vit cette protection comme une prison, « La grand-mère » est donc devenue une geôlière se servant de la forêt comme la garde de ce cachot. Pour pouvoir se libérer et partir à la recherche de ses parents qui pourront lui rendre son identité dérobée, d'autre choix que de se débarrasser de « La grand-mère ».

Une fois dans la forêt, « L'enfant » parcourt son chemin sans être confrontée à aucun danger véritable, d'autant plus qu'elle est bien protégée par son armure en boîte de conserve fabriquée par « La grand-mère ». « Le loup », plutôt que la manger, la reconnaît comme son double et l'aide à trouver son chemin. Le dehors redoutable de « La grand-mère » est une simple figure, puisque la forêt a été peinte par « Le loup ». En réalité, ils se trouvent tous sous terre, l'enfant doit y percer un trou pour retrouver ses parents.

Sur terre, elle se découvre dans une décharge publique où se situe la maison de ses parents qui sont des ogres et ne pouvant pas la reconnaître sans son armure de boîte de conserve, finissent par la manger. Le danger n'était donc pas dans la forêt, mais là où « L'enfant » cherchait refuge. Elle quitte la prison du sous-sol pour se retrouver enfermée dans une autre et se voir attribuer le nom de « Petit Chaperon rouge ». L'identité retrouvée est inattendue, elle ne renvoie pas à ce qu'elle était avant : la rencontre douloureuse avec ses origines produit un inattendu qui entrera enfin dans son répertoire. Anthropophagie et rapiècement rendent cette pièce pour enfant une allégorie sensible de l'immigration économique et la question identitaire de la diaspora.

Spectre de l'ailleurs

Dans cet univers d'où émergent l'attente et la traversée, l'imaginaire autour d'un ailleurs se présente sous différentes façons. Des sentiments ambivalents vont apparaître dans certains textes comme *La mère trop tôt* où le groupe d'enfants guidé par le personnage éponyme se méfie dès le début de la pièce des annonces de paix : « Puis, tout d'un coup, là-haut, ils décident que ça va être la paix, qu'on doit retourner chez nous au-delà des collines. Mais nous, on ne sait pas ce qui nous y attend, là-bas... » (*La mère trop tôt*, 2004a, p. 7), elle semble accepter le deal avec le dictateur afin de pouvoir quitter la guerre, même si la méfiance y est toujours présente

Machin-chose : Tu as besoin de temps pour réfléchir ?

La mère trop tôt : Non, c'est tout réfléchi, j'accepte.

Machin-chose : Bien. Voilà une fille formidable qui comprend très vite les règles de la vie. Marché conclu. Sans tarder, mettez-vous en route ; prenez par le sud et allez au-delà des cinq collines.

La mère trop tôt : Mais certains de vos soldats disent qu'aller au-delà des collines, c'est faire joujou avec les dents du loup !

Machin-chose : Ils font leur boulot : handicaper toute velléité de départ vers la zone sécurisée en propageant des rumeurs.

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 31)

L'ailleurs apparaît comme une promesse de vie, une zone sécurisée où l'on peut quitter les horreurs de la guerre, voire retrouver la vie d'avant. « La mère trop tôt » finit par choisir de ne pas croire « Machin-chose » et le tuer plutôt que de se soumettre à son marché. Ce là-bas est trop incertain et les concessions éthiques à faire sont trop lourdes. L'ailleurs dans cette pièce ne semble pas non plus apporter le rêve d'un monde meilleur, le présent de la traversée est le seul espace sûr qui existe, arriver au bout de sa quête demeure une zone de redoutables incertitudes.

L'ambivalence de l'ailleurs apparaît aussi dans *Catharsis*, où il est représenté à la fois par le lieu où a été déporté l'enfant de la Reine-mère « Ilènoir », mis en esclavage, lieu désigné uniquement par « le pays d'où tu viens » (2006a, p. 36), et par celui vers où a immigré son enfant « Ilèki » en quête d'une vie meilleure, il s'agit du Nord-là-bas « où coule le miel » (p. 39). L'ambiguïté reste présente, car cet espace où l'on a été mis en esclavage est tout de même un espace où malgré tout il a pu fonder famille et se forger une vie. Alors que ce Nord-là-bas où est parti « Ilèki », idéalisé, « n'a accouché que d'une vie de trois francs cailloux dans son périmètre carré de trois francs cailloux avec son mélodrame à trois francs cailloux. » Or, la seule certitude que l'on peut avoir est que là où se trouve « Ellè » il n'y a plus de vie, il n'y a que « des cadavres qui s'accrochent à la vie » (p.39). Cette Afrique de « l'arrachement à soi, la dépossession » (CHALAYE, 2004a) doit vivre la purge cérémonielle comprenant rite traditionnel et spectacle artistique.

En outre, l'ailleurs est convoité dans plusieurs œuvres du corpus et pour des raisons différentes. Dans *La véridique histoire du petit chaperon rouge*, il représente la découverte de sa propre identité refusée. Dans *Arrêt sur image*, il s'agit de la seule possibilité d'un avenir pour le protagoniste, voire de rester en vie. La pièce *À petites pierres* l'évoque comme d'un endroit où une autre vie est possible. Dans *Habbat Alep*, c'est dans ce pays étranger que le cousin vient faire un voyage en quête de soi-même.

L'ambivalence à l'égard de l'ailleurs se présente de manière assez particulière dans *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (2014). Ce texte profondément métaphorique autour de la diversité met en scène deux personnages ayant des relations opposées à l'endroit d'où ils viennent. « Mamadou » dont la couleur de peau lui assigne une identité qu'il ne reconnaît pas

et « George » qui vole une peau à quelqu'un d'autre, afin de s'approprier un ailleurs qui la ferait sortir de son anonyamat épidermique.

LES ENFANTS

Mamadou Mamadou

Tu viens d'où tu viens d'où ?

Est-ce que tu le sais ?

Est-ce que tu le sais ?

MAMADOU

De là.

LES ENFANTS

Pige rien l'Mamadou

Tu viens d'où tu viens d'où ?

MAMADOU

Mais de là, je vous le dis !

LES ENFANTS

Pas tu viens d'où là, mais d'où que tu sors, toi ?

MAMADOU

Je viens du neuf-trois.

LES ENFANTS

Oui mais avant ?

MAMADOU

Avant quoi ?

LES ENFANTS

Avant le neuf-trois.

MAMADOU

Ben, neuf-deux têtes de nœud.

LES ENFANTS

Tu veux une claque ?

MAMADOU

Je viens comme vous autres, du ventre de ma mère, voilà

LES ENFANTS

Oui, mais avant le ventre ?

MAMADOU

Avant le ventre, c'est une histoire de voyage, de graines et de câlins entre maman et papa, vous savez bien !

LES ENFANTS

Oui, mais où c'est qu'ils t'ont fabriqué ? Dans quel pays ? C'est quoi ta couleur ? Ça vient d'où ? Et ton accent ? Tu viens d'où ? Parle-nous de chez toi, de ton bled. Ce matin, la maîtresse t'a dit : « Mamadou, parle-nous de ta culture. » C'est quoi ta culture, Mamadou ?

MAMADOU

La maîtresse, elle raconte n'importe quoi ! Je suis comme vous : je n'ai pas de culture. Je viens d'ici.

LES ENFANTS

Mamadou, franchement, t'es relou. / Dis-nous, chez toi c'est où ? / Oui, c'est comment chez toi ? Montre-nous ton pays. / Il est comment ton pays ? Petit ? Grand ? Plus grand que notre pays à nous ? Ce n'est pas vrai, menteur !

MAMADOU

Mais, je n'ai rien dit.

LES ENFANTS

Plus petit alors, aaah ! Tout petit, le pays de Mamadou. Sur la carte, est-ce qu'il est perdu, tout rikiki, à côté des autres pays ? Il faut une grosse loupe pour le voir, non ? / Au loin-là-bas, chez toi, est-ce qu'il y a des reines et des rois ? / Des guerriers nus, des bébés nus dodus ? / Du soleil, de la neige, des éléphants, des ours blancs ? / Du piment, du riz, du coucou, des moutons égorgés ? / Des forêts, la poussière, des voitures, des routes ? / Des ethnies, des cases, des cannibales, des guerres, des enfants mourant de faim ? [...]

MAMADOU

Chez moi, c'est ici, bordel !
[...]

GEORGE

(aux enfants)

Collez-lui la paix, c'est tout ce qu'il veut !

LES ENFANTS

A toi, nous collons la paix. Toi, tu ne titilles pas notre curiosité. Tu ne nous mets pas les nerfs en galère. Toi, tu parles bien de chez toi, loin-là-bas aussi. Tu n'as pas de problème avec ça.

GEORGE

(de nouveau dans ses pensées)

A moi aussi, la maîtresse a dit : « Parle-nous de ta culture. »

LES ENFANTS

On aurait dit que toi, tu n'attendais que cela, que la maîtresse te demande et tu t'es mise à parler, un flot de paroles pour mettre en images les mots. Tu nous a décrit ce que les gens de chez toi appellent manger, famille, s'habiller, aimer, s'amuser, chagrin. / Tu as fait tomber, dans nos oreilles, une pluie de sons neufs venus de langues étrangères. Les mots étranges nous font rire. / Mamadou, lui, ne veut pas nous faire rire avec les mots étranges de sa langue de loin-là-bas. Il prétend qu'il est d'ici. Il ment. Et nous, comme des abeilles, nous sommes obligés de le piquer, pour chercher le rire qu'il nous refuse. [...]

(Même les chevaliers tombent dans l'oubli, 2014, p. 5-10)

Cette scène qui se passe dans la cour de l'école exploite autant l'imaginaire sur ce que peut être ce « loin-là-bas » que l'appartenance identitaire. Ni « Mamadou » ni « George » ne sont à l'aise dans leur appartenance, mais pour des raisons opposées. « Mamadou » incarne par sa couleur de peau cet ailleurs dont les fantasmes sont déclinés par les paroles des « Enfants ». Cependant, leur curiosité à son égard est perverse, car leur but est de le ramener, par une appartenance géographique quelconque à un passé révolu où les personnes racisées étaient notamment exploitées pour le divertissement des blancs. Alors que « George » a une vraie fascination pour cet ailleurs et ce qu'être différente peut lui offrir comme intérêt dans le groupe. L'ailleurs que Mamadou récuse, elle le convoite. Ces deux imaginaires sur l'Afrique ne seront dépassés que par la communauté qui lorsqu'elle cannibalise la diversité supposée de « George » arrive à intégrer celle de « Mamadou ».

Eclatement du temps historique

Ce conflit de perceptions de l'ailleurs peut apparaître aussi comme des conflits internes à un personnage qui se projettent dans les relations spatiales de la pièce. Ainsi, dans *Retour sur terre*, une femme coincée à l'extérieur, devant la porte de son appartement de fonction après avoir subi des agressions racistes est une allégorie de sa condition d'immigrante. Elle ne peut entrer dans cet appartement tout comme elle ne peut s'intégrer dans ce pays qui lui demande pourquoi elle ne rentre pas chez elle. C'est sur le pas de la porte qu'elle interroge sa vie, car elle vit sur le seuil dans ce pays. Elle ne peut vraisemblablement pas y entrer, elle reste celle

qui n'appartient pas à cet endroit, elle n'en a pas la clef. Cependant, elle ne peut pas faire marche arrière non plus, le retour est impossible.

Tu sais, mon mari, pourquoi je suis partie. Pourquoi moi, la femme d'abord. Si tu la voyais, notre fille pour qui je suis partie, comme elle pousse dans ce pays d'accueil.

Revenez toutes les deux.

Bientôt, mon mari, bientôt.

Qu'est-ce que tu fais là-bas ? La gardienne ? Avec tous les kilomètres de diplômes que t'as bouffés de la sueur des vieux champions de cour familiale de ton enfance jusqu'aux années de jeunesse à Paris, Moscou, Berlin ? Tu fais honte aux diplômés. Tu fais mal à tout ce qu'il t'en a coûté, à tout ce qu'il en a coûté à tous ceux qui, nourris d'espoir, se sont privés pour que tu te fasses une place au soleil. Et c'est en Europe que tu vas chercher le soleil ? Comment veux-tu que nous ici, nous qui restons derrière et tous ceux plus jeunes qui arrivent, comment veux-tu que nous respections encore le diplôme si tu le fais mentir en allant faire du ménage dans leur salle des fêtes ?

C'est juste pour un temps.

[...]

Il m'a dit : « Pourquoi vous ne rentrez pas chez vous ? »

C'est bien cela qu'il m'a dit ?

[...]

Pourquoi il m'a dit cela ? L'a-t-il vraiment dit ?

Quelqu'un devant le petit café du coin que je connais, quelqu'un, je lui dis bonjour et comme il ne répondait pas, j'ai cru mon bonjour trop timide, alors je le redis,

ai-je trop insisté ?

et là il me sort posément ces mots-là. Depuis que je suis arrivée ici, c'est la première fois que j'entends quelqu'un me dire : « Pourquoi vous ne rentrez pas chez vous ? » Et moi j'entends la bourrasque derrière ces mots, j'entends « sale petite négresse », il n'a pas dit cela, je sais, mais son silence puis ses mots tranchants de glaive ont pris la forme d'une tourmente hurlant « sale petite négresse », d'un tourbillon m'emportant jusqu'ici, jusque devant la porte de mon appartement de fonction -

m'apparaît soudain le sourire de la dame de la mairie mais son visage-ci porte dans ses yeux plissés un regard mauvais, mauvais, une telle méchanceté !

et d'autres visages aussi m'apparaissent avec, derrière le masque de l'ordinaire, un sifflotement de mots : « sale petite race de sale petite sous-humanité, que viens-tu chercher dans le pain quotidien des civilisés ? »

Mais où sont mes clés ? Je veux rentrer chez moi ! Que faites-vous dans mon sac ? Mes mains, reprenez-vous, ce n'est pas le moment de trembler et trouvez-moi ces putains de clés.

Reviens.

Non, mon mari, non. Stop ! Ce n'est pas le moment de me surgir dans la tête. Sale race.

Qui a dit cela ?

C'est ce qu'il t'a dit. Tu rencontres quelqu'un qui te dit « sale race » mais toi tu ne veux pas pas l'entendre, et pourtant...

Oui pourtant, d'un coup, je me suis sentie sale comme si l'image me collait à la peau, comme si elle était bien faite pour moi et j'ai fui pour venir cacher ici ma honte d'être. Et maintenant que je suis devant ma porte, que je ne trouve plus mes clés, que mon mari débarque avec entre ses mains la terre rouge de mon pays, rouge de honte elle aussi ?

Non, rouge des premiers rayons d'un nouveau soleil turbulent.

Qu'est-ce que j'ai fait de mes clés ? Au fond, peu m'importent les clés. Ce que je voudrais, ce que je veux, c'est retrouver ce quelqu'un qui m'a dit ces mots-là, revenir sur la honte,

de quoi je me suis sentie coupable ? Pourquoi ai-je fui ?

revenir sur le terrain et, pour ne pas lui laisser le gain de la partie, lui dire :...

(*Retour sur terre*, 2014b, p. 30-33)

Le rapport à l'espace présenté dans cette pièce, malgré son cadrage dans un apparent récit de vie, s'insère dans un récit historique qui dévoile les enjeux de l'histoire commune de l'Afrique colonisée et les colonisateurs, avec des clins d'œil à des questions spécifiques de l'histoire coloniale française. Cette femme incarne des rapports sociaux entre immigrants et pays d'accueil de manière spatiale. Sa main tremblante par les insultes entendues (ou imaginées) ne peut saisir la clef, et pourtant elle s'y était préparée, elle a eu tous les diplômes et appris les langues. L'intégration telle qu'elle l'avait envisagée ne pourra pas se faire et elle n'ira pas plus loin que cette porte d'entrée fermée.

Le retour n'est pas envisageable non plus car trop d'espairs ont été nourris par son départ. Elle incarne à la fois un projet individuel, celui de donner une vie meilleure à sa fille, mais surtout un projet collectif pour lequel toute sa communauté semble avoir contribué. Responsable d'accomplir le rêve de la communauté, son impossibilité de franchir cette porte est bien réelle. Son destin tragique paraît inéluctable. L'exil de l'Africain.e qui ne permet pas le retour dans les dramaturgies afro-contemporaines est souvent fatal (CHALAYE, 2001b), c'est ce qui se produit dans ce texte qui veut raconter l'autre côté de la monnaie par rapport à *Cahier d'un retour au pays natal* (CÉSAIRE, [1939]1983). L'histoire de celle qui ne peut retourner, qui est d'ailleurs l'histoire de la plupart des Africain.e.s de la diaspora récente. A ce stade, peu importe si on l'a véritablement insultée, toute son existence dans cette terre étrangère, qui aurait pu être une terre d'accueil, sombre dans l'insulte, la terre rouge du pays rappelle ce retour impossible qui s'accompli par le suicide.

Ce texte fait une traversée temporelle par l'histoire coloniale, mais aussi géographique lorsque la femme enfin libérée de toutes ces amarres qui l'attachaient à cet entre-deux par le suicide survole des villes, pays et continents. Le court récit qui précède l'arrivée de la protagoniste condense plus d'un siècle d'histoire et des milliers de kilomètres.

Au même titre, le texte *Bolando, roi des gitans* (2018a) est un western farouche maniant traversée temporelle et spatiale à sa guise construit autour du projet de boucle ferroviaire reliant Abidjan (Côte d'Ivoire) à Lomé (Togo). Le temps est cadencé par la grossesse de « J-C », personnage masculin enceint de trois mois au début du récit, et par sa traversée à la recherche de son épouse « Jeanne-Arc mais est-ce Jeanne d'Arc ». L'histoire de cette boucle est racontée et actualisée par la quête de J-C qui ne retrouve plus la trace de son épouse après un accident de train qui a fait plusieurs morts et blessés. L'auteur nous guide dans les méandres de grandes personnalités politiques plus ou moins inspirées des acteurs réels de ce projet pharaonique dont les polémiques font toujours débat. Leurs apparitions assez fréquentes ne font pourtant pas avancer le récit, mais c'est bien la quête et la grossesse de J-C, un anonyme, qui donne la cadence à l'histoire.

Il est difficile de dire que dans une pièce où le personnage principal est un homme enceint certains éléments peuvent servir à un effet-V brechtien, cependant, la temporalité de la pièce s'ajoute à cela par des parties, sous divisées en scènes, intitulées selon les mois de grossesse de « J-C », commençant au troisième mois, la partie finale étant intitulée « Quatorzième, quinzième, etc. mois, ». En plus, les scènes, également titrées, ont un effet d'anticipation, qui annonce des rétrospections, des interruptions, des répétitions-variations, dans un mouvement de dédramatisation et rédramatisation (SARRAZAC, 2012) qui rend le tissu dramaturgique aussi chaotique que l'histoire racontée.

La pièce brouille également les pistes géographiques de la traversée de J-C. Le Burkina Faso est désigné comme « Pays des hommes intègres », la Côte-Ivoire comme « Pays des hommes flambeurs », le Bénin comme « Pays des hommes princes », la France comme « Pays des hommes cocorico », le Togo comme « Pays des hommes chiens et chats » et le Niger, « Pays des hommes brûlés ». Le choix des noms est parfois plus évident, comme celui du Burkina qui est la traduction en français du nom du pays, qui n'est pas non plus dépourvu de signification dans le récit. D'autres se moquent des emblèmes (le coq étant un des symboles de la France) et d'autres renvoient à la représentation que l'on peut se faire du pays comme celui du Togo.

Temps et espace libérés

Certaines pièces du corpus ne font également aucune allusion à des éléments temporels ou spatiaux. Bien qu'elles figurent essentiellement dans le corpus complémentaire, il est important de les inclure parmi les possibilités esthétiques akakpoïennes. Ainsi, le théâtre dans le théâtre, considéré par Jean-Pierre Rynagert (2011) comme l'espace du « ici et maintenant » par excellence ne manque pas à l'appel. Sylvie Chalaye (2004a) y voit des espèces de digressions culturelles où l'art et la création permettent aux personnages d'embarquer vers d'autres dérives. C'est le cas dans la pièce *Au bal des bossus d'Alsace* (2016d) où deux jeunes discutent du fait d'être sur scène sans texte. Dans *Hourra !* (2018b) le théâtre est le sujet même de la pièce, ou plutôt sa fin, car elle est publiée dans un recueil intitulé *Un monde sans théâtre*. Ce ne sont pas les seules pièces de l'auteur qui font du spectacle leur sujet, mais ce sont les seules où l'absence d'indication spatiale se justifie par l'évidence du texte.

D'autres textes demeurent tellement ouverts que l'on ne retrouve aucun indice de décor, même pas intra-textuellement, comme *Transit* (2016i). Ou que la didascalie initiale se joue du/de la lecteur.trice comme : « Le lieu n'est pas défini. Cela peut être un plateau nu et/ou divers endroits du quotidien à imaginer suivant les scènes. » dans le texte *Au jeu de la vie* : (2016e, p. 10). En proposant un cadre pour la pièce après avoir affirmé que le lieu n'est pas défini, il l'ouvre sur une logique que Sarrazac appelle l'optation, où le doute servirait à « insuffler de la liberté dans ce qu'on raconte du monde » (SARRAZAC, 2012, p. 57).

Ces diverses entrées d'analyse des textes nous montrent à quel point le traitement de l'espace et du temps chez Akakpo peut être multiple. Les traversées, qu'elles soient géographiques ou psychiques donnent la cadence à certains textes. Le rapport entre l'ici et l'ailleurs est au service de l'histoire racontée par chaque texte, avec tout de même une caractéristique commune : il n'existe pas de zone de non-conflit. Si jamais il y a un choix à faire entre rester ou partir, ce choix se présente souvent comme un non-choix, étant donné que la condition réelle des personnages ne leur permet pas de le faire à leur bon gré. Les forces extérieures jouant un rôle primordial, que ce soit dans les conditions matérielles ou dans l'état psychique des personnages, ils se retrouvent souvent coincés dans leurs conditions. Parfois être lié à une impossibilité de se déplacer, comme le passeur d'*Arrêt sur image*, la femme de *Retour sur terre*, ou la famille dans *La mère trop tôt* traduit ce destin qui nous dépasse et qui ne peut nous échapper. En d'autres occasions, c'est bien dans le fait de bouger sans arrêt que les personnages se voient confrontés à leur incapacité de changer leur condition, comme « le cousin » d'*Habbat Alep*, ou « J-C » de *Bolando, roi des gitans*. Le temps du « bel animal »

(SARRAZAC, 2012) est révolu, les incursions des espace-temps oniriques et décalés font partie intégrante de ses textes qui ne font pas non plus l'économie du flashback, et des temps suspendus.

En revanche, on ne peut nier l'omniprésence de l'espace mental africain, même dans les œuvres où il n'est pas explicité (notamment dans *Tulle, le jour d'après*), les rapports au monde où l'on doit composer avec la présence de l'opresseur chez soi témoignent aussi d'un regard sur le monde attaché à l'histoire coloniale et néocoloniale. Dans chaque texte, cette présence résulte de rencontres distinctes, parfois historiques, d'autres d'actualités et encore identitaires. Elles sont toutes bâties dans la relation glissantienne où des agencements singuliers participent au camouflage esthétique akakpoïen en créolisant le drame.

Ce survol au-dessus des œuvres nous montre la diversité de traitements de l'espace et du temps chez Akakpo et la difficulté d'y attacher *un* style, la singularité de chaque œuvre prenant le dessus. Dans le prochain chapitre, nous allons nous pencher sur le traitement des personnages qui sous-tend le camouflage esthétique de l'auteur. Il nous permettra d'approfondir la compréhension de son esthétique et de la poétique du camouflage dans l'œuvre.

Chapitre 2 – La créolisation du personnage dramatique

Les différents traitements que l'esthétique akakpoïenne peut conférer aux personnages s'inscrivent dans sa logique d'une dramaturgie créole au service de l'histoire. L'agencement des éléments provoquant des relations dont l'aboutissement est inattendu s'articule avec l'ouverture du drame contemporain, où les sens sont des potentialités construites non seulement dans la fabrique du texte, mais dans la relation entre celui-ci et son.sa lecteur.trice. « Carrefour du sens, le personnage est un outil majeur de la lecture du théâtre. Puisqu'il vectorise la fable, il est le passeur des informations et l'agent indispensable à nos chères identifications » (RYNGAERT e SERMON, 2006, p. 14). Ce chapitre porte, par conséquent, sur comment ils sont construits en tant que passeurs d'information de la fable dans le camouflage esthétique de l'auteur.

Le personnage contemporain a certes pris des configurations très diverses par rapport au personnage *caractère* du théâtre classique, des individus immuables auxquels l'on pouvait s'identifier. Porteurs du drame, ils sont devenus des instances éclatées, jouant un rôle central dans la déconstruction du texte dramatique. Jean-Pierre Sarrazac (SARRAZAC, 2012) utilise à cet égard le terme « l'impersonnage » pour désigner cette instance qui se situe à l'opposé du caractère, renvoyant à des êtres désindividuéés, dépersonnalisés, anonymes et mouvants.

Dans mon parcours d'analyse, je suis partie de deux axes principaux. Le regard formel sur les typologies de personnages et l'approfondissement des identités qui en sont dégagées¹¹² et comment ces éléments s'articulent pour faire parler les histoires akakpoïennes. Ainsi, dans un premier moment, je me suis intéressée à l'analyse minutieuse des listes de personnages, leur organisation et les rapports de force qu'elles anticipent ou déjouent. Ensuite, j'ai regardé de plus près la construction des noms des personnages, lorsqu'ils sont explicités et les cas où ils sont absents. L'étude de l'onomastique s'est également montrée révélatrice de certains enjeux de la fable qui ne sont pas négligeables. Enfin, je me suis penchée sur les identités sociales évoquées par les noms de personnages et en quoi elles sont évocatrices des maintes configurations que les personnages peuvent prendre dans le drame akakpoïen. Ce troisième aspect se reliant directement au deuxième, ils sont présentés ensemble tout le long du chapitre.

Pour mieux comprendre le fonctionnement des identités sociales, je me suis fait aider de la théorie de Erving Goffman sur les relations sociales. Pour cet auteur, l'identité sociale concerne « les grandes catégories sociales [...] auxquelles l'individu peut appartenir

¹¹² Le tableau d'analyse des personnages se trouve dans l'annexe A

ouvertement : génération, sexe classe, régiment, etc. » (GOFFMAN, [1973] 2009, p. 181-182). Pour le sociologue, cette grande catégorie se dédouble en deux types : l'identité sociale virtuelle et l'identité sociale réelle. La première se base sur les anticipations que l'on peut faire lors de notre rencontre avec un inconnu et que nous essayons de prévoir son identité sociale à partir des attributs aussi bien objectifs, tels que la profession, mais aussi ceux de l'ordre d'une appréciation plutôt subjective, tels que l'honnêteté. Ce type d'identité repose essentiellement sur l'horizon d'attente de celui qui en établit ses hypothèses, l'auteur considère donc que ce sont des caractérisations *en puissance*, puisqu'elles ne sont pas avérées. D'un autre côté, lorsque les attributs peuvent être prouvés, confirmés, on est dans le domaine des identités sociales réelles (GOFFMAN, [1963] 2015).

Au-delà de tous les enjeux liés à ces concepts, qui vont notamment entrainer celui de stigmaté,¹¹³ qui ne fait pas partie de mes grilles d'analyse, je me suis intéressée à savoir comment l'écriture akakpoïenne en se servant d'identités sociales pour nommer ses personnages (« Le père », « Le cheminot », « La fille », « Le jeune homme ») structure ces identités dans le tissu textuel. De plus, ce questionnement s'étend également sur les situations où ces identités sont actualisées par des épithètes ou préfixes (« L'auteur désemparé », « L'ex-futur beau-père ») qui constitueraient, dans le cadre de la fiction, des sortes d'identités sociales réelles, étant donné qu'elles seraient « prouvées » par ses qualificatifs. En même temps, non seulement on est dans le cadre de la fiction, mais le principe même du drame contemporain qui déconstruit les personnages rendent invraisemblable l'existence d'une identité réelle en leur sein, les attributs qui actualisent un personnage pouvant même déjouer complètement son rôle. Ainsi, pour désigner ces identités actualisées, je parlerai plutôt d'*identités sociales fictionnelles*, concept sur lequel je reviendrai au cours du chapitre.

De la liste de personnages à l'agencement de la fable

L'univers akakpoïen se basant sur la multiplicité, la présentation des listes de personnages n'y fait pas défaut. Leur organisation est des plus variées, dans l'ensemble du corpus, composé de vingt-deux pièces, seules six font l'économie de la présentation d'une liste. On peut donc dire que lister les personnages demeure une pratique importante dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. On y retrouve des listes allant des plus simples où un seul personnage

¹¹³ De manière assez simpliste et sommaire, le stigmaté serait un attribut qui « représente un désaccord particulier entre les identités virtuelle et réelle [...] qui jette un discrédit profond [...] » (GOFFMAN, [1963] 2015, p. 12-13). Il faut tout de même préciser que le sociologue analyse le fonctionnement de cet attribut dans les relations sociales, et qu'il est très complexe puisqu'il est engendré dans la relation et non pas un concept figé.

est désigné par un chiffre, comme le personnage « 3 »¹¹⁴ dans *C'est pas les Schmilblicks* (2016), jusqu'aux listes surabondantes où il y a profusion de personnages, c'est de cas de *Bolando, roi des gitans* (2018) dont la liste compte plus d'une vingtaine de personnages, certains désignant des collectifs de personnes. Entre les deux, toute configuration reste possible.

Il arrive que certaines listes soient suivies d'indications scéniques sur la distribution. Dans le texte *Bolando, roi des gitans* il est précisé qu'« À la création, tous les rôles seront interprétés par quatre comédiens » (p.6). Ou bien dans *Habbat Alep*, les neuf personnages désignés comme « Les autres personnages » peuvent « être joués par un ou plusieurs comédiens ou comédiennes » (2006b, p. 4). *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge* (2015a) compte six personnages alors que l'auteur indique que la distribution peut ne compter qu'avec trois comédien.ne.s : « L'enfant et le Petit Chaperon rouge seront joués par la même comédienne. La grand-mère et la mère peuvent être jouées par la même comédienne. De même que le loup et le père ». (p. 5).

Les personnages sont parfois présentés en blocs distincts, c'est le cas de *La mère trop tôt* (2004a) où les membres de la famille sont regroupés ensemble et séparés de tous les autres personnages par un espace sur la liste, alors que dans *Habbat Alep* (2006b) les deux blocs sont titrés :

Les personnages principaux:

- Abou, le père
- La fille
- Le cousin

Les autres personnages:

Le fils d'Abou, la femme d'Abou, les chauffeurs, le policier, le père du policier, le guide, la prostituée, Hebun, l'ami ivoirien

(*Habbat Alep*, 2006b, p. 4)

Bolando, roi des gitans (2018a) organise ses nombreux personnages en quatre blocs non titrés, tous inégaux en nombre. Le premier présente une constellation autour de « Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc »; le deuxième affiche juste le collectif désigné par « les policiers »; le troisième, une constellation de quatre personnages autour du roi des Gitans; et le quatrième bloc regroupe tous les autres personnages. Dans cette même pièce, « Les familles et les proches » et « L'Oracle » sont des personnages qui apparaissent dans le texte, mais ne figurent pas sur la liste, malgré sa taille.

¹¹⁴ Afin de rendre l'identification des personnages plus facile, ils sont toujours indiqués entre guillemets.

Les personnages:

- Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc
- La famille de Jeanne d'Arc
- J-C, époux de Jeanne d'Arc ; au début de la pièce, il paraît enceint de trois mois

- Les policiers

- Le roi de Gitans, grand patron de La Blue buckle, compagnie ferroviaire, filiale du groupe français Bolando

- Benvengusto, bras droit du roi des Gitans

- Incarnation, fils du roi des Gitans

- Conception, fille du roi des Gitans

- Dorade, grand patron de La Ligne jaune, projet ferroviaire

- Président Béni, président du Pays des hommes princes

- Benfolo, concepteur de La Boucle, ancêtre de La Blue buckle

- Le ministre Rococo, président du conseil de surveillance de la Boucle

- Un cheminot

- Thomas Sankara

- Le fils

- Le père

- L'homme ou la femme médecin

- Le slameur

- Le conducteur de train, les voyageurs, les voyageuses

- Jean Michel, journaliste

- Le ministre des transports

- La ministre des affaires étrangères

- Le fou en diamant amniotique

- La metteur en scène

- Le nouveau syndicaliste

- Le syndicaliste ancien

- Un citoyen ou une citoyenne du pays des porteurs de couilles

- Des comédiens

(*Bolando, roi des gitans*, 2018a, p. 6)

Cette disposition en blocs permet au.à la lecteur.trice de s'imaginer déjà certains rapports de force qui seront confirmés ou pas par la lecture du texte. Cela ne veut pas dire que les textes dont les personnages sont présentés en un seul bloc n'apportent pas d'éléments dans ce sens. Dans ce dernier cas, il faut cependant choisir une autre grille de lecture, j'ai ainsi choisi de chercher dans leur logique d'organisation, selon leur structuration en fonction de l'importance des personnages pour l'histoire (logique narrative) ou en fonction de la prise de parole et/ou apparition dans la pièce (logique énonciative) (RYNGAERT et SERMON, 2006), des pistes permettant d'établir des hypothèses sur les rapports de force. Le choix de respecter ou bouleverser ces logiques nous mène vers des indices intéressants sur les relations interpersonnelles et leur rôle dans les pièces.

Ainsi, dans *Tulle, le jour d'après* (2012), la logique narrative semble prendre le pas sur la logique énonciative, puisqu'il suffit au lecteur de jeter un coup d'œil sur la page d'à côté pour constater que la liste des personnages ne suit pas l'ordre de prise de parole.

Les personnages :

- Henri
- Grand-pas (Henri adulte)
- Christiane, la mère d'Henri
- Jean, le grand-père d'Henri
- Marcel, l'ami de Jean
- Bernhard, l'hôte

1.

Une maison avec un salon, une cuisine, des chambres, tous meublés.
L'impression que le temps s'y prend en pose-photo.

À la cuisine. Faible éclairage.

Christiane : Posez-le. Il ne vous a rien fait. Ne vous a rien demandé. Posez ce couteau.

Bernhard : Je voulais juste faire la vaisselle...

Christiane : Les mots sont usés. Et vous me faites répéter. Posez-le.

Bernhard : Je ne pensais pas mal faire.

[...]

(*Tulle, le jour d'après*, 2012, p. 6-7)

La pièce commence par une conversation entre le troisième et le dernier personnage listés, on n'est donc pas dans une logique énonciative. Cela nous mène à penser que la logique narrative prendrait le dessus, la désignation de la constellation autour d'« Henri » semble vraisemblablement être le signe de son protagonisme. On s'imagine donc que le dernier personnage listé, « Bernhard », serait le moins important, ce que la lecture de la pièce ira déjouer, car il s'agit en fait d'un personnage antagoniste autour duquel tout le drame familial orbite. La place de celui-ci serait donc due au rapport de forces, il s'opposerait donc à Henri. Cependant, la première impression que l'on peut avoir c'est qu'il est un adjuvant de ce personnage, leurs rapports semblent être les plus sains du drame, jusqu'à ce qu'on comprenne que son antagonisme se rapporte à l'ensemble des personnages, voire à tout le village qui donne le titre à la pièce.

À *petites pierres* (2007), en revanche, met de manière surprenante en dernière place le personnage adjuvant de « La sœur », celle qui aura le rôle le plus actif dans la résolution du conflit, réussie ou pas selon la fin que l'on choisit de jouer¹¹⁵.

Les personnages :

-Le jeune homme

¹¹⁵ Cette pièce est la seule du corpus qui propose deux fins possibles.

- La jeune fille
- Le père
- L'ex-futur beau-père
- L'ex-futur fiancé
- La sœur

(À *petites pierres*, 2007 p. 4)

Sa place ne correspond pas à la logique énonciative non plus, car elle prend la parole juste après les deux protagonistes. Or, on peut dire qu'en la plaçant en dernier, l'auteur lui attribue une importance positive inattendue dans le schéma narratif. Effectivement, dans une société machiste où les femmes sont vouées à obéir aux lois et envies des hommes, n'ayant pas le droit à la parole, une sœur jouant un rôle décisif dans une affaire de lapidation bouleverse forcément les rapports de force.

Les personnages qui gravitent autour d'un personnage principal sont également dévoilés par les listes. Les constellations familiales ou d'autres types figurent sur dix pièces du corpus et en sont également une catégorie d'analyse, avec un accent sur les familles. Certaines pièces dévoilent d'emblée les relations, nous l'avons vu plus haut dans *Tulle, le jour d'après* (2012), d'autres demandent plus de engagement de la part du/de la lecteur.trice la relation qu'il.elle établit avec le texte, d'autant plus lorsque les noms des personnages ne sont souvent pas ordinaires. Le/la lecteur.trice n'a même pas encore bien saisi la sémantique de chaque nom, qu'il.elle doit se construire les rapports familiaux en question, à l'instar de *La mère trop tôt* (2004) où l'on découvre que les enfants forment une famille grâce à la présentation du personnage du « père » introduit en dernier dans la constellation :

Les personnages :

- La mère trop tôt, treize ans (et son chœur)
- P'tit gars, dix ans
- Pas-d'tête, seize ans
- L'autre, seize ans.
- Le père (des quatre précédents)

- Kobogo, quinze ans
- L'enfant-soldat, onze ans
- Le boucher-mille visages
- Le vrai-faux mercenaire
- Le médecin
- Machin-chose (et son chœur)

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 4)

Les constellations familiales peuvent également être obscurcies par les listes comme dans *Habbat Alep* (2006b) où parmi « Les personnages principaux » on retrouve « Abou, le

père », « La fille » et « Le cousin », tandis que dans la liste des « autres personnages » on découvre « Le fils d'Abou » et « la femme d'Abou ». Le lecteur peut ne pas soupçonner que « La fille » est en effet la fille d'Abou et encore moins que « Le cousin » est le neveu d'« Abou » et donc le cousin de « La fille ». Par ailleurs, la constellation autour d'« Abou » pourrait faire croire qu'il est le personnage principal, tel « Henri » dans *Tulle, le jour d'après*, ce qui n'est guère le cas. Les deux protagonistes, « La fille » et « Le cousin », n'étant pas présentés en tant que constellation d'« Abou », il ne leur est pas accordé une place singulière dans l'histoire.

Habbat Alep est par conséquent une pièce dont l'organisation de la liste de personnages, paradoxalement, à la fois, brouille et guide le regard du lecteur. « Abou » en serait protagoniste parce que l'auteur nous le dit d'emblée, en le plaçant parmi les personnages principaux, ce que sa participation dans la pièce ne confirme pas forcément. Il est surtout l'élément qui oblige la rencontre entre les deux protagonistes qui, en même temps, vivent des drames parallèles sans que leur lien familial y joue un rôle fondamental. Soit, il s'agit d'une rencontre qui dans le fond ne se produira qu'en apparence.

Des identités ouvertes

Les choix onomastiques de l'auteur sont également des plus divers, patronymes, catégories sociales, néologismes, mots-valises, identités multiples, noms liés à l'apparition dans la pièce et chiffres servent tous à désigner les personnages dans son œuvre. En discutant les différentes configurations que le théâtre contemporain peut donner aux personnages, Jean-Pierre Sarrazac (2012) insiste sur le fait que quel que soit le choix de composition, les auteurs contemporains ont tendance à s'éloigner de la notion de « caractère » du théâtre antique où les personnages sont immuables, constants et identifiables à la personne. Les écritures contemporaines tendent ainsi vers des personnages désindividus, dont l'identité reste floue et mobile, souvent dépourvus d'épaisseur. Voyons comment cela se présente dans la poétique akakpoïenne.

Dans l'ensemble du corpus étudié, plus de la moitié des pièces ne comporte aucun personnage ayant un nom propre. Si l'on cible le corpus principal, on l'observe dans seulement deux pièces : *La mère trop tôt* (2004a) et *Où est passé le temps ?* (2016h). Dans l'ensemble du corpus, d'innombrables personnages sont réduits à leur seule identité sociale tels que « Le père », « La mère », « La fille », « Le fils », « Le cousin », « La jeune fille », « Le jeune homme », « La sœur », « L'enfant »... Il est intéressant de souligner que ce choix n'est pas lié

à la centralité du personnage dans le récit, étant donné que l'auteur y recourt aussi bien pour les personnages satellites que principaux.

Nous avons vu plus haut que « La fille » et « Le cousin », protagonistes dans *Habbat Alep* (2006b), bien que réduits à une identité sociale, se détachent des autres personnages justement parce que leur nom est tout à fait générique et qu'ils ne sont pas présentés dans leur relation inter-personnages. Impersonnalité qui joue un rôle particulier pour chacun d'eux. « La fille » voit sa vie réduite à son identité sociale, à la volonté de son père qui lui impose de séduire son cousin pour trouver une solution à une grossesse hors mariage. Elle est un témoin de son destin, incapable d'agir face à son drame.

« Le cousin », quant à lui, se définit en fonction de cette fille qu'il ignore complètement la plupart du temps. Ce qui se produit non pas parce qu'il fera le choix de l'épouser pour l'aider à résoudre son problème, mais parce qu'il retrouve son double face à une vie aussi vide de sens qu'est la sienne. Par ailleurs, il finit par se laisser embarquer dans ce plan pour sauver l'honneur de celle qui globalement le désintéresse. La passivité semble être un véritable point de liaison entre les deux personnages, leurs destins définis non pas par ce qu'ils font, mais essentiellement par ce qu'il se laissent faire.

Une identité sociale comme « le père » apparaît dans différentes pièces, avec des configurations répondant aux besoins de l'histoire. Dans *La mère trop tôt* (2004a), « Le père » est un personnage qui n'a rien à faire sur scène tout le long de la pièce, si ce n'est un poids que les enfants doivent littéralement porter.

P'tit gars arrive en courant ; il est tout essoufflé.

P'tit gars : Vite ! Ils... de tous les côtés... vite ! Ils vont nous... je veux pas mourir... non... non, je ne veux pas....

La mère trop tôt : Ho ! P'tit gars, on se calme... inspire d'un trait... expire... relâche-toi... tourne la tête d'un côté puis de l'autre...

P'tit gars : Non. Les Cobras vont nous tuer... tous. Vite, vite !

La mère trop tôt prend P'tit gars par les épaules et le secoue fortement.

La mère trop tôt : Là, tu t'es calmé ? (P'tit gars se calme) De quel côté arrivent-ils ?

P'tit gars : Là !

Mais P'tit gars ne montre aucune direction.

La mère trop tôt : Il est où ton « là » ? (P'tit gars montre du doigt une direction d'où on entend monter progressivement des bruits de pas et des bribes de conversations) Vite !

Ils courent tous pour se cacher dans la direction opposée à celle d'où proviennent les bruits de pas. Le père traîne le pas ; Pas-d'tête le tire de son mieux.

Le chœur de La mère trop tôt (ensemble) : Prends-le sur ton dos, vite !

Pas-d'tête : Je ne peux pas, il est trop lourd !

La mère trop tôt : Merde, tu vas nous faire prendre gratuitement !

Pas-d'tête : Ça y est ! C'est encore ma faute !

La mère trop tôt et Kobogo viennent prêter main forte à Pas-d'tête. Mais Le père, de toute sa masse, leur résiste. L'autre court sur place à leur côté.

L'autre : Regarde comment je fais, papa ! Un pied devant l'autre comme ça, et tu cours !

Les pas menaçants se rapprochent. La mère trop tôt essaie difficilement de porter Le père sur son dos ; finalement, ils s'y mettent tous pour le transporter, les uns le prenant par les bras, les autres par les pieds. Ils se cachent in extremis derrière un buisson tandis que le chœur quitte la scène juste à l'instant où l'Enfant-soldat et Le boucher-mille visages arrivent dans la cour. [...]

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 10-11)

Ce père qui a perdu la tête après l'assassinat brutal de son épouse n'a aucune réplique dans toute la pièce, il reste cette « masse » dont la seule véritable action en est une très importante, car le coup final sur l'antagoniste vient de lui. En revanche, « Le père » d'*À petites pierres* (2007) a une place centrale dans l'intrigue. Dès qu'il apprend le *crime* commis par sa fille, il la renie et immédiatement donne la sentence, contre laquelle les jeunes se battront tout au long de la pièce :

Le jeune homme : Je peux tout expliquer.

Le père : Tais-toi. Ma fille est morte.

Le jeune homme : Je peux tout expliquer, ce n'est pas très compliqué.

Le père (au jeune homme) : Dix-sept ans de vie effacés gratis. Tu peux expliquer le mot que je n'ai pas dit, la phrase que je n'ai pas faite, la salive que je n'ai pas lancée, l'insulte que je n'ai pas crachée, le conseil que je n'ai pas donné pour que ma fille me couvre ainsi de honte ? Est-ce pour cette humiliation-là, grosse comme caca de vache, que j'ai tissé une aussi longue vie ? Tue-moi ! Tu m'as pris plus que l'honneur, prends ce coupe-coupe, finis ce que tu as commencé. Quel diable lui as-tu enfoncé dans le corps ? Elle était zéro faute ; ma mémoire ne me ramène rien que je puisse lui reprocher. Il ne me reste plus rien à prendre sur terre ; mes yeux se sont trop abreuvés. Tiens ! Tiens, avant que ma patience ne meure !

L'ex-futur beau-père : Pose ta douleur, mon ami.

Le père : Ma fille a maintenant la saleté d'une autoroute où n'importe quel chien peut cracher sa crotte ! Elle a le sexe périmé d'une chienne ! Elle fait liquidation de cul à la criée ! Ce n'est pas ma fille ; elle ne l'a jamais été.

Le jeune homme : Je peux essayer d'expliquer.

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 [...].

(*À petites pierres*, 2007, p. 23-24)

En quelques répliques, une fille qui était « zéro fautes » bascule vers celle qui n'a jamais été sa fille et qui mérite de mourir. « Le père » proclame sans hésitation le verdict de celle qui est sa propriété en énonçant sa mort. La lapidation servira à blanchir l'honneur du père, honneur qui vaut ce qu'une fille ne peut valoir dans cette société. Dans ces deux exemples, on a deux

pères au comportement antagoniques, l'un absent, un poids qui ne dit mot, mais dont la seule action aura servi à protéger la vie de ses filles, et l'autre, très présent dont les paroles tracent le destin tragique de la sienne.

Un autre père qui trace la destinée de sa fille est celui de *La véridique histoire du petit chaperon rouge* (2015a). Un ogre ne pouvant pas s'empêcher de manger sa propre fille qu'il est incapable de reconnaître finit par provoquer l'avènement du Petit Chaperon rouge : une poupée récolée avec les morceaux crachés de son enfant. Chez *Bolando, roi des gitans* (2018a), « Le père » est réduit à une identité sociale virtuelle qui ne tient pas compte de son identité sociale fictionnelle, puisque s'il apparaît dans une scène avec son fils, ce personnage est davantage le fantôme d'un ancien cheminot dont le travail « a broyé l'échine ». Renvoyer son identité à celle du père permet de raconter ce drame collectif du point de vue individuel. Enfin, tous ces pères ont en commun leur manque d'épaisseur psychologique et leur rapprochement à un rôle social qui pourrait concerner bon nombre d'individus.

D'autres personnages se nomment en fonction de leur apparition dans la pièce comme « Le policier », « Le guide », « Un cheminot », « L'auteur », entre tant d'autres. Signe de l'impersonnalisation qui rend chaque personnage un singulier désignant à la fois le pluriel des hommes (SARRAZAC, 2012), je dirais que ce procédé arrive au paroxysme lorsque ce type de personnage est au pluriel, ce qui arrive non rarement. À cet égard, dans *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (2014), « Les enfants » désigne ce groupe de camarades de classe de « Mamadou » et « George » qui harcèle le premier et cannibalise la seconde. Leurs répliques peuvent prendre des formes diverses et illustrent à la fois la complexité et l'impersonnalité du personnage :

Scène 1

Dans la cour de l'école, Mamadou et un groupe d'enfants.

LES ENFANTS

Là/ Là/ Où/ Là/ s'est caché/ Où/ Là/ Regarde/ Où ça là/ Là là/ Ah oui/ Sors de là/ Prends garde ça mord/ Où/ Là/ Aïe/ Attrape-le/ Où/ T'es où ?

T'es d'où le Mamadou

Mamadou Mamadou

Fais la moue qu'il est chou

Qu'il est pouf qu'il est ouf

Mamadou Mamadou

Par ici mon loulou

Qu'il est doux qu'il est cool

Qu'il est r'lou qu'il est nouille

Mamadou Mamadou

[...]

(Même les chevaliers tombent dans l'oubli, 2014, p. 5)

Scène 7

Quelques jours plus tard, un groupe d'enfants se rassemblent pour discuter.

LES ENFANTS

Un poisson-chien
Ça n'existe pas
Personne n'a pensé
À noyer le chien
Et si les chats volaient
Ça se saurait
Un pou à lunettes
C'est pas très net
Des cochons de lune
T'as la berlue
Des rouges de terre
Ça n'existe guère
Une planète en chocolat
Ça n'existe pas
Un éléphant à saute-mouton
C'est le pompom
Des feux dentifrices
C'est n'importe quoi
L'impératrice d'épice
C'est du chinois
Camembert qui pue pas
Pas possible ça
La tour Eiffel prenant des photos
C'est du vrai pipeau
Minnie sans Mickey
C'est le bouquet
Se lécher le coude
Complètement ouf
Un ours scolaire
Ça n'existe guère
Une soupe aux cheveux
Ça ne se peut
Mais Georges à la peau de lune
Si laiteuse qu'on aimerait
La mettre en bouteille
Pour l'emporter chez soi
Prêtez-nous l'oreille
Vous n'y croirez pas
Mais de nos yeux
Nous l'avons bien vue
Oyez oyez
Voyez vous-mêmes
La voici la voilà
La fille à la peau de lune
Un embrun de lumière
A la surface du mystère
Vers les étoiles
Elle nous élève

UN DES ENFANTS

Nous aussi nous aimerions faire peau neuve.

UN DES ENFANTS

Neuf peaux comme les chats, c'est ça ton truc ?

UN DES ENFANTS

Les chats ont neuf vies, pas neuf peaux.

UN DES ENFANTS

Une peau, c'est comme une vie, non ? Moi, par exemple, j'ai la peau dure, parce que ma vie n'est pas très rigolote.

UN DES ENFANTS

Moi, je suis bien dans ma peau.

UN DES ENFANTS

Moi, j'aime bien jouer ma peau. Ça me fait des frissons.

UN DES ENFANTS

Très peu pour moi, je tiens à la mienne.

UN DES ENFANTS

George, elle, a un secret qu'elle ne veut pas nous dire.

UN DES ENFANTS

Il faut qu'elle nous le dise, sinon nous serons très méchants avec elle.

(Même les chevaliers tombent dans l'oubli, 2014, p. 28-31)

On remarque dans ces deux extraits les différentes configurations de prise de parole de ce même personnage désigné comme « LES ENFANTS ». Présenté presque comme un chœur du théâtre classique en tant que multiplicité unitaire, les répliques se rythment comme des comptines, on pourrait très facilement s'imaginer qu'ils jouent et chantent à la cour de l'école pendant la récréation. Cependant, ce chœur akakpoïen n'en est pas un véritablement, il est davantage proche de la notion de choralité où l'on retrouve des consciences indépendantes exprimées par une voix à la fois unique et multiple (SARRAZAC, 2012). Le dramaturge joue avec le code, comme les enfants jouent dans la pièce, notamment lorsqu'il les fait parler individuellement. Ces différents usages de la parole de ce personnage nous rappellent que l'esprit de groupe est certes un phénomène humain, mais les méchancetés qui peuvent être commises collectivement traduisent les actes d'individus singuliers.

Les personnages collectifs peuvent également donner lieu à des listes ouvertes, où l'auteur exploite leur anonymat de sorte que l'identité n'ait aucun intérêt. Dans la pièce *Au jeu de la vie* (2016e), un seul personnage collectif désigné par « Un groupe d'enfants, d'adolescentes ou d'anges » (p. 11) crée une espèce de brouillard autour des personnages tout en mettant l'accent sur leur parole. Instances d'énonciation plutôt que des êtres, ce texte propose également une écriture non genrée.

Moi j'aime bien ce jeu Une course contre la mort
 Oh toi le-la gothique ça va
 Quoi
 La personne qui ne va pas bien C'est peut-être une
 Qui t'a dit qu'elle va pas bien C'est pas parce qu'on veut se suicider qu'on est
 déprimé de la vie
 C'est toi qu'as écrit le message
 Bah non T'es fou-folle
 On fait quoi
 Il faut trouver la personne
 Ah non je suis pas venu-e pour ça Je me casse
 Nous aussi

(*Au jeu de la vie*, p. 19-20)

Les répliques sont données par les tirets, mais l'absence de ponctuation et le choix volontaire pour l'écriture non genrée ajoutent de l'ouverture à un texte qui dès sa liste de personnages se veut ouvert. Ce basculement entre individualités et collectivités est propre du théâtre contemporain, des personnages qui « se révèlent en fonction de ceux à qui ils sont confrontés » (RYNGAERT et SERMON, 2006, p. 19). L'ouverture que ces procédés engendrent est d'ailleurs un facteur supplémentaire de mobilisation du lecteur.

La pièce *Prométhée augmentée* (2019) se rapproche du genre science-fiction, c'est une fiction spéculative aux airs dystopiques où l'ambiance de réalité virtuelle cohabite avec la réalité matérielle, parfois avec des frontières assez floues. Au-delà des personnages réels, on y trouve des personnages dont la matérialité bascule entre le virtuel et le réel, au même titre que ceux qui désignent des entités virtuelles à part entière, ainsi que d'autres dont le rôle est de créer le lien entre le virtuel et le réel. La plupart de ces nuances peuvent être perçues dès la liste de présentation des personnages :

Les personnages :

- Prométhée, fille unique de Maman et Papa, 33 ans
- Maman, Fiona Phoenix, mère de Prométhée, patronne de l'Entreprise L'Arche, 17 ans
- Papa, Phoebus Phoenix, père de Prométhée, patron de l'Entreprise L'Arche, 17 ans
- Eden Home : créé par Prométhée, il est le code source de l'algorithme de gestion domotique le plus complet jamais conçu
- Ogun, inspecteur de police, 27 ans ou un peu plus
- Le superviseur, L'infravisieur, L'introviseur, L'extravisieur, algorithmes d'Utopie et collaborateurs de vie : ils assistent toute personne connectée au réseau tout au long de sa vie*
- Les modérateurs et modératrices : employés de L'Arche, ils nettoient la toile
- Celui qui se dit Prométhée, 17 ans
- Des Avatars : dans l'espace virtuel, représentations digitales de personnes réelles
- Master of life : employé des pompes funèbres

- Des voix
- Des juges

(*) Pour d'évidentes raisons budgétaires et d'équilibre de circulation sur le plateau, il est pratiquement impossible d'affubler chaque personnage de ce quatuor, mais l'idée est là. Peuvent être déclinés au féminin ou au non-genré. Dans la présente pièce, ils assistent principalement Ogun.

(*Prométhée augmentée*, 2019, p. 6)

Cette liste déploie plusieurs choix compositionnels que nous avons déjà commentés prenant d'autres textes pour exemple, telles que les identités sociales et constellations familiales. Unique pièce du corpus se rapprochant de la science-fiction, le travail qui y est fait comporte naturellement des spécificités. Bien qu'ayant un nom et un prénom, les parents de Prométhée sont désignés d'abord par leur identité sociale à l'égard de leur fille, « Maman » et « Papa », ce qui montre que le rapport inter-personnages l'emporte sur l'identité individuelle. Le fait qu'ils soient plus jeunes que leur fille reste aussi une information non négligeable, dans la lecture on apprendra que cela est lié justement au basculement entre matérialité virtuelle et réelle, car il s'agit de ses parents morts « scan-digitalisés » dans leurs corps plus jeunes.

Juste après la constellation familiale, apparaît un personnage décrit comme un « code source de l'algorithme de gestion domotique ». Étant donné que la pièce s'inscrit dans le monde du spectacle vivant, le lecteur se demande alors comment tenir compte de ce virtuel sur scène. On est dans un univers où le personnage rapproché de l'humain disparaît à différents degrés, « Eden Home » étant le paradis où le virtuel prend le pas sur le réel. On peut se demander comment représenter sur scène un personnage dont la matérialité est inexistante, même s'il s'agit du code « le plus complet jamais conçu », ça reste un codage et non pas une personne. On glisse ici de « l'impersonnalité » vers la virtualité, dans un registre assez proche de celui du cinéma de science-fiction.

Les quatre « viseurs », quant à eux, consistent dans des algorithmes, donc dépourvus de matérialité. Ces « collaborateurs de vie », bien qu'ayant chacun une fonction distincte, que l'on découvrira dans la pièce, sont des parties indissociables d'une entité quadripartie qui gère la vie connectée des gens réels. Très loin des personnages auxquels l'on peut s'identifier, il s'agit en effet d'entités dont l'existence est aussi palpable que la réalité virtuelle. Les « avatars » quant à eux, sont présentés comme des représentations virtuelles de personnes réelles, mais dans le texte ils n'apparaîtront que pour représenter les « modérateurs et modératrices » de la plateforme Utopie, ce nouveau web doté d'intelligence créé par les parents de Prométhée.

Avatar 3 : Je suis modérateur à Utopie et fier de participer à son éducation. Ce truc nous guide, nous aide à discerner la route de l'avenir ; si t'y es pas, c'est comme si t'existais pas.

Avatar 4 : Modérateur à Utopie. Fiona, Phoebus, je vous croyais immortels, la vie m'apprend le contraire. En même temps, d'une certaine façon, vous l'avez maintenant, le saint-graal.

Avatar 5 : Modérateur à Utopie. Je... j'ai... je voudrais... Excusez-moi.
Master of life : L'émotion.

(*Prométhée augmentée*, 2019, p. 27)

Les modérateurs et modératrices : Supprimer.

Supprimer.

Supprimer.

Supprimer.

Ignorer.

Supprimer.

Ignorer.

Supprimer.

Supprimer.

Supprimer.

[...]

(*Prométhée augmentée*, 2019, p. 34)

Il s'agit donc de doubles dans le monde virtuel d'identités sociales virtuelles. Je rappelle les types d'identités sociales de Goffman (2015) que j'ai évoqués dans l'introduction de ce chapitre. L'identité sociale virtuelle est celle qui caractérise l'individu en puissance, c'est-à-dire, en fonction de ce que l'on peut anticiper comme attribut de l'individu, alors que l'identité sociale réelle est celle dont les attributs ont été prouvés, vérifiés. Or, dans la pièce, les identités qui prennent la parole en tant qu'êtres humains sont les personnages nommés « avatars », qui sont en fait des avatars numériques des personnages nommés « modérateurs et modératrices ». Ceux-ci, en revanche, lorsqu'ils s'expriment, c'est comme des machines.

Des identités sociales fictionnelles

Le jeu autour des identités sociales se produit aussi à d'autres niveaux chez Akakpo, en particulier dans l'adjectivation des noms des personnages. J'établis un parallèle entre le phénomène social décrit par Goffman, dans la complexité sur laquelle je ne pourrais m'attarder plus longuement, et l'univers dramatique akakpoïen lorsque l'auteur choisit d'actualiser les identités sociales virtuelles des personnages (comme « L'auteur ») en leur accordant des noms qui actualisent ces identités sociales virtuelles dans l'univers de la fiction, à l'intérieur de la fable (comme « L'auteur désemparé »), que j'appelle des identités sociales fictionnelles.

On découvre chez Akakpo notamment des personnages tels que « L'enfant-soldat », « Le vrai-faux mercenaire », « Le boucher-mille visages », « L'ex-futur beau-père », L'ex-futur fiancé », « Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc », « L'auteur désespéré », « L'actrice en quête de vérités », « L'enfant qui n'en revient pas ». Les fonctions de chacune de ces actualisations, ainsi que leur inventivité sont au service de l'histoire racontée, anticipant depuis la liste des personnages les traits caractéristiques de certains d'entre eux.

« L'enfant-soldat », « Le boucher-mille visages » et « Le vrai-faux mercenaire » sont des personnages de *La mère trop tôt* (2004a) dont l'identité sociale fictionnelle révèle leur rôle dans l'histoire, au même titre que celle de la protagoniste éponyme de la pièce « La mère trop tôt ». « L'enfant-soldat » se trouverait dans un premier degré d'actualisation fictionnelle, son nom aurait même pu désigner une identité sociale. Le nommer enfant-soldat renvoie à cette double identité d'un enfant, et qui le demeure, mais que, parmi les autres enfants, la guerre a transformé en soldat. Cette double appartenance que son nom désigne se vérifie dans l'ambiguïté d'un soldat rêveur et amoureux de celle qu'il est obligé de poursuivre, sans que cela ne remette en question son regard sur la guerre.

Le boucher-mille visages : Tu rêves, toi ?

L'enfant-soldat : Je n'ai pas une tête à rêver ? Celui qui ne rêve pas, c'est... comme quelqu'un qui ne sait pas... qui ne s'imagine même pas où il va.

Le boucher-mille visages : De quoi tu rêves ?

L'enfant-soldat : Toute une littérature, mes rêves ! Mais surtout... ce que je vais te dire, c'est un secret ; tu le gardes pour tes oreilles... Si jamais ta langue s'en empare, je nierai tout en bloc avant de te la couper... (*Le boucher-mille visages acquiesce de la tête*) Surtout, c'est d'elle que je rêve... en toutes couleurs, en toutes formes, en toutes situations, je rêve d'elle... Le pays ne parle que d'elle...

Le boucher-mille visages : La mère trop tôt ? Une sale Bintie ?

L'enfant-soldat : Je t'interdis... Tu ne l'as pas connue avant la guerre toi... J'étais dans la même école qu'elle... Elle me dépassait de deux classes... Tu n'as jamais vu ses yeux avant la guerre... des yeux à tourbillonner ta viande d'homme.

Le boucher-mille visages : Vous avez...

L'enfant-soldat : Non. Il y avait un idiot des classes supérieures qui lui tournait autour. Mais je savais que j'avais ma chance ! C'est juste que je n'avais pas osé... Après, je l'ai revue... elle s'arrangeait avec des hommes de troupe du vrai-faux mercenaire, pour tracer son chemin à travers notre barrage...

Le boucher-mille visages : Alors tu lui as... ?

L'enfant-soldat : Les autres, oui. Moi, je ne veux pas m'arranger avec elle. Tu sais mon rêve, c'est de partir avec elle. A Paris.

Le boucher-mille visages : Elle ne voudra jamais aller avec toi. C'est une Bintie.

L'enfant-soldat : Si. Elle veut ; elle me l'a dit. Nous irons à Paris... Tu sais, il n'y a pas beaucoup de filles qui refuseraient d'accompagner quelqu'un à Paris. Je recommencerai mes études, elle ira avec moi, je ferai l'école

militaire, je serai soldat français et puis, après, un vrai-faux mercenaire ! Tu m'imagines en vrai-faux mercenaire ?!

Le boucher-mille visages : Et elle te fera des enfants... des enfants bintis.

L'enfant-soldat : Tu rigoles ? Un Bintou ne fait pas d'enfants bintis ! Cette fille, c'est... ce n'est pas une Bintie... enfin pas simplement une Bintie... C'est une fille comme tu n'en auras jamais avec ta face à faire fuir un rat ! Jamais elle ne te plantera son regard à te faire des vertiges dans le corps.

Le boucher-mille visages : Je n'arrive pas à m'imaginer qu'elle accepte de partir avec toi.

L'enfant-soldat : Lorsque la guerre sera finie, elle partira.

Le boucher-mille visages : Tu crois qu'elle finira un jour ?

L'enfant-soldat : Oui.

Le boucher-mille visages : Quand ?

L'enfant-soldat : Quand il n'y aura plus de Bintis. Allez, on y va.

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 40-41)

Un personnage de boucher dans une pièce sur la guerre serait déjà redoutable, mais un boucher doté de mille visages met le lecteur en alerte, car il doit s'agir d'un très méchant homme. En effet, c'est le cas. En revanche, l'auteur déjoue la terreur du boucher en le rendant ridicule, en convoquant le rire. Avec « L'enfant-soldat », ils se comportent comme une paire de clowns où « Le boucher-mille visages » est sans aucun doute de plus stupide des deux. Cette relation où les méchants entraînent le rire remet en question leur rôle en les ridiculisant. Le nom « Le vrai-faux mercenaire », en revanche, provoque un effet de véritable fausse identité qui nous laisse en doute sur le personnage que nous allons retrouver dans le texte. Ce nom tient compte de sa complexité, bien qu'il soit indéniablement un des « vilains » de l'histoire.

La protagoniste, quant à elle, se définit par un rôle qu'elle a dû assumer précocement et malgré elle. Une mère avant l'heure certes, elle n'a que treize ans, une maternité forcée acquise par la marchandisation de son corps et qui permet à tous de rester en vie, y compris son propre père.

Pas-d'tête : Si la guerre n'est pas finie, je veux m'engager !

La mère trop tôt : Toi, je ne t'ai pas causé !

Pas-d'tête : C'est tout de même fort ! Je... je suis l'aîné, non ?

L'autre : Moi aussi, l'aîné.

La mère trop tôt : Quand c'est arrivé, ce qui est arrivé... qui a secoué la torpeur qui nous engluait à la portée des faiseurs de trous dans le corps ? Qui est-ce qui s'est livrée corps et corps encore pour nous tisser un chemin de vie dans cette énorme farce de mort ?

Pas-d'tête : Bah toi, mais...

L'autre : Oui toi, mais...

La mère trop tôt : Alors, ça me donne le droit à vie de dire non à ta mascarade de vouloir jouer à la mort !

Pas-d'tête : Ah non, pas toute notre vie...

L'autre : C'est vrai ! Pas toute notre vie !

La mère trop tôt : Il dit : « Pas toute notre vie »; aujourd'hui, il dit. Mais sans moi ce jour-là où c'est arrivé, il n'aurait pas l'occasion de dire quoi que ce soit aujourd'hui ; il n'aurait pas eu d'autre occasion que d'engraisser la mort. Alors, aujourd'hui, si tu veux juste nous pisser ce qui te traverse la tête, rends-moi la vie que je t'ai donnée !

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 9-10)

Depuis ce jour où elle a découvert posséder la seule monnaie d'échange capable de les garder en vie, elle devient « La mère trop tôt » qui se bat pour se frayer un chemin dans ce pays en guerre. Elle devient connue grâce à ses atouts sexuels, elle apprend à « s'arranger » avec les soldats afin d'obtenir ce qu'elle veut, et elle y arrive. La maternité et la maturité arrivent trop tôt, notamment car elle refuse le simple statut de victime se construisant un certain protagonisme dans ce contexte où rien n'est à sa faveur. Une identité fictionnelle qui dépasse de loin les anticipations que son nom permet à première vue.

Un autre procédé de clarté-obscureté sémantique est réalisé par les identités sociales fictionnelles de la pièce *À petites pierres* (2007). Les personnages « L'ex-futur beau-père » et « L'ex-futur fiancé » anticipent l'intrigue en racontant au lecteur, dès la page de présentation des personnages, qu'un mariage était prévu et qui n'aura pas lieu. Ce choix onomastique nous laisse penser que ces personnages n'ont de fonction dans l'intrigue que par rapport à un événement qui ne se produira pas. L'étrangement que ces noms peuvent causer au premier abord se mue ainsi en dévoilement de la fable.

A l'inverse, le doute est posé de manière volontaire dans *Bolando, roi des gitans* (2018a) avec le personnage « Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc ». On ne peut qu'être sûr qu'il faut se douter de ce personnage, le défi consiste à comprendre pourquoi son identité est remise en question. Dans ce texte qui se présente comme un « western électro africain », la saga au sujet de la boucle ferroviaire ouest-africaine se déroule autour de la recherche de « J-C », l'époux de « Jeanne d'Arc », de sa femme disparue lors d'un voyage en train. Rien n'est donné, celle qu'il cherche est véritablement son épouse ?

Les apparitions du personnage n'apportent pas forcément de réponse à cette question, étant donné que « Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc » n'a pas de véritable matérialité pendant la pièce, surgissant tantôt juste comme une voix au téléphone, tantôt comme une espèce de narratrice et d'autres comme un spectre. Par ailleurs, l'identité de « Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc » peut nous guider vers deux pistes de sens : celle du personnage historique, une héroïne qui s'est sacrifiée pour aider son prochain, ou bien celle d'une femme ordinaire

dont l'identité n'a pas véritablement d'importance. Moi, je partirais plutôt dans un sens d'entre-deux, ce personnage peut être à la fois tout cela et beaucoup plus encore, ses limites se trouvent dans celles que notre imagination peut établir.

Des textes qui font partie de mon corpus complémentaire nous font eux-aussi découvrir des identités sociales fictionnelles assez intéressantes. « L'auteur désemparé », « L'actrice en quête de vérités » et « L'enfant qui n'en revient pas » sont des personnages du texte *Hourra !* (2018b) publié dans le recueil intitulé *Un monde sans théâtre*. Il faut comprendre ces personnages non seulement en rapport avec le texte en soi, mais aussi dans l'ensemble du recueil, les noms associés aux éléments extratextuels nous permettent d'établir un certain nombre d'hypothèses sur l'intrigue. Le titre de la pièce nous laisse comprendre que quelque part il y a célébration, alors que l'onomastique des identités sociales fictionnelles met le lecteur en garde, face à cet auteur qui a perdu ses moyens, « L'auteur désemparé », et un enfant incrédule, « L'enfant qui n'en revient pas », le tout dans un monde où il n'y aurait plus de théâtre. Ces éléments à côté du personnage « Monsieur Lemaire », mettent le lecteur déjà dans l'ambiance de ce texte qui met en scène un maire qui décide de transformer un théâtre en parking non sans résistance.

Monsieur Lemaire,
Galerie de personnages, dont l'auteur désemparé et L'actrice en quête de vérités,
L'enfant qui n'en revient pas.

Monsieur Lemaire
Les derniers jours n'ont pas été de tout repos. Les soubresauts qui ont secoué notre patelin, divisé des familles, des amis, des collègues sont derrière nous, même si les blessures occasionnées prendront encore le temps d'être fermées. L'engagement de toute l'équipe municipale, vous le savez, a toujours été infaillible, mais la violence des accusations dont nous avons été l'objet nous a amenés, mon équipe et moi, quelques fois à douter, pour notre plus grand bien d'ailleurs. Au cœur de toute action le doute salutaire remet la balle au centre et l'esprit en éveil. Grâce à votre soutien, nous avons remporté le combat, levons nos verres à la fermeture du théâtre, il était temps. [...] Le théâtre ne marche pas, ne marche plus [...] Le théâtre obligatoire, c'est fini. Bien sûr les extrémistes théâtraux prétendent le contraire, le théâtre jouerait un rôle social crucial, il serait une réponse à la désocialisation, au désœuvrement, à la délinquance et même à la radicalisation, mais le constat est plutôt sans appel, quel bénéfice le théâtre a sur ceux-là même qui le pratiquent ?
Y a-t-il une parité homme-femme au niveau des directeurs du théâtre public ?
Non.
La diversité de notre société est-elle représentée à la tête de ces établissements ?
Non.
Dans les équipes ?

[...]

Voici des médecins qui prescrivent des remèdes inefficaces sur eux-mêmes, réclament par-ci par-là des crédits et se discréditent eux-mêmes. Exit donc. Avec le nouveau parking, c'est l'image même de la ville qui se transforme, c'est la possibilité de réaménager l'espace public, créer des nouvelles places, de nouveaux espaces verts, des airs de jeux pour nos enfants.

Je lève mon verre, à la mémoire du théâtre, à la naissance du parking Jean-Paul Sartre !

L'auteur désespéré

Et c'est à ce moment qu'un groupe de théâtres engagés fait irruption dans la salle.

Monsieur Lemaire

Pardon ? Mais qui êtes-vous ?

L'auteur désespéré

L'auteur désespéré.

Monsieur Lemaire

C'est sûr, vous êtes complètement désespéré mon ami, vous parlez d'un groupe et vous êtes tout seul.

L'auteur désespéré pendant qu'il distribue au public des lamelles de papier
Du calme, ça arrive, ça arrive, ça arrive, ça arrive, ça arrive, ça arrive...

Sur les lamelles, on peut lire :

« Crie : Non à un monde sans théâtre ! »

« Crie : Un monde sans théâtre est un monde sans miroir. »

« Crie : Le théâtre est le lieu où s'exprime la grande colère des choses. »

« Crie : Les idées du commerce ne doivent pas nuire au commerce des idées ! »

[...]

(*Hourra!*, 2018b, p. 5-9)

Monsieur Lemaire

Vous êtes qui ?

L'enfant qui n'en revient pas

L'enfant qui n'en revient pas.

Monsieur Lemaire

Alors quoi, mon enfant, d'où n'est-tu pas revenu ?

L'enfant qui n'en revient pas

Vous avez fermé le théâtre, j'en reviens pas. Moi et les autres, c'est le théâtre qui vous a réunies, dans la vie, on ne se serait pas calculées. Ici, on joue, s'écoute, réfléchit, discute, se parle, imagine, rêve, suggère, se questionne, élargit nos émotions, notre pensée, rit, pleure, ment vrai, improvise, prend des risques, échoue, abandonne, doute, réessaye, tente, se dit que c'est jouable, réattaque, se rassemble, dialogue, cherche à faire un trou dans le monde qui lance mille alertes au sujet de mille choses dont vous vous accommodez le temps de nous fourrer le monde entre les mains. Votre job est de penser en termes d'élections, vous pensez à court terme, moi, je me demande, quel avenir aurais-je dans un monde sans avenir ? Je crois que vous discréditez l'avenir. Mais, revenons au présent. Sans l'atelier, ça me fait un sacré trou. Où logerez-vous ce vide qui rougit en moi ?

(*Hourra!*, 2018b, p. 15-16)

L'actualisation de ces identités sociales virtuelles est un raccourci sémantique qui contient non seulement le programme du récit, mais participe aussi au jeu lorsque leurs

noms font sujet de débat dans le texte. « L’auteur désemparé » est ridiculisé par « Monsieur Lemaire » par son désarroi, « L’enfant qui n’en revient pas » reste hors de la portée de la compréhension de l’homme politique qui ne pense qu’en termes d’élections. D’ailleurs, le choix du mot-valise Lemaire n’est pas non plus anodin. Il le réduit à une identité sociale virtuelle, impersonnelle et échangeable avec n’importe quel homme politique du même genre, traduite également dans la langue de bois de son discours.

Des personnages-valises

Lorsque l’auteur se sert des néologismes pour nommer ses personnages, les mots qui en résultent portent une charge sémantique qui participe fortement à la construction de l’histoire. Les néologismes et les mots-valises improbables constituent ainsi un choix esthétique de l’auteur non négligeable, étant donné qu’ils peuvent avoir pour vocation à la fois de signifier et de provoquer de l’étrangement. Les personnages de *Catharsis* (2006a) sont des exemplaires à cet égard :

Les personnages :

- Ellè : La Reine-mère, ex-reine, ex-femme, mère par intermittence
- Ilèfou : fils d’Ellè
- Ilèki : fils d’Ellè
- Ilènoir : fils d’Ellè
- Le gardien de l’Oracle : ex-notable, ex grand prêtre de l’ex-royaume
- Le photographe/caméraman/ réalisateur dans un pays en guerre

(*Catharsis*, 2006a, p. 4)

La protagoniste « Ellè », définie davantage par ce qu’elle n’est plus, porte un nom qui se décline par ‘elle est’. Otage d’une vie habitée par des cadavres de personnes, choses, et titres, cette Reine-mère ne possède que son existence, son corps demeurant sa seule monnaie d’échange. Allégorie de l’Afrique, elle existe, mais a été dépossédée de toutes ses richesses matérielles et humaines et même de son nom. Son seul enfant qui reste à ses côtés se nomme « Ilèfou », seul un fou veut encore vivre dans ce cimetière qu’est devenu le royaume. Par ailleurs, cet enfant fou est également celui qui cherche à raisonner sa mère et la responsabiliser pour les actes qui ont causé la détresse du royaume. Lorsqu’il l’accuse, il complexifie également le rôle des Africains dans l’histoire¹¹⁶.

¹¹⁶ Lors d’un entretien avec Gustave Akakpo, il a expliqué à quel point il est important que les Africains se rendent compte qu’ils ont aussi participé aux horreurs commises par les Européens dans le continent. Cette compréhension

Ellè : Quels malheurs ? Enfants réduits en esclavage ? Richesses torturées ? Corps pillés ? C'est un crime. Un crime contre l'humanité, voilà !

Ilèfou : Un crime contre l'humanité ? (*Ricanement*) Une humanité sans autre crime que d'avoir abusé une conne, oui ! Les étrangers du Nord-là-bas étaient plus forts que tes fétiches de guerre, ils t'ont imposé leurs lois !

Ellè : Ils étaient sans cœur ; ils ont arraché les enfants au sein maternel !

Ilèfou : Tu leur as vendu tes propres entrailles.

Ellè : Non, ils lui ont tout enlevé, jusqu'à son nom !

Ilèfou : Tu as préféré leur nom au tien et rampé des litanies de reconnaissance.

Ellè : Ils ont violé la chair de la Reine-mère !

Ilèfou : Tu as livré ton ventre à leurs ardeurs

(*Catharsis*, 2006a, p. 24-25)

Dans ce texte, chaque enfant représente un type de détresse vécue par les populations africaines. « Ilèfou » est celui qui vit les conséquences du lourd héritage laissé sur le continent par l'histoire coloniale. Le deuxième enfant qui apparaît dans la pièce, « Ilènoir », est celui qui a été réduit en esclavage et par conséquent à sa couleur de peau, seul aspect de sa personne qui ne lui a pas dérobé lors de son départ. Victime de la Déportation Transatlantique Subsaharienne (DTS), mis en esclave, affranchi, il retourne au pays de ses ancêtres après une vie construite ailleurs, comme bon nombre l'ont fait dans la réalité historique¹¹⁷. « Ilènoir » incarne tous ces *retornados* qui nés ou pas dans le continent africain ont vécu la DTS et reviennent à cette terre qui les appelle, la mère au sein de laquelle ils trouveraient la fin de leurs souffrances.

Ellè : La Reine-mère. Tu la détestes ?

Ilènoir : Je...

Ellè : Tu devrais. Tu la détestes.

Ilènoir : Je ne vous hais pas.

Ellè : Faux. La Reine-mère lit dans tes yeux. Elle connaît la haine qui s'y cache.

Ilènoir : Arrêtez de me prêter votre folie. Vous ne savez rien de moi.

Ellè : La Reine-mère t'a donné le jour, elle sait...

Ilènoir : Rien, vous ne savez ! Mes cauchemars, rien ! Mes courses, rien ! Mes fuites, rien ! Mon nom, vous ne connaissez pas ...

Ellè : Non ! La Reine-mère t'a donné un nom et avant que tu ne partes, avant qu'on ne t'ait emmené, avant qu'elle ne t'ait fait emmener, elle t'a dit « n'oublie jamais ce nom... »

Ilènoir : La première chose qu'ils te gomment, vous savez ? Mon nom c'est Ilènoir. Un nom que je me suis fabriqué, pour effacer un nom maudit de négrier marqué au fer dans l'âme. Je n'avais pas de nom, lorsque j'ai gagné ma liberté. Je suis né noir, j'ai grand noir, je mourrai noir et on m'appelle

ne servirait pas à excuser les Européens, mais à faire comprendre que les Africains ont aussi leur mot à dire dans ce qui leur est arrivé, ce ne sont pas des victimes passives de leur propre histoire, ce sont des acteurs, bien que néfastes dans ce cas, mais qui ont toujours été capables d'agir sur leur destin. Comprendre cette part de l'histoire pourrait notamment aider à déconstruire cet imaginaire de l'Africain « grand enfant » ayant besoin des Européens pour atteindre l'âge adulte. Pour l'auteur, surmonter les traumatismes et les assignations d'aujourd'hui passe par la complexification de l'histoire.

¹¹⁷ Au Togo, d'ailleurs, plusieurs sont les Afro-Brésiliens retournés, notamment après la fin de l'esclavage, dont certains ancêtres d'Akakpo du côté de sa grand-mère maternelle, les « d'Almeida ».

homme de couleur, comme si j'étais un caméléon changeant du rouge colère au bleu de peur... Mon nom c'est Ilènoir.

(*Catharsis*, 2006a, p. 36)

Incapable de reconnaître son fils à son arrivée, la mère le prend pour un de ses clients et lui offre son dentier en guise de services sexuels. Une fois les reconnaissances faites, « Ellè » essaie de l'accueillir chaleureusement, mais quelle attitude adopter face à cet enfant vendu ? La Reine-mère cherche dans une soi-disant haine de ce fils, des excuses pour son manque d'affection envers lui. Toutefois, beaucoup de temps a passé, son retour volontaire d'homme libre se produit après des générations nées dans le pays où il a été emmené, la haine envers celle qui l'a vendu n'a même plus lieu d'être.

Quant à « Ilèki » son nom traduit sa dépersonnalisation totale, il n'a même pas eu les moyens de se construire une nouvelle identité. Il est qui ? Ce personnage a perdu y compris la capacité de parler, c'est par la bouche d'« Ellè » que nous apprenons l'histoire de ce fils parti en bateau à la recherche d'une vie meilleure dans l'Eldorado du « Nord-là-bas ». Mais arrivé à destination, il comprend qu'il n'y est pas le bienvenu. Quelle solution, alors ? Rester pour mourir de faim ou partir et être traité comme moins qu'un homme ? Il bascule entre haine et besoin d'affection que sa mère lui refuse. Il n'est plus personne, « Ellè » le reconnaît à ses grognements. Son apparition se borne aux indications données en didascalie, autrement, il aurait pu être juste un délire d'« Ellè », le spectre d'un fils noyé dans la mer pendant la traversée.

Les noms formés par des mots-valises renferment la plupart du temps des sens qui dévoilent les personnages et l'intrigue. Dans *La mère trop top* (2004) « Pas-d'tête » annonce déjà ce à quoi on peut s'attendre de la part du grand frère de la protagoniste, il est complètement dépourvu de bon sens. Et ses bêtises ne concernent pas que lui, car son jumeau imite tout ce qu'il fait, d'où son nom « L'autre » un double miroir nébuleux du frère impulsif et inconséquent.

Le chœur de La mère trop tôt : Il ne comprend pas pourquoi il ne peut pas suivre son frère jumeau... et répéter tout ce qu'il dit, comme il en a pris l'habitude ; il ne comprend pas que son frère et lui n'ont pas la même tête... lui avec sa face de Binti, et son frère avec sa gueule de Bintou.

Il ne comprend pas qu'avant d'épouser notre père à nous, un Binti, notre mère, une Bintie, les a faits, son frère et lui, avec un père Bintou. Une grosse blague de la nature... des jumeaux à têtes de jour et de nuit... Une bonne blague, tu penses bien ! Il ne comprend pas.

La mère a dit : « Il ne comprend pas ; depuis tout petit, il ne comprend pas bien les choses ; alors il fait tout comme son frère... et ce n'est pas bien, tout

faire comme son frère ». Et la mère a dit : « Pas-d'tête » pour le frère qui très tôt avait appris à faire de grosses bêtises, tout seul, comme un grand... Et « L'autre » pour celui qui ne devrait pas l'imiter...

Mais il imitait quand même... Et moi, la petite sœur, je devais empêcher le premier de faire des bêtises pour que L'autre ne l'imité pas... La mère me l'a demandé... il me semble qu'elle me l'a demandé avec son regard qui dit tout, sans dire mot... Et très tôt, j'ai compris que c'est aux femmes d'empêcher les hommes de faire des bêtises... c'est leur rôle... c'est ce pour quoi elles sont femmes et non pas hommes...

Alors je lui ai dit, je me rappelle, je me vois entrain de lui dire... de ne jamais tuer. Sinon il ne s'arrêterait plus... lui qui refaisait et refaisait encore chaque nouvelle bêtise qu'il venait de découvrir... et que son frère finissait par imiter sans même comprendre pourquoi il le faisait...

Le vrai-faux mercenaire, il a dit : « Contrôle d'identité ! » ... On savait qu'ils contrôlaient les cartes d'identité ; c'est pour ça que j'ai dit à Pas-d'tête de se cacher... Tout seul, on arrive à se cacher... se cacher et nous rejoindre après... Parce que, pour lui, je ne pouvais pas m'arranger avec eux ; ils l'auraient engagé de gré ou de force...

Il nous a rejoints après et je lui ai raconté. Mais même si je ne lui avais pas raconté, il savait comment ça se passait... D'habitude, je ne lui racontais pas. Mais cette fois-là, il fallait que je lui dise...

Le vrai-faux mercenaire, il a dit : « Contrôle d'identité ! » Et moi, je lui ai planté mon regard de manière à ce qu'il comprenne qu'on pourrait s'arranger...

En principe, il devait nous tuer puisque nous sommes des Bintis et que, sur nos cartes, c'est marqué Binti... Mais la guerre ne connaît pas de principes... Il y avait moyen de s'arranger... Avec les Bintous, il y a moyen de s'arranger lorsqu'on sait donner ce qu'il faut... Avec les Bintis, on ne peut pas s'arranger.

C'est pour ça qu'il est obligé de se cacher tout le temps, Pas-d'tête, parce que la haine des Bintis est plus forte que mes arrangements... Je me suis arrangée avec Le vrai-faux mercenaire et ses hommes pour qu'ils nous laissent passer... Je leur ai donné ce qu'ils attendaient de moi.

Ils m'ont dit qu'ils avaient entendu le pays parler de moi... et qu'ils attendaient ce jour. Quand j'ai eu fini de leur donner ce qu'ils m'ont pris, ils ont dit qu'ils ne savaient pas où j'avais appris à faire ces choses-là, mais que - bon Dieu ! - ça valait le coup de me laisser en vie, juste pour pouvoir me recroiser un jour et refaire les mêmes choses.

Ils disent tous ça... Moi, j'ai vite compris que, de toute façon, ils prennent aux filles ce qu'ils ont envie de leur prendre... Personne ne m'a appris à faire ces choses-là... j'ai foutu pleine confiance à mon corps... Souvent, je leur dis; vous pouvez utiliser la force, mais vous n'aurez pas le même plaisir que si je vous le donnais de moi-même.

Des fois, je n'ai même pas besoin de dire ; en fait, je crois que souvent, oui souvent, je n'ai même pas besoin de dire... ils comprennent dès que je leur

plante le regard... Il a compris, Le vrai-faux mercenaire ; j'ai dit à Pas-d'tête qu'il avait compris... mais qu'après, il avait regardé P'tit gars de près...

« Celui-là je me le garde », il a dit Le vrai-faux mercenaire, avant de nous presser à prendre route... Au début, je n'ai pas compris... j'ai dit à Pas-d'tête ce que j'ai compris par la suite : certains hommes aiment faire ces choses-là avec des garçons... Ça l'a rendu furieux ; il est parti... Je savais que ça finirait mal... je ne sais pas ce qu'ils se sont dit.

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 20-22)

Le mauvais caractère de « Pas-d'tête » se transforme en atout lorsqu'il sauve sa petite sœur de se faire violer par « Le vrai-faux mercenaire » en le tuant. Le secret de P'tit-gars est ainsi préservé. Toutefois, cette action va aussi causer la perte du grand frère qui découvre à ce moment-là la bêtise que sa sœur « La mère trop tôt » craignait le plus : tuer des gens. Cette découverte le pousse à s'engager dans l'armée. Reconnu comme le meurtrier du « vrai-faux mercenaire », il se fait tuer. Il entraîne avec lui « L'autre » qui avec sa « face de Binti » se fait tuer immédiatement lorsqu'il essaie de se faire engager.

Celui qui doit être empêché de faire des bêtises a un rôle important dans l'identité fictionnelle de la protagoniste. C'est dans leur relation, avant même le début de la guerre, qu'elle commence à comprendre « trop tôt » ce que représente être une femme dans son monde. Qu'il s'agisse véritablement d'une demande de sa mère ou pas, elle a compris par la force des choses que c'était à elle de veiller sur son grand frère. Parmi tout ce qu'elle apprend trop tôt, elle apprend aussi qu'elle doit protéger « P'tit-gars », dont le nom déjoue le personnage pour le lecteur, car il s'agit de sa petite sœur que la grande sœur avait déguisée en garçon pour la protéger des envies des soldats. On apprend dans l'extrait ci-dessus que sa stratégie se montre inefficace, puisque « certains hommes aiment faire ces choses-là avec des garçons ».

Tous ces procédés de construction de noms en disent long sur la construction des personnages, de sorte que rien qu'à partir de leur nom, on peut déjà signifier énormément sur les pièces. Ensuite, plus on approfondit leur analyse, plus on se rend compte que le manque de caractérisation et la désindividuation de ces personnages n'est pas synonyme de manque de densité. On observe qu'il s'agit plutôt de choix qui engendrent de la densité sémantique à un autre niveau, non pas celui de l'individu, mais de toutes les significations qu'à la fois un individu et tous les individus peuvent porter en eux, des personnages chargés comme les plus lourdes des valises.

Individuation ou pas ?

Face à ces différents procédés qui somme toute désindividuent les personnages, on retrouve aussi chez Akakpo l'utilisation des noms propres dans certaines pièces qui pourront eux-aussi avoir des fonctions distinctes. Hasardeux ou pas, tous les noms propres finissent par avoir une signification dans l'œuvre. Un cas assez curieux, d'ailleurs, est celui de « Kobogo », seul personnage qui porte un prénom dans la pièce *La mère trop tôt* (2004a). Dans le texte, il se montre l'image même de la naïveté dans un contexte de guerre où celle-ci ne trouve plus sa place. Lors d'un entretien, Akakpo m'a confié que ce prénom semble signifier malgré l'auteur :

R. C.: Le personnage de Kobogo, c'est le degré maximum de la naïveté...

Gustave Akakpo: Oui, complètement. Ce qui est très étrange avec ce nom là aussi, c'est le seul personnage qui est nommé. [...] Et je ne sais pas pourquoi je l'ai appelé Kobogo. [...] Sauf que, c'est mon ami Amoussa Koriko qui m'a dit qu'en éwé, je crois, Kobogo veut dire naïf. C'est très étrange.¹¹⁸

On peut s'imaginer qu'inconsciemment l'auteur connaissait le sens du prénom, il a tout de même un peu appris l'éwé à l'école, même s'il avoue n'avoir jamais été doué pour cette langue. Hormis les hypothèses psychologisantes, le fait est que cette pièce est sa première publication et que par la suite ses choix semblent ne plus avoir été anodins. C'est ce que l'on peut vérifier dans *Habbat Alep* (2006b) où le nom choisi pour le personnage du père « Abou » signifie père en arabe, on y voit la force de cette identité sociale qui est nommée deux fois lorsque dans la liste de personnages il est désigné comme « Abou, le père ». On est face à un semblant d'individuation.

Le texte de science-fiction *Prométhée augmentée* (2019) est un des rares textes de tout le corpus qui comporte des personnages ayant un prénom et un nom, « Fiona Phoenix » et « Phoebus Phoenix », les parents de « Prométhée ». Leur nom est d'ailleurs le plus signifiant, étant donné qu'un phœnix est un oiseau mythologique qui renaît des cendres, dont la sonorité est reprise par leurs prénoms. L'intrigue de la pièce se déroulant en grande partie autour de leur *résurrection* (ou *scan-digitalisation*). Ayant découvert un moyen pour rallonger indéfiniment la vie par le biais un procédé de scan-digitalisation de leurs corps, ils renaissent dans des corps d'adolescents après leur décès dans un accident de voiture.

D'autres personnages ont des noms qui apportent une signification quant à leur rôle dans l'histoire. Ainsi, « Henri » de *Tulle le jour d'après* (2012), enfant autour de qui cette histoire racontée à huis clos se déroule porte un prénom dérivé du prénom germanique *Haimric*. En

¹¹⁸ Extrait de l'entretien du 03 avril 2019

allemand, le mot *heim* signifiant maison, foyer, et le mot *ric* se traduisant par roi. Derrière « Henri » se cache donc le secret tragique de sa paternité, il est le fils de l'hôte allemand Bernhard, officier de la SS qui a violé sa mère pendant l'Occupation et ordonné la pendaison d'une centaine de personnes du village de Tulle. Le roi du foyer est donc celui qui incarne les conséquences du mal qu'a vécues toute la communauté, un mal qui revient pendant la pièce mais qui n'est jamais vraiment parti puisqu'il a laissé derrière lui le fruit de ses crimes.

Cette pièce a été écrite à la suite d'une résidence où l'auteur a pu faire des recherches sur ce fait historique du massacre survenu dans la ville de Tulle. Si la plupart des personnages sont fictifs, inspirés des rencontres faites lors de la résidence, deux d'entre eux sont vraisemblablement inspirés dans une plus ou moins grande mesure de personnes réelles, il s'agit de « Marcel » et « Bernhard ». « Marcel » dans la pièce est un ami de « Jean », le grand-père d'« Henri », ancien résistant qui convainc la famille à accueillir l'allemand chez elle afin qu'il recouvre sa mémoire et aide au déminage de la région. Le massacre de Tulle opéré par la 2e division SS Das Reich le 09 juin 1944 fut une riposte à l'action des résistants qui avaient attaqué leur détachement deux jours plus tôt. Cette attaque fut commandée personnellement par Louis Godefroy, un résistant connu sous le pseudonyme de Marcel¹¹⁹.

Quant à Bernhard, le personnage est inspiré de Heinz Bernhard Lammerding, général SS commandant du Massacre de Tulle. Dans le texte d'Akakpo, la fiction prend le pas sur les faits historiques en l'imaginant retourner dans cette ville, ce qui ne s'est jamais produit. Condamné à mort en France en raison de ses crimes de guerre, il a été également à la tête des tueries d'Oradour, il ne fut jamais extradé. Il est mort en Allemagne dans l'impunité et la richesse, grâce à une prospère entreprise de construction dont il fut propriétaire¹²⁰.

Ces deux identités référencées sur des personnages réels ne sont pas des exemples isolés. On retrouve dans *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (2014) « George », personnage qui évoque Joseph de Boulogne, le Chevalier de Saint-Georges, qui vécut à la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Ce guadeloupéen fils d'une esclave et d'un noble fut éduqué comme un aristocrate et mena une vie assez surprenante :

C'est une figure majeure des Lumières : un cavalier émérite, un patineur hors pair, un séducteur libertin surnommé le « Don Juan noir », un bretteur inimitable connu pour ses duels dont celui du 9 avril 1787 à Londres avec le Chevalier d'Éon, espion français de renom qui a traversé toute l'Europe

¹¹⁹ Comme l'atteste sa biographie est disponible sur: <https://www.ordredelaliberation.fr/fr/compagnons/louis-godefroy>

¹²⁰ Biographie résumée de Heinz Lammerding disponible sur : <http://desinroc.free.fr/chrono3/lammer.html>

déguisé en femme. Mais il est surtout un compositeur de musique talentueux qui a laissé de nombreuses œuvres, maître de musique et favori de Marie-Antoinette, pressenti pour diriger l'Académie royale de musique, ancêtre de l'Opéra. Désigné comme le premier franc-maçon noir initié par Louis-Philippe de Chartres, duc d'Orléans, il fréquente durant ce XVIII^e siècle esclavagiste les membres de la Société des amis des Noirs et fonde la « légion Saint-George », régiment composé essentiellement d'hommes de couleur acquis aux idéaux d'égalité avant la première abolition de 1794. (THÉRÉSINE, 2015, p. 435)

Dans son travail autour de ce personnage, Akakpo s'intéresse moins aux faits historiques et s'attache davantage à la symbolique d'évoquer cette personnalité et ce que son existence peut représenter pour la construction de l'image de l'homme noir. Dans sa pièce, « George » est un personnage féminin qui choisit un prénom masculin. Fascinée par la peau noire et les cultures africaines, elle change sa propre peau blanche contre une peau noire qu'elle trouve dans une maison abandonnée. Au sujet rapport référentiel au Chevalier de Saint-Georges dans la pièce, Amélie Thérésine (2015) évoque que

[...] la figure n'est pas convoquée dans son épaisseur historique mais apparaît sous une forme spectrale à peine identifiable dans un titre suggestif qui prend acte de l'ignorance ou des béances de l'Histoire puisque comme le diraient les enfants ou les plus avisés : « même les Chevaliers tombent dans l'oubli »... [...] Gustave Akakpo déploie la présence-absence du personnage illustre à travers les aventures de George [...], petite fille qui vit dans une banlieue parisienne.(p. 438)

Cette présence-absence place le personnage illustre en toile de fond du drame, c'est une espèce de clin d'œil qui rappelle au.à la lecteur.trice l'idiotie de l'imaginaire historiquement construit sur les noirs. Dans l'histoire akakpoïenne, le rapport à la peau est construit dans un effet de miroir renversé, car c'est sa peau blanche que « George » veut cacher. Cela est fait sans naïveté, car le personnage « Mamadou » est tout de même là pour rappeler la réalité des relations raciales en France. « George » est donc un personnage tellement décalé qui se donne en sacrifice, car c'est à travers son anthropophagie que fascination et répulsion se mélangent chez « Les enfants » pour engendrer des êtres capables d'accepter la diversité.

Des personnages anonymes

La diversité apparaît sous une autre configuration dans le texte *Tac tic à la rue des pingouins* (2004b), il s'agit ici de la diversité liée au genre. La liste de personnages met le.la lecteur.trice sur la piste du sujet, puisque les deux personnages sont désignés comme « Elle ou Lui » et « Lui ou Elle ». Personnages présentés comme interchangeable, ils semblent servir à éclairer le.la lecteur.trice plutôt que de participer à la construction du drame, car dans le texte on apprend assez vite quels sont leurs prénoms « Pascal » et « Pascale », l'interchangeabilité

jouant tout de même un rôle important dans cette pièce où un garçon se réveille dans un corps de fille et une fille se réveille dans un corps de garçon, ou serait-ce l'inverse ? Leur expérience absurde, Akakpo les fait même tenir une conversation à la Ionesco, nous permettant de rentrer dans l'univers de chaque sexe et de voir le monde à travers le regard de l'autre.

Dans le texte MST, en revanche, « Lui » et « Elle » ne sont pas interchangeables. Enseignant et élève, il s'agit d'une situation de harcèlement sexuel à l'école (MST= Moyenne Sexuellement Transmissible), l'auteur fait donc intervenir le personnage « Elle, autre », celle-ci interchangeable, car l'enseignant commet ce crime depuis bien longtemps. Cependant, « Elle, autre » ne prend pas uniquement la forme de ses victimes, elle devient aussi ses proches accusateurs, comme des fantômes qui viennent hanter cet homme.

Akakpo compte aussi des textes sans aucune indication explicite de personnages, ce sont ses textes dans lesquels, d'ailleurs, il prend le plus de liberté dans la forme dramatique. *Arrêt sur image* ([2007]2016b) est un texte qui ressemble à une nouvelle, où un passeur tient une conversation rêvée avec son père. Aussi, dans *Retour sur terre* (2014b) le personnage principal n'apparaît que dans la moitié du texte dont la présence n'est nullement indiquée typographiquement, avant, des voix chorales retracent l'histoire coloniale africaine. Enfin, dans *Transit* (2016i) qui pourrait être un poème dramatique, les personnages se réduisent à des instances énonciatives où plusieurs voix discutent des fonctions intestinales dans une allégorie de l'immigration.

A partir de toutes ces analyses, on observe d'abord que globalement les listes de personnages jouent un rôle conséquent par rapport à la fable, et surtout que les personnages akakpoïens ont beau avoir différentes configurations, on reste dans le cadre du drame contemporain. Très loin du caractère immuable du drame classique, ses personnages sont plastiques, leurs noms improbables se rapportant souvent à leur rôle dans la fable et leurs identités sociales et fictionnelles relèvent davantage de la perte de l'identité individuelle en faveur d'une identité collective. La singularité, s'il y en a, renferme à la fois la destinée d'innombrables individus et chacune dans sa particularité. Les relations entre les êtres akakpoïens sont à un tel point ouvertes que la place du/de la lecteur.trice demeure toujours centrale, c'est à lui.elle qu'incombe la tâche de découvrir les résultats imprévisibles de et par ces rencontres.

A travers cette étude non exhaustive de la construction du personnage akakpoïen, nous avons pu approfondir davantage notre plongée dans son univers. On observe par le

foisonnement de traitements accordés aux personnages la signature caméléonne de l'auteur : plus c'est divers, plus on se rapproche de son projet esthétique. Créoliser le drame passe par l'imprévisibilité des textes, ce qui ne peut se faire sans la béance offerte en guise de zone de travail créatif, c'est ce que convoquent les personnages d'Akakpo. Dans le prochain chapitre, nous allons rentrer dans des eaux encore plus profondes par l'étude du fonctionnement du dialogue, notre troisième et dernier axe d'analyse. Il s'agit du chapitre le plus long de la thèse étant donné la complexité de cette entrée.

Chapitre 3 – Dires akakpoïens du monde

Nous avons vu dans les deux chapitres précédents comment le traitement du temps et de l'espace et l'agencement des personnages chez Akakpo nous dévoilent son rapport multiple au texte théâtral que j'ai appelé la « créolisation de la forme dramatique ». Nous arrivons au dernier chapitre de cette partie qui clôt aussi le travail de recherche que je présente dans cette monographie. Loin d'avoir épuisé l'œuvre de l'auteur, j'arrive par ce chapitre au terme de ce qu'une thèse brésilienne comporte, tout en espérant avoir surtout éveillé l'intérêt du lecteur et ouvert des portes pour des recherches futures autour de cette œuvre qui nous offre (déjà, malgré le jeune âge de l'auteur) un riche terrain d'exploitation de la dramaturgie contemporaine.

Je consacre ce dernier chapitre à ce qui dans le texte de théâtre est le plus à même de faire parler l'histoire : le traitement du dialogue. Tout le long de la thèse, j'évoque à quel point l'esthétique akakpoïenne est en phase avec les dramaturgies contemporaines dans son exploitation formelle multiple, menant l'hétérogénéité à son summum dans chacun de ses textes. Pour approcher le dialogue, j'ai choisi dans la myriade de procédés utilisés par l'auteur¹²¹, certains aspects dont l'intérêt se lie parfois au nombre d'œuvres dans lesquelles ils sont utilisés, mais aussi, et surtout, à l'importance qu'ils ont dans la construction des textes.

J'évoque une fois de plus les travaux de Jean-Pierre Sarrazac pour l'étude du « partage de voix » qu'il présente dans son ouvrage *Poétique du drame moderne - De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (2012), selon lequel il faudrait parler d'un « nouveau » partage, qui se veut plus proche de l'homme contemporain « séparé des autres et de lui-même » (p. 244). Dans ce même sens, Dominique Traoré (2008) évoque au sujet des écritures africaines le déracinement provoqué par les « identités plurielles », « éclatées » débouchant sur une poétique de la décomposition du texte théâtral. Le dialogue akakpoïen se situant dans ce territoire hybride et multiple, de l'homme à la fois séparé, pluriel et éclaté, son travail poétique reste du côté de ceux qui offrent « des esthétiques dramatiques encore impensées, (...) ouvertes au monde, des monstres dramatiques qui déconcertent le spectateur, ébranlent ses repères (...) et imposent leur inventivité (...) » (CHALAYE, 2018, p. 14).

L'esthétique du dramaturge togolais déconcerte notamment par les monstres engendrés dans le foisonnement du dialogue. Afin de toucher à différents aspects de cette profusion dans un premier moment, je présente sous le titre de « voix aux dialogues multiples » l'agencement

¹²¹ Dans le tableau d'analyse présenté dans l'annexe A, le.a lecteur.trice peut avoir un aperçu des différents éléments relevés pour chaque œuvre du corpus.

de l'énonciation dans lequel je regroupe des modalités de prises de parole telles que la choralité, le polylogue, le rhapsode et le monologue. Dans un deuxième moment, j'analyse des procédés esthétiques qui déstabilisent le.a lecteur.trice par les formes ou rythmes proposés, regroupés sous le titre « compositions du jeu et de la résistance ». Enfin, dans « mettre en voix pour aller de l'avant », je me livre à la construction du rapport entre voix et thématiques abordées, notamment la lutte contre le monologisme et le dialogisme comme forme de dépassement des adversités.

Voix aux dialogues multiples

Les dramaturgies contemporaines dans le but de tenir compte de cet homme à la fois séparé et multiple proposent des dialogues aux formes diverses, ouvertes, floues, hétérogènes :

Des méandres complexes et multiples, charriant des matériaux de toutes sortes, tel serait désormais le visage du dialogue dramatique, qui n'a plus rien d'un long fleuve tranquille. D'ailleurs, il ne relèverait plus tant de la métaphore du flux, suggérant une coulée homogène de mots et un enchaînement fluide des répliques, que de celle du patchwork, attachée à une poésie de l'hétérogène. (BAILLET, 2005, p. 26)

Dans ce patchwork qu'est devenu le dialogue dramatique, les énonciateurs peuvent être configurés sous les formes les plus diversifiées. Ils peuvent être singuliers, désindividus, incertains, anonymes, activité poétique, sans épaisseur ou continuité, diffractés, éclatés, fantômes, choralisés, polylogisés, rhapsode, action et plus encore. Parmi toutes ces configurations, je choisis d'aborder ici, pour ce qui relève du dialogue, trois catégories : la choralité, le polylogue et le rhapsode, en plus de quelques usages du monologue.

Si le dialogue traditionnel est souvent présent dans les ouvrages de notre corpus, parmi les phénomènes de voix dispersées, il m'intéresse tout d'abord de me pencher sur celui du polylogue qui tel que le propose Sarrazac (2012), où les différentes voix apparaissent liées à un même personnage, pouvant s'apparenter à un monologue polyphonique, mais lorsqu'il concerne « des personnages apparemment individuels, il ne tarde pas à avouer qu'il ne procède que d'un nouage de voix à l'intérieur d'une même psyché » (p. 257). A cet égard, attardons-nous sur les personnages de la pièce *Tulle, le jour d'après* (2012) « Henri » et « Grands-pas » (désigné dans la liste de personnages comme « Henri » adulte) :

Grands-pas (*au public, comme un narrateur*) : Bernhard s'est levé, il a hésité puis il s'est dirigé vers la cuisine...

Vous vous demandez peut-être qui je suis ? On m'appelle Grands-pas. Enfin, Henri m'appelle Grands-pas. Henri est un enfant solitaire. Parfois, son grand-père lui racontait des histoires qui commencent par « Il était une fois... » Henri se demandait toujours : « Pourquoi rien qu'une seule fois, triste et

orpheline ? Pourquoi pas des milliers de fois chaque jour ? » Et il s'est mis à raconter des histoires à l'infini. Un jour, moi, Monsieur Grands-pas, je suis sorti d'une de ses histoires inventées. Et depuis, je suis l'ombre qui a rompu sa solitude. Avec moi à ses côtés, il lui est plus facile de prendre des décisions. A deux, c'est moins énervant de se tromper.

Henri (à *Grands-pas*) : Monsieur Grands-pas, avez-vous des rêves ? Prenez-moi dans l'un de vos rêves, nous irons dans le pays lointain.

J'aimerais habiter une histoire inventée. Je serais un personnage. Ça ne meurt jamais, un personnage.

Grands-pas (à *Henri*) : Tu ne parles pas comme un enfant. Mon Dieu, comme tu ne parles pas comme un enfant !

(*Tulle, le jour d'après*, 2012, p. 17-18)

[...]

Henri (à *l'extérieur de la maison*) : Monsieur Grands-pas... pourquoi ma mère ne m'a jamais aimé ?

Grand-pas : Il n'y a plus de Grands-pas, Henri. Le temps a passé, les années t'ont vieilli et, avec l'âge, Grands-pas s'en est allé. Et toi aussi, tu devrais t'en aller. Reste dans l'enfance pour ne pas affronter les frayeurs d'adultes. Maintenant, je suis grand ; j'arriverai à me débrouiller tout seul.

Henri : Qui es-tu maintenant ?

Grands-pas : Je suis Henri, Henri adulte. Le temps de l'enfance est passé. Va !

(Henri s'en va)

(*Tulle, le jour d'après*, 2012, p. 43)

Ces personnages nous mettent face à ce que Sarrazac appelle un polylogue des âges. Les deux dialoguent tout au long de l'œuvre, dont la majeure partie se passe pendant l'enfance d'« Henri », celui-ci qui demande souvent conseil et explications à son double adulte. Dans le premier extrait « Grands-pas », qui d'ailleurs n'est pas le seul à reprocher au garçon de ne pas parler comme un enfant, explique au.à la lecteur.trice qui il est, après quelques apparitions où il prend des allures de narrateur. Le deuxième extrait a lieu dans la dernière scène de la pièce, les deux personnages continuent à cohabiter jusqu'à ce moment, on dirait que là, c'est « Grands-pas » qui avait eu besoin d'« Henri » pendant l'âge adulte, jusqu'à ce qu'il retourne dans cette maison, l'approche d'une découverte difficile lui ? fait éloigner l'enfant, comme pour l'en épargner. Le dialogue des âges est donc également un dédoublement de sa psyché.

Si l'auteur a tenu à expliquer les enjeux de ces personnages, cela ne se produit pas dans le texte *Prométhée augmentée* (2019), où le jeu du double est brouillé par les personnages réels et virtuels. Ainsi, « Home » est une intelligence artificielle qui fonctionne comme la conscience augmentée de « Prométhée », la connaissant dans tous ses désirs et besoins. « Home » apparaît aussi par moments comme une espèce de rhapsode qui explique le récit, ses réflexions font également partie du danger que l'humanité représente pour la planète en raison de l'évolution

technologique. Cette *hyperconscience* de « Prométhée » va jusqu'à assouvir son désir le plus sombre, ce qu'elle découvre en accédant à sa propre mémoire effacée grâce à une pilule de l'oubli, prise à la suite de l'assouvissement du sombre désir par « Home » :

Prométhée : Parle pour toi. Mes parents, je les aime bien, mais de là à les avoir éternellement sur le dos !

Home : Tu veux que je les tue ?

Prométhée : C'est ce qu'il y aurait de mieux à faire, tu ne crois pas ? Tu ferais ça ?

Home : Ça va te coûter bonbon.

Prométhée : J'ai de quoi casquer, non ?

Home : Tu sais que ce n'est pas très gentil d'engager quelqu'un pour tuer tes parents ?

Prométhée : Alors, je ne suis pas une femme très gentille. Et toi, est-ce que tu es vivant-e ?

Home : Oui, je le suis.

Prométhée : Tu sais que je plaisante, bien sûr. Pour mes parents...

Home : Oui, bien sûr.

[retour au présent]

Prométhée : Je plaisantais ! Non ? Je plaisantais.

Home : Oui, bien sûr, mais regarde les faits. Tu l'as dit, tu ne t'es jamais aussi bien entendue avec eux depuis qu'ils sont digitalisés. Et moi je te connais, je comprends tes désirs inavouables. (...)

(*Prométhée augmentée*, 2019, p. 60-61)

Dans cette même pièce, les personnages des quatre viseurs (« superviseur », « infraviseur », « introviseur » et « extraviseur ») sont, quant à eux, des algorithmes qui prolongent les personnages en tant que collaborateurs de vie. « Ogun » est aidé à gérer sa vie sur les réseaux notamment vis-à-vis de ses *followers*. Lorsqu'il se montre indiscipliné et commet une erreur, ils basculent du côté de « Prométhée » pour qui ils cherchent à jouer le même rôle.

Une autre apparition de polylogue se trouve dans le texte *La mère trop tôt* (2004a) déguisé en personnage choral. Or, le chœur dans le théâtre grec classique désignait une communauté unitaire exprimée à l'unisson (SARRAZAC, 2012). « Le chœur de *La mère trop tôt* » nous renvoie cependant plutôt à un polylogue des âges qu'à un véritable chœur. En regardant de près, la configuration de ce chœur s'éloigne de la notion de la communauté dès lors qu'il désigne un seul personnage. En outre, la didascalie initiale précise que les chœurs « ne parleront pas d'une seule voix (sauf indication contraire) mais se partageront la parole par blocs de texte indiqués par un retour à la ligne » (*La mère trop tôt*, 2004a, p. 4). Ces deux aspects marquent donc la singularité de ce personnage désigné comme un chœur. Du point de vue formel encore, l'analyse de l'emboîtement des répliques nous montre que celles de ces deux personnages (« Le chœur de *La mère trop tôt* » et « *La mère trop tôt* ») sont emboîtées entre

elles, par des bouclages parfaits et serrés¹²², même lorsqu'elles se trouvent interposées par d'autres tissus textuels.

Si la voix du chœur est présentée en continuité par rapport à celle de la jeune fille, au niveau du registre on observe une dissonance entre elles. « Le chœur de la mère trop tôt » s'exprime de manière assez différente de la fille, se servant d'un lexique plus élaboré et procédant à des analyses de la réalité et une vue d'ensemble dont la jeune fille de treize ans serait incapable, malgré sa maturité imposée par la guerre et la maternité précoce. Telle une conscience plus âgée, lorsque le chœur s'exprime, c'est comme si c'était la jeune fille devenue femme adulte qui prenait la parole. On peut donc parler plutôt d'un polylogue des âges, il s'agit de la même conscience qui s'exprime.

En revanche, lorsque le grand antagoniste de l'héroïne apparaît « Machin-chose », ce spectre qui représente le dictateur aux manettes de la guerre, une nouvelle configuration du chœur se profile. Le dictateur apparaît toujours accompagné de son propre chœur « Le chœur de Machin-chose », mais qui de façon surprenante se mélange à celui de « La mère trop tôt » :

[...] Machin-chose apparaît de même que les deux chœurs.

Machin-chose : Ainsi, c'est ce tout petit bout de fille, La mère trop tôt !
Elle est effrayée, mais fait de son mieux pour le dissimuler.

La mère trop tôt : Toi, qui es-tu pour apparaître sans qu'on t'entende venir ?
(*Machin-chose rit*) Qui es-tu pour te moquer ainsi ? Un seul mot de ma bouche
et mes hommes te renverront le rire dans le ventre !

Machin-chose et son chœur rient encore plus fort. Chaque membre du chœur de La mère trop tôt se place à côté d'un membre du chœur de Machin-chose, de manière à former plusieurs couples. Ces couples se répartiront les répliques. Il en sera ainsi à chaque fois qu'apparaît Machin-chose.

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 25)

Ces apparitions en couples des deux chœurs dont les voix sont foncièrement dissonantes nous place dans un autre terrain d'énonciation. Il ne s'agit plus d'une singularité qui s'exprime par différentes voix, mais de différentes singularités qui s'expriment de manière indistincte. Cette nouvelle configuration nous renvoie à la notion de choralité, caractérisée par la pluralité de voix discordantes qui participent à la polyphonie de l'œuvre, ou encore, comme l'explique Martin Mégevan dans son texte *Choralité* (2005) : « Évoquer la choralité d'un dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique » (p. 38). Dans l'extrait ci-

¹²² Le concept de bouclage parfait explicité par Michel Vinaver (1993) se rapporte à des répliques dont les contenus sémantiques sont renvoyés à tous ceux de la réplique précédente, et bouclage serré se produit quand cela se produit aussi au niveau formel (répétitions, rythme).

dessous, nous avons un aperçu de cette structuration où l'on peut percevoir ces voix réfractaires mises ensemble :

La mère trop tôt : Quand ils ont fini de faire ces choses-là à la mère, elle les a suppliés... Elle n'arrivait pas à bouger, à quitter son sang, alors elle les a suppliés... C'est foutu, elle disait... la vie, c'était foutu pour elle... Je crois que Le Père l'a suivie ; c'est pour ça qu'il n'est plus tout à fait avec nous... Il aimait la mère ; moi aussi je l'aimais mais je n'ai pas pu la suivre... elle m'a interdit... Je crois qu'il a raison de l'avoir suivie...

Machin-chose et son chœur : Oui, la vie est parfois difficile, ma petite... Excuse-moi, j'ai un coup de fil.

Oui, allô ? ... Ah cher frère et ami... les affaires de l'État sont ce qu'elles sont. ... C'est difficile de réfléchir à la place de millions de gens, on en perd la tête. ... Non, bien sûr qu'ils ne se rendent pas compte... parce qu'évidemment, ces millions de bougres à la place desquelles tu dois te triturer la cervelle, ils ne te facilitent pas la tâche puisqu'ils pensent dans tous les sens ! ...

[...]

Justement, il était là à l'instant, l'Amérique-chose ! Je n'aime pas sa tête... Je pense que le mieux ce serait de s'en débarrasser sans incident diplomatique... Oui, c'est ça, des éléments de l'unité spéciale d'infiltration déguisés en rebelle pour lui régler son compte... Claire est à tes côtés ? ... Mais oui, passe-la-moi !

[...]

Bravo, ma fille ! Repasse-moi ton père. ...D'accord, tu me tiens informé. Nos affaires n'ont jamais été aussi bonnes. (*Il raccroche*) Etrange... Je me demande pourquoi il m'appelle juste après la venue de l'Amérique-chose.

Alors petite, tu vois combien elle est compliquée la vie d'un homme d'Etat ? Toi, tu as tes frères, tu peux leur faire confiance ! Moi, non. Même pas à mes frères. Surtout pas à mes frères.

La mère trop tôt : C'est quoi votre deal ?

Machin-chose : Ah oui, mon petit marché. Je voudrais t'aider...

La mère trop tôt : Pourquoi m'aideriez-vous ?

Machin-chose : J'ai mes raisons... Je vous aide, tes frères et toi, à sortir vivants de la guerre. En échange, lorsque la rébellion sera écrasée, tu porteras témoignage des pires atrocités commises par les rebelles sur les gens de leur propre ethnie.

La mère trop tôt : Ce n'est pas la vérité !

Machin-chose et son chœur : Ma fille, la vie est un théâtre. Ce qui intéresse les gens, ce n'est pas de savoir ce qui est vrai, mais ce qui est vraisemblable.

[...]

(*La mère trop tôt*, 2004a, p. 29-31)

Sarrazac (2012) considère que la choralité correspond à des « simulacres de chœurs » pouvant avoir trois types de configuration : une choralité négative où s'expriment des individus anonymes et interchangeable ; une choralité positive ou réparatrice faisant unisson pour revendiquer la réparation des crimes commis à l'égard d'un groupe donné ; et une choralité médiane par effacement des hiérarchies dramatiques et réduction des locuteurs à de simples voix. Nos individus ici ne sont ni anonymes ni interchangeable et ne peuvent faire unisson étant donné la dissonance des voix. Par ailleurs, pourrait-on parler de réduction de chœurs à des

simples voix alors même que leurs voix se confondent avec celle du personnage « Machin-chose » ?

Il reste à savoir si ces voix tout dissonantes qu'elles sont, appartiennent effectivement à des personnages différents, ou bien s'il s'agirait d'un dialogue rêvé par la protagoniste, étant donné qu'elle est la seule capable de voir « Machin-chose ». Il nous semble que par cette stratégie « Le chœur de la mère trop tôt » perd de la force, il n'est d'ailleurs pas nommé lorsque les couples se forment, seule la didascalie nous indique leur présence. N'empêche qu'il est là, et qu'il prend la parole dans le discours du dictateur, si bien que sa seule présence apporte la diffraction énonciative. Qu'il s'agisse d'un dialogue rêvé ou pas, la dissonance des voix demeure, « La mère trop tôt » garde un discours discordant par rapport à celui de « Machin-chose ». « Le chœur de La mère trop tôt » quant à lui, lorsqu'il apparaît seul, reprend son rôle initial. On pourrait envisager que ces couples participent effectivement plutôt à la surenchère de l'effet polyphonique de l'œuvre.

Martin Mégevaud (2005) conclut son texte, cité plus haut, en problématisant la généralisation de ce phénomène. Il propose qu'on le singularise, en parlant du traitement donné à cette forme pour chaque auteur. J'irais encore plus loin en proposant son usage toujours dans le sens de la multiplicité, puisque chez Akakpo les usages sont multiples, parfois au sein d'une même œuvre. Ainsi, dans *Retour sur terre* (2014b), la choralité se présente de manière substantiellement différente de celle que je viens de décrire. On y est confronté à des individus anonymes dont la dissonance de voix apparaît de manière plus subtile, pouvant d'ailleurs être ouverte si l'on pense au devenir scénique du texte. Ce texte d'une grande force lyrique qui confère à l'œuvre non seulement un rythme particulier, mais également le densifie. En quelques pages il fait le procès de toute l'histoire coloniale jusqu'aux différentes vagues d'immigration.

Et c'est ainsi que dans le lit de la vie où tout s'écoule,
au temps des bras forcés succède le temps des bras volontaires,
plus faciles à manier au pécule qu'au fouet.
L'opération est un franc succès !
Les machines sont contentes,
les usines sont contentes,
les patrons sont contents,
le marché est content,
les consommateurs aussi, tout va bien.
Et les ouvriers ?
Très contents !
Et ceux qui grèvent ?
Oh, une drôle de race, ceux-là : des syndiqués. Jamais contents, nous font des blagues qui n'amuse personne. De grands enfants, faut faire avec.
[...]

Et nos braves bras des colonies ?

Soigne ton langage, on pourrait t'entendre. Pays frères et amis, voilà ce que nous recommande le nouveau dictionnaire. Pays frères et amis. Ils adorent ça, la fraternité, avec des frères et sœurs à tout coin de rue à n'en plus savoir où ça commence où ça finit, la marmaille, c'est ça leur problème : la famille ! Comment voulez-vous vous développer avec une masse familiale agrippée à vos testicules ?

C'est machin la hernie assurée !

Mais faut pas croire, nous ne sommes pas des chiens, la fraternité, nous savons nous aussi ce que c'est et même nous savons la porter amoureusement dans notre devise comme un cap toujours en espérance et non comme un handicap. Mais retombons sur nos bras.

Non, revenons à eux plus calmement car nos bras ivres de slogans syndicaux nous font des honneurs de bras très choquants. Ça ne donnera rien de bon.

Ils finiront bien par s'essouffler !

Pas si sûr, nous les avons formés à bien se dépasser.

Quelle ironie, quelle ironie qui nous tombe sur la tête bien avant le ciel.

Nos usines quant à elles s'essoufflent,

les marchés eux aussi s'essoufflent,

la croissance, n'en parlons pas, s'essouffle,

la crise, elle, bien sûr fait des caprices, madame réclame des morceaux de gras et du gros boudin, alors dégraissons, mais dégraissons bien, il ne faudrait pas que nous nous retrouvions avec du mauvais gras de bras inutiles et de bouches à nourrir sur le dos. Nos ouvriers nationaux, nous sommes bien obligés de nous en accommoder, ils partagent avec nous la même nationalité, impossible de la leur ôter. Quant aux autres, immigrés, il est temps pour eux de rentrer chez eux.

Non, non, non, impossible, nous ne pouvons pas, vous nous avez promis le bonheur, il n'est pas encore arrivé, nous l'attendons. Le bonheur, ce n'est pas Godot ! S'il est annoncé, il doit arriver !

Il n'y a pas que des bras parmi ces bras, il y a aussi des têtes, à ce qu'on voit ! Mais, bon, bon, bon, nous ne sommes pas des chiens hitlériens, nous n'allons pas déporter manu militari même au bercail des gens qui citent Beckett en bon français et qui ont versé pour nous un peu de leur sang.

Sachez-le, nous ne vous jetterons pas dehors, mais sachez aussi que la porte vous est grande ouverte ! Partez dès que vous le souhaitez, pas la peine de demander la route et tout le cérémonial, dès que vous entendrez l'appel de la patrie, partez ! En attendant, restez un peu mais n'oubliez pas que vous venez de loin, n'oubliez pas la musique de chez vous, n'oubliez pas les plats de chez vous, n'oubliez pas le dialecte de chez vous, n'oubliez surtout pas qu'à tous ceux qui souhaitent partir dès aujourd'hui, nous offrons une indemnité, non, une prime de retour, telle est notre générosité.

Alors, saisissez la prime !

[...]

(Retour sur terre, 2014b, p. 26-27)

La pluralité inéquivoque de voix dans cet extrait convie une choralité critique au deuxième degré. Le discours des énonciateurs pris à la lettre pourrait faire office d'une description naïve des rapports sociaux, alors que si l'on s'attache à l'ironie et à la charge idéologique portée par de tels propos, on comprend bien qu'il s'agit d'une critique virulente de

l'exploitation des peuples autrefois colonisés. Ces voix dévoilent tous les enjeux liés à l'arrivée des immigrants notamment en France, dans d'autres passages on découvre des références plus explicites à l'histoire de ce pays. La confrontation de ces voix provoque différents niveaux de tension, qui peuvent être mises en exergue ou atténués en fonction des choix de la mise en scène. Certains propos dits de façon ironique n'auront pas le même effet que si l'on opte pour un ton neutre. D'autres ne laissent pas de place à l'équivoque quant à leur dénotation. Il ne faut cependant pas croire que ceux-ci sont toujours marqués par des blocs de textes détachés des autres, comme c'est le cas dans ce passage.

Ces différents degrés de tension sont aussi traduits par le rythme donné grâce à la disposition typographique du texte s'apparentant à la forme lyrique par moments, et au récit à d'autres, appuyé sur des ressources poétiques telles que la rime interne, la cacophonie et les maintes répétitions. Tous ces choix stylistiques rendent la zone du texte où a lieu ce parcours historique profondément dialogique. Il demande une forte implication du/de la lecteur.trice dans la construction du sens, qui lui demeure ouvert. Cette pièce se construit par différentes zones de texte qui ont chacune une configuration du dialogue, par la suite nous verrons comment le monologue, procédé à la base monologique, fait écho à cette zone dans un dialogisme qui apporte l'espoir.

Le dernier exemple de choralité que je souhaite évoquer se dresse dans un des textes de l'auteur où l'on retrouve le plus d'hétérogénéité dans le traitement du dialogue : *Bolando, roi des gitans* (2019). Ce « western électro-africain » (p. 75) raconte sa saga de « J-C », époux de « Jeanne d'Arc », qui parcourt le pays à la recherche de sa femme disparue après le déraillement d'un train. En toile de fond, les disputes autour de la boucle ferroviaire en Afrique de l'Ouest qui relierait Abidjan à Lomé, en passant par Ouagadougou, Niamey et Cotonou au centre desquelles se trouve l'homme d'affaires Bolando¹²³. Ce texte est le plus long publié par l'auteur à présent et aucune page n'est épargnée de son inventivité esthétique, aux plus différents degrés.

Des différentes formes de choralité exploitées dans le texte, j'aimerais discuter de celle convoquée par des personnages qui deviennent anonymes, par la configuration de leurs répliques. Ce phénomène se rattache à la condition socioéconomique des personnages, il s'agit

¹²³ Dans le chapitre bio-bibliographique j'ai présenté les enjeux d'écriture de ce texte : une commande d'une pièce qui ferait partie d'une trilogie conçue par le metteur en scène Cédric Brossard, à l'instar de la Trilogie du Dollar du réalisateur italien Sergio Leone, la « Trilogie du CFA » (le Franc CFA est la monnaie utilisée par plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest) portant sur différents groupes financiers français fortement implantés en Afrique de l'Ouest. Le texte d'Akakpo se consacre au groupe Bolloré. Plus de détails du projet sur le site de sa compagnie : <https://acetes.fr/trilogie-du-cfa/>

du peuple, des utilisateurs de ce chemin de fer, délabré au profit des lignes qui font le transport de marchandises. Ces groupes de personnes désindividuéés dans le texte évoque la réification du peuple par les puissants. Leurs petites vies sont vraisemblablement dépourvues de valeur. Cela rejoint le dernier message de « Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc » laissé sur le répondeur de son mari « J-C », entendu à plusieurs reprises pendant la pièce par le. la lecteur.trice dans lequel elle dénonce l'occupation de la place des passagers par des marchandises.

Flashback. Dans le train.

Le conducteur de train, les voyageurs, les voyageuses : Alors elle m'a dit qu'il lui faut du temps, qu'elle n'arrive pas à choisir. J'ai attendu pendant sept mois et puis je lui ai dit : c'est lui ou moi. Elle a pleuré, puis elle est partie. Maintenant ils habitent ensemble. Mais quand je suis sur Facebook elle m'envoie des bonjours, elle like mes photos, elle ne commente pas, elle like seulement, et quand il y a une fille avec moi, elle m'envoie des messages de jalousie, c'est normal ça ?

Toutes les cinq secondes, appuyer sur cette fichue pédale sinon l'alerte se déclenche et c'est l'arrêt automatique du train, réduire la vitesse à l'approche des courbes. C'est lent, long, des heures et des heures, il faut tuer le temps.

Ah chaleur-là va nous tuer !

C'est pas la chaleur, c'est la misère. Si tu as l'argent, en première, y a la clim.

Tu me vois dans le wagon des surgelés, endimanché au Sahel comme un esquimau, tu me vois en fourrure et manteau sous le cagnard de Ouaga ? La tête calfeutrée pendant 36 heures dans les séries télé nollywood, sans le moindre paysage pour échappatoire ? Interdit de toucher aux rideaux, le moindre rayon de soleil fait l'effet d'une épée de lumière dans une chapelle de vampires. Non merci. Je préfère mourir de chaud.

Alléluia mes sœurs, mes frères, crevons de chaud sur ces sièges en béton si bien armé que même les plus grosses fesses du train en ont ras le cul.

Avant, il y avait des campements dans des endroits nulle part, loin de tout. Et après les fortes pluies, les tourbillons, les chaleurs grimpantes, les agents sortaient de ces campements pour vérifier l'état des rails. Après l'indépendance, plus de campements. Les rails ne sont plus entretenus. Depuis je fais des cauchemars de rails qui flottent et de trains qui s'envolent et tombent. Tu vois non, quand le colon est parti, ils ont supprimé les campements. C'est dans le sang. Le Noir, il faut le surveiller, le battre pour qu'il travaille.

Les Chinois là, ça va être beau, leur train, ça va être beau, j'ai vu la vidéo. Le Dragon de soie ! Quand ils auront fini, je ne prendrai plus La Blue buckle.

Chine France Afrique CFA Comment Faire Avec Ce Faux Ami Cette Farce Africaine Cette France à Fric Ce Faux Air Contrebande Frelatée d'Amitiés Contrefaites Faucilles de l'Automobile

Bolando se fout de nous ! Regardez l'état du train ! Y a que le transport de minerai qui l'intéresse ! Une fois, on a attendu quatre heures, on devait laisser la priorité à un transport de je ne sais quel putain de minerai de mes couilles.
[...]

(*Bolando, roi des gitans*, 2018a, p. 35-36)

Ce dialogue qui commence aux allures d'une simple conversation dans un train entre des locuteurs anonymes bascule rapidement dans l'analyse sociétale, notamment en ce qui concerne la prévisibilité de l'accident qui coïncide avec la disparition de « Jeanne d'Arc ». Ainsi, ces voix anonymes créent un espace dialogique de construction de sens à l'intérieur de la fable, mais aussi du point de vue de la critique sociale qui se profile. La désindividuation ici joue un rôle de catalyseur de la polyphonie qui engendre par son dialogisme l'humanisation des êtres réifiés par les structures sociales.

Plus loin dans le texte, un requiem matérialise la douleur des familles et proches des victimes de l'accident, sous forme de choralité. La souffrance singulière est représentée par la quête de « J-C » qui ne manque pas de faire une descente aux enfers, en l'occurrence dans une mine, à la recherche de son Eurydice. Cette peinture singulière ne tient pourtant pas compte de la souffrance collective à sa juste mesure. Au même titre que l'évocation des sans voix les humanise dans le train, donner la voix à tous les anonymes ayant perdu leurs êtres chers les singularise en quelque sorte.

15. Requiem

Les familles et les proches : Je souffre d'insomnie Je n'ai pas pu m'empêcher de voir et revoir les images Les corps les wagons en charpie ces images horribles me hantent Depuis la mort de ma mère mon horizon bat de l'aile Notre vie a changé du tout au tout Je ne m'en remettrai jamais J'attends qu'il vienne me dire que c'est fini Il ne suffisait pas de nous aimer Plus personne n'est là pour m'épauler J'ai souvent souhaité qu'il meure mais pas de cette façon Elle était si jeune C'est son premier voyage en Afrique maintenant le dernier J'y pense tout le temps Elle venait d'avoir son bac J'aurais voulu me réconcilier avec mon père avant qu'il ne parte Ce n'était encore qu'un bébé Elle je ne regrette pas sa mort mais tous les autres Les secours ont tardé je ne sais pas si mon frère est mort sur le coup ou sur le chemin de l'hôpital c'est insoutenable de ne pas savoir Je ne sais pas comment je fais pour continuer à vivre Si je ne l'avais pas mis à la porte il serait encore là Nous allions nous marier Si j'ouvre la bouche je vais blasphémer ô Dieu aide-moi Identifier le corps identifier dans la masse identifier grâce aux bijoux [...]

(Tant la douleur est grande, le requiem pourrait durer indéfiniment, tant que Le fou en diamant amniotique ne se ramène pas, flanqué de La metteur en scène)

(*Bolando, roi des gitans*, 2018a, p. 45-46)

Cette prière lugubre collective occupe toute la scène (je n'en ai transcrit qu'un tiers). Le titre de cette scène annonce son contenu, mis en avant par l'abondance de répliques courtes et

la déponctuation convoquant à la fois la profusion de voix et la musicalité du requiem. Une fois de plus la choralité provoque un effet catalyseur, cette fois-ci de la souffrance. Chaque réplique met en scène un être singulier qui laisse parler sa douleur. La didascalie propose une scène ouverte, étant donné l'impossibilité de tenir compte de la douleur d'une tragédie annoncée. Par ailleurs, la didascalie provoque aussi de la distanciation en renvoyant à la scène suivante, ce qui nous rappelle, ne serait-ce que par les noms des personnages, que l'on est au théâtre et qu'il s'agit d'un « drame comico-tragique antisocial et bourgeois » (*Bolando, roi des gitans*, 2018a, p. 74).

Dans cette pièce, l'auteur utilise une autre forme pour le dialogue que Sarrazac (2005) place comme un élément central des dramaturgies modernes et contemporaines : la voix du rhapsode. Plus encore que la simple figure du rhapsode antique, les formes contemporaines tendent vers une « pulsion rhapsodique » qui convoque à la fois le rôle épique de médiateur et celui de sujet dramatique. Le personnage-rhapsode est un être dédoublé, témoin de lui-même, autobiographique. Dans *Bolando, roi des gitans*, le personnage de « Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc » apparaît comme une voix rhapsodique tout en demeurant un personnage, c'est d'ailleurs elle qui ouvre la pièce :

Troisième mois

1. Contact

Une gare ferroviaire du Pays des hommes intègres.

Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc : Sur le quai, la toile mouvante et bruyante des jours d'arrivée du train qui entre en gare. De la toile, un homme à l'allure hirsute se distingue, dégage plus vite que son ombre son Samsung. Il enregistre le son. Appelons-le J-C. Un policier en poste à la gare flambante restaurée de La Blue buckle l'interpelle.

(*Bolando, roi des gitans*, 2018a, p.7)

« Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc » est un personnage fort complexe, loin d'avoir un rôle de simple narrateur, elle est témoin des événements dont elle fait elle-même partie de manière omniprésente. Elle apparaît comme personnage-rhapsode, mais aussi comme personnage lorsque dans un *flash-back* elle laisse le message sur le répondeur de « J-C », sa voix enregistrée survient à plusieurs reprises quand son mari fait écouter le message à d'autres personnages, elle fait également une apparition spectrale lors d'un rêve de « J-C » et, enfin, sa présence réelle (?) lors de l'accouchement de son époux. Un personnage aux multiples facettes traduit l'essence même de la pulsion rhapsodique qui possède la propriété « d'*illimiter* le drame » (SARRAZAC, 2012, p. 340). Ce sujet acteur de l'hybridation des genres dans le dialogue est forcément assez souvent présent dans les pièces akakpoiennes où la multiplicité fait esthétique. Reprenons *Retour sur terre* (2014b) où à la suite de la zone du texte centrée sur

la choralité que nous avons évoquée plus haut, le personnage de la femme immigrée surdiplômée gardienne d'une salle de fêtes fait irruption tout en disloquant les voix du dialogue. Tout d'abord, elle entame un monologue où, dans une confrontation rêvée avec son mari, elle fait son récit de vie et argumente pour sa permanence en France. Son discours vire alors au soliloque lorsqu'après son suicide elle entreprend un survol sur le pays qu'elle habite et qui lui est si hostile jusqu'à ce qu'un cri de compassion l'emporte dans une dimension où la rencontre des altérités redemeure possible. Elle évoque alors la reconstruction d'une nouvelle histoire des peuples donnant lieu à une véritable commune-humanité :

Yako ! Yako ! Yako !

Yako pour ceux qui ont exilé, déporté, marqué, marchandé, enchaîné, mutilé, écrasé, plié, dompté, monté, démonté, avili, abruti, chosifié, aliéné, affaibli, capitalisé, abimé

l'humanité en eux-mêmes,

ceux qui en deshumanisant se sont déshumanisés eux-mêmes,

de cette automutilation, du deuil de soi on ne revient pas aisément, yako.

Compatience pour ceux qui par peur de manquer, par désir de s'empiffrer, ont amassé possession et suspicion comme des tours de déluge sur leur tête, et jusqu'à laquelle des générations issues d'eux ?

yako pour la femme et l'enfant,

yako pour l'homme et l'enfant.

Compatience pour ceux qui n'ont connu que Bamboula, Banania, Zélélé, oncle Tom, oncle Ben, la Negrita, Bougie Oléo, Malikoko, mais qui n'ont connu ni le chevalier de St George dit le Mozart noir dont on pouvait dire de Mozart en son temps qu'il était un St George blanc, ni Juan Garrido, un des conquistadors noirs, ni Septime Sévère l'Africain, empereur de Rome à l'époque ou Saint Victor le berbère était pape bien avant St Gélase 1er, le pape kabyle qui instaura au 5e siècle la Saint-Valentin, ni Abraham Hanibal, né prince camerounais, devenu par adoption général de l'armée russe, lui l'aïeul d'Alexandre Pouchkine, ni le capitaine Mortenol, le Guadeloupéen qui défendit en 14 le ciel de Paris, aveuglant de projecteurs les avions allemands, ni Gaston Monnerville, le Guyanais, président du Sénat qui, pour défendre la République, s'opposa à Charles de Gaulle, ni Delgrès, ni Solitude, ni Toussaint Louverture, le républicain qui a tenu tête à Napoléon, ni René Maran qui fit scandale, ni Anton Wilhlem Amo, le philosophe venu du Ghana au 18e siècle, sa thèse « La loi et les Africains en Europe » témoigne de son grand esprit, ni John Stenard qui inventa le réfrigérateur, ni Esmond Albius à qui nous devons la vanille, ni Henry Sampson, inventeur du téléphone cellulaire et bien d'autres, la liste est encore longue.

Yako pour ceux à qui de hautes éminences avaient enseigné la race comme évangile certifié par la science.

Compatience pour ceux qui charitablement s'étaient missionnés pour civiliser leurs semblables,

ceux qui ont fait des outre-mondes des outre-mer jetant hors du monde les rivages semblables aux leurs.

Yako pour ceux qui ont fait Dieu à leur image.

[...]

Yako pour ceux qui n'ont appris à connaître que la frêle Ethiopie affamée et les sacs de riz et les chansons caritatives et pas Menelek II,

ni Taharqa, l'un des pharaons noirs, ni l'empereur Soundjata Keita, chantre de la charte du Mandé proclamant « qu'une vie n'est pas supérieure à une autre », c'était en 1222 déjà, ni Anne Zingha qui détendit son royaume menant elle-même ses troupes, jusqu'à 78 ans on la vit à cheval et le non moindre de ses éclats, la parité qu'elle instaura dans son administration, c'était au 17^e siècle, ni Cheik Anta Diop, ni Ampate Bah et bien d'autres, la liste est longue.

[...]

Compatience pour ceux qui, abolissant d'une main, classifiaient de l'autre, humanisant d'une main, civilisaient de l'autre, civilisant d'une main asservissent de l'autre au nom des mêmes intérêts capitaux.

Pour miroir de leur conscience ils eurent pourtant Condorcet, l'abbé Raynal, Pigault-Lebrun, Géricault, Olympe de Gouges, le comte de Volney, « quel sujet de méditation, disait-il, de penser que cette race d'hommes noirs aujourd'hui notre esclave et l'objet de nos mépris est celle-là même à qui nous devons nos arts, nos sciences, et jusqu'à l'usage de la parole... »

Yako pour tous, pour tous ceux qui, amputés d'eux-mêmes, portent la mémoire enfouie du membre perdu, yako, guérir prend du temps.

Alors moi j'irai me présenter à mes voisins d'immeuble, de pavillon, de quartier de ville, comme cela se pratique dans mon pays lorsqu'on arrive de l'étranger. J'irai à ce pays d'accueil avec ma fille. Je dirai à ce pays, voici ta fille, je dirai à ma fille, voici ton pays. Et j'embrasserai cette terre, sans renier celle qui m'a donné la vie, j'y retournerai aussi un jour avec ma fille fleurir la tombe de son père que je porte encore en mémoire.

Je retrouverai quelqu'un qui m'a dit : « Pourquoi vous ne rentrez pas chez vous? » et je lui parlerai de sa propre histoire qu'il ne connaît pas, dont ses aïeux l'ont amputé. Je lui dirai : marchons ensemble, et s'il me parle de la marche des Beurs, je rétablirai les mots dans leur nudité : ce n'est pas la marche des Beurs, c'est la marche pour l'égalité et contre le racisme. Ce n'est pas la marche d'une communauté, c'est la marche de la commune humanité. Attention à ce que vous faites dire aux mots, quand vous les faites mentir, ce n'est jamais anodin. C'est la marche pour l'égalité, pour tous, ce n'est pas juste une marche pour des petites tapes dans le dos, des SOS de ci ou de ça, des concerts, des cartes d'immigrés, des départs en vacances, des week-ends à la plage... Week-ends à la plage ? Pourquoi pas !

Mais avant, je ferai le tour du voisinage et je dirai à mes voisins : le nègre a quitté la plantation, la colonie et toutes les lointaines périphéries. Il est en nous, voisin. Alors, chers voisins, soyons nègres, non pas main-d'œuvre corvéable de la reproduction capitaliste, ni le reflet appauvri d'un système qui décide pour nous, ni l'homme jetable, ni le grand barbare racaille de naissance de culture de religion ou d'habitation, ni le grand enfant dépossédé qu'il faudrait bien sûr assister, ni le mis à part, le reléguable, le non élu, le non-aimé, le non-choisi, le non-sélectionné, mais nègres avertis, mais nègres d'émotion et de raison, mais nègres sortis des cales pour tenir aussi la barre, mais nègres en route, mais nègres marrons, mais nègres aux aguets, mais nègres debout contre les mécanismes qui naturalisent l'exclusion, prenons-nous en main, voisine, quittons les marges, sautons dans le cahier et soyons, voisine, soyons lettre bleue, verte, rouge, jaune, blanche, juive, noire, peinte, écrite, travaillée, chantée, dansée, sculptée, dite,

soyons,

et même osons,

soyons nègres-pandas, nègres-tortues, nègres-ours-blancs, nègres-cacatoès, nègres-papangue, nègres-bourdon, nègres-marsouin, nègres-rat-kangourou, nègres-orchidées, nègres-violette-de-Rouen, nègres-arum-d'Ethiopie,

nègres-arnica-des-montagnes, nègres-aster-des-Alpes, nègre-céphalanthère-de-Damas, nègres-dauphinelle-d'Ajax, nègres-euphorbe-d'Irlande, nègres-figuier-de-Barbarie, nègres genêt-d'Espagne, nègres geranium-des-Pyrénées, nègres-iris-bâtard, nègres-lathrée-clandestine, nègres-lin-de-Narbonne, nègres-pitanga-du-Brésil, nègres-nombril-de-Vénus, nègres-ophrys-araignée, nègres-pensée-sauvage, nègres-grand-œil-de-bœuf, j'aime bien la vie. Aimons la vie. Voisin, suivez-moi, je vous suis.

(*Retour sur terre*, 2014b, p. 36-39)

Ce monologue final fait écho au début du texte à ces voix chorales peu connues de l'histoire et insensibles à la diversité, mais il fait surtout écho à *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire ([1939]1983). Le titre de la pièce est déjà un clin d'œil à Césaire, mais au lieu de donner la voix à quelqu'un qui est retourné au pays, Akakpo donne la voix à quelqu'un qui est resté et dont la fin est à la fois tragique et rédemptrice. Le dialogue entamé par le dramaturge togolais avec l'œuvre du poète martiniquais est non seulement un hommage à celui-ci, mais un dépassement fait par quelqu'un qui propose une esthétique qui comme celle de la relation d'Édouard Glissant « anachronise les illusions de l'exotisme, lequel uniformisait partout » (GLISSANT, [1997] 2019, p. 178).

La femme personnage de cette pièce, dans son monologue se présente également comme un rhapsode. Personnage-témoin non seulement de sa propre histoire, mais aussi de celle de toute l'humanité, en particulier de ceux qui ont perdu le droit à la mémoire historique en raison des rapports d'oppressions corollaires de l'entreprise coloniale. Ce monologue est un dialogue à la fois intratextuel, avec Césaire et avec l'histoire officielle monologique racontée aux dépens des peuples colonisés. Le monologue peut ainsi avoir un caractère profondément dialogique en fonction d'articulation aux autres éléments textuels, le recours à celui-ci traduit également la difficulté à mettre en dialogue certaines voix, pour l'exemple ci-dessous, les voix de la diversité-monde qui n'arrivent pas à entrer dans une véritable relation au sens glissantien. Le drame de l'homme séparé dont parle J-P. Sarrazac, d'ailleurs, serait celui de l'homme qui communique sur la base du monologue.

On peut affirmer que tel est aussi le cas des personnages d'*Habbat Alep* (2006b), mais à un autre niveau. Cette pièce où les deux protagonistes vivent parallèlement des drames qui impliquent l'un l'autre sans pour autant se rejoindre véritablement. Ils demeurent du début à la fin de la pièce séparés, quoique souvent côte à côte dans les voitures lors de leurs déplacements. Cet éloignement psychique se traduit par un dialogue de monologues, voire soliloques, où chaque personnage se trouve isolé de l'autre, un agencement que Sarrazac (2012) appelle

également le « dialogue des lointains ». « Le cousin » est un togolais fils de mère togolaise et père syrien qui revient dans le pays de son père à la recherche des derniers locuteurs d'une langue morte¹²⁴. Il y rencontre son oncle qui voit dans sa visite l'occasion de blanchir la réputation de la famille par le mariage de son neveu avec sa fille qui est enceinte. « La fille » reçoit de son père la mission de séduire son cousin afin de mener à bien le projet de mariage, ce pourquoi elle l'accompagne dans ses déplacements dans le pays.

La fille (*au public*) : Quatre heures à attendre qu'il franchisse les postes de contrôle. Père m'avait donné quelques noms de policiers à voir, mais il n'y avait pas moyen de savoir. L'inquiétude m'a un peu pris le ventre ; [...] Enfin ! Plus de peur que de mal – Dieu n'est pas petit – le voilà qui sort. « Dieu lui a donné de la beauté avec générosité », je me dis, pendant qu'il me tend son sourire servi sur un bonjour. Et tout le reste a suivi.

Il n'arrêtait pas de parler ; dans le taxi, parler, parler, mon Dieu comme il parle ! Et encore et encore comme s'il voulait remplir toutes ces années loin d'ici. Il voulait tout savoir, du pays, de la famille, de moi.

Non, je ne suis pas mariée.

« Les hommes sont-ils donc aveugles ici ? » qu'il m'a dit ; et moi j'ai ri comme si le rire était la seule parole que je connaissais. Longtemps que je n'avais pas ri comme ça. Et il insistait.

Le chauffeur fit rebondir sur nous un regard dans le rétroviseur. On voit bien qu'il n'est pas d'ici, mon cousin ; il ne prêta aucune attention au chauffeur dont le regard s'évertuait à chercher la nature des relations entre lui et moi. Bien sûr le chauffeur ne pouvait pas s'imaginer, vu qu'il avait la peau plutôt sombre, le cousin. En d'autres temps j'aurais essayé d'éclairer son esprit sur la conduite à tenir, mais là, tant pis, je prenais plaisir à rire, à vivre, cela faisait longtemps. Et mon cousin insistait toujours : « Si tu n'étais pas ma cousine... » Mais comme il parle, mon Dieu comme il parle ! »

Le cousin (*au public*) : Jolie. Elle rit beaucoup la cousine ; mais pour la conversation ! Mon Dieu, comme si elle n'avait rien à dire ! Me voilà embarqué à meubler la conversation pour deux. Je déteste parler ; ça me soûle ce silence – comme si elle n'avait d'autre parole que son rire, elle pourrait faire un peu d'efforts, je viens de me prendre des kilomètres d'heures de vol suivis d'épuisantes heures de décortication de passeport et d'identité, alors ce ne serait pas de refus si...

Et le chauffeur, comme il roule ! Dire que j'ai bravé le ciel pour m'attraper un mal de terre !

- C'est encore loin ?

Elle rit de ma question, ou de moi, qu'importe elle rit, comme elle rit, mon Dieu, comme elle rit, faites-la taire, son rire m'agresse. Elle s'étouffe enfin, merci mon Dieu !

- Ça va ?

Entre deux étouffements, elle trouve encore le moyen de baver un rire maigrichon, elle s'épuise de rire. [...]

(*Habbat Alep*, 2006b, p. 9-10)

¹²⁴ Dans la pièce, cette langue morte est le « mina », langue maternelle d'Akakpo qui pourtant est parlée par une bonne partie des habitants du sud du Togo.

Cette première rencontre des deux personnages donnera le ton de leur relation. Le public est pris en témoin, le dialogue ici est repris en tant que discours rapporté à l'intérieur des monologues individuels. En réalité, ce qu'ils se disent n'a aucunement d'importance, ce qui intéresse c'est ce que chacun, dans son isolement se construit intérieurement à partir des échanges qui ont pu se produire. Ces deux monologues mis côte à côte placent le.la lecteur.trice devant deux mondes distincts qui lui sont adressés. L'accès du public à l'histoire se fait par la focalisation interne, un procédé caractéristique du roman que le théâtre moderne emprunte aisément à travers le monologue.

Le regard divergent porté sur les mêmes échanges s'oppose à la répétition des mêmes structures dans les deux monologues. C'est comme si les échanges qu'ils se voient obligés à avoir ne traduisaient en rien leur monde interne, inaccessible. Or, s'ils se permettaient de se livrer entièrement l'un à l'autre, la rencontre véritable aurait sans doute pu avoir lieu. L'espace du dialogue est pourtant un espace hostile à la rencontre de ces deux êtres. Pendant toute la pièce, cette rencontre manque de se faire, ils demeurent ces « îlots de parole » (SARRAZAC, 2012) auquel nul n'a accès.

Enfin, un dernier traitement du monologue que je souhaite évoquer est celui du texte *Arrêt sur image* (2016b), pièce écrite nous le présente sous une forme entre le récit de vie et la confrontation rêvée. Le personnage qui n'est jamais nommé attend un passeur qui va le faire franchir la frontière. Étant lui-même passeur, il se voit obligé de partir après la mort de deux jeunes par sa faute. Pendant son attente, il remémore sa vie dans un dialogue rêvé avec son défunt père, un homme violent qu'il a fini par tuer.

Sale journée – « Vous croyez qu'on y arrivera ? » Cinq ans de métier - je, sais, ce n'est pas un métier, je sais. Mais ça vous a pas mal aidé quand même : toutes ces bouches à nourrir - *La famille, c'est sacré la famille !* Elle a la mémoire courte et la rancune bien longue la famille. Je ne leur en veux pas, ils sont cons, et des cons il en faut dans le monde.

Un jour, ça va te pourrir à la gueule, profiter de la détresse des autres, et tu les encourages, tous ces jeunes qui se saignent pour priver le pays de leurs bras valides ! Je n'ai jamais jeté quelqu'un sur la route, moi. Des exilés politiques, économiques et consorts, je n'en ai jamais fabriqués, je n'ai pas d'industrie qui presse les entrailles de la terre d'ici, sans que le petit peuple d'ici en voie les fruits ! De toute façon, il y a des gens que ne seront jamais bien chez eux ; je ne les comprends pas plus que toi. Mon boulot si c'est un boulot - est de faire passer, pas comprendre. Moi je pense comme toi, on n'est jamais mieux que chez soi ; [...]

Clandestin, c'est puni par la loi ! Non, tu m'écoutes papa ! Maintenant que tu t'es posé là sagement, tu vas m'écouter s'il te plaît. *Clandestin* c'est parce que la loi veut bien, papa. Tu comprends ? Les filières clandestines, qui est-ce qui les crée, si ce n'est la prohibition de mouvement ? Et toute prohibition rend

illicite l'objet sur lequel elle se porte, c'est normal. Et les télés qui pondent des images paraboliques de là-bas dans la tête gens d'ici... Pourquoi ils ne fabriquent pas une loi anti-télé ? Ecoute-moi papa. Si tu prends le temps de m'écouter, je suis sûr que tu me comprendras. Tu vois, les gens d'ici, moi j'essaie quand même de les comprendre, ce n'est pas normal qu'ils n'aient droit qu'aux images. Je ne sais plus quel rigolo a dit que Dieu, un jour, a partagé en deux : « Les riches auront de la nourriture, les pauvres auront de l'appétit. » Et les pauvres forcément, l'appétit les dévore ; c'est un maître exigeant, tu sais, l'appétit - alors ils n'ont d'autres choix que d'aller trouver de la nourriture chez les riches. Tu vois, je dois faire passer les pauvres aux riches, je corrige l'erreur divine, n'est-ce pas ? Parce que les riches eux ils ont leurs filières pour atterrir chez les pauvres, et ça n'est pas illégal du tout. Alors moi, c'est un peu comme le premier livre que tu m'as acheté : Robin des bois moderne, voilà ! Aider mes frères aller chercher de quoi nourrir leurs familles restées sur place. Qu'y a-t-il de mal ? Aaaaaaaaaaaaaaaaaah la famille, une bande de piranhas, et toi en premier papa !

(Arrêt sur image, 2016b, p. 9)

Le protagoniste occupe son temps avec cette conversation où la voix du père disparu se présente dans le texte par les italiques. Il se défend des accusations comme si le père pouvait encore les proférer. Il se justifie, explique ses raisons, alors qu'il se trouve malgré lui dans la détresse où il a mis bon nombre de personnes. Sa solitude est totale, la voix des enfants morts lui « tambourine » dans la tête tout le long du texte « Vous croyez qu'on y arrivera ? ». Et ils n'y sont pas arrivés, il sait qu'il risque lui aussi de ne pas y arriver. Cette conversation avec le père peut très bien être sa toute dernière, il connaît les dangers du trajet.

Cette confrontation rêvée demeure le seul espace de dissonance de voix du texte. Le passeur à aucun moment ne remet en question ses actes, et le ton moralisateur de la voix du père, bien que celle-ci émerge de lui-même, ne donne l'occasion qu'à de longues explications qui justifieraient ses actes. N'empêche que dans ce moment crucial, où il est sur le point de quitter son ancienne vie qu'il considérerait bien tranquille pour partir vers un inconnu, il passe en revue les événements qui l'y ont mené. La voix du père demeure l'élément dialogisant de cette rêverie.

On retrouve également à l'intérieur de son discours la verve ironique d'Akakpo qui fait déclamer ce que l'on ne veut pas entendre. Le passeur cherche à se disculper certes, mais n'a-t-il pas raison lorsqu'il évoque les enjeux plus complexes liés au problème de l'immigration clandestine ? La pauvreté, la misère, le rêve de l'Eldorado nourri par les médias. En faisant son propre procès, il fait aussi celui de tout ce qui participe à l'heure actuelle au phénomène. L'inégalité est au cœur de la question, lui, il n'est qu'un maillon de la chaîne. Sa voix toute seule n'est pas capable de l'acquitter de ses crimes, mais elle nous fait réfléchir que tout

méchant qu'il est, il est au bout d'une chaîne perfide, toujours à la limite de franchir la frontière et de glisser du bourreau vers la victime.

Compositions du jeu et textes qui nous résistent

L'hétérogénéité que je ne cesse d'évoquer dans l'œuvre akakpoïenne se profile dans la décomposition de la forme dramatique en textes qui ne s'en dévoilent pas facilement aux yeux du. de la lecteur. trice¹²⁵. Cet aspect est présent dans les textes que nous avons déjà évoqués et à différents niveaux. Comme *Transit* (2016i) où le dialogue est envahi par la forme lyrique de sorte que les voix énonciatives se trouvent à un tel point diffractées que l'on peut facilement se demander si elles se font toujours présentes.

Pylore est cassé
Le gardien laisse tout passer
Notre cité est envahie
L'estomac déborde
Dit-il
De la transhumance résiduelle du bol alimentaire
Et puis il y a le bruit
El les odeurs
Disons-le tout net
Ça pue
Bon voilà c'est dit c'est clair c'est honnête

Non non nous ne pouvons pas accueillir toute la merde du monde
Mais nous prenons déjà notre part
[...]
Recentrons-nous sortons du naufrage
Sus à l'envahissement
La merde n'a rien à faire chez nous

Oui elle n'a rien à faire chez nous
Oui coupons les ponts
Oui renvoyons dans leurs bas-fonds ces envahisseurs
Renvoyons-les
Renvoyons les minéraux
Renvoyons les acides gras hautement énergétiques
Renvoyons les vitamines K B1 B2 B12
Evacuons toutes ces merdes
Et tant qu'à faire arrêtons de manger
Car en vérité en vérité je ne vous apprend rien
De ce que nous savourons dégustons dévorons extrayons bouffons
Résultent les ressources qui nous sont indispensables
Mais aussi tout ce que nous appelons de la merde
[...]

(*Transit*, 2016i, p. 13-17)

¹²⁵ Je me concentre ici sur la lecture car lors de la mise en voix ce genre de texte acquiert une nouvelle vie.

Cette pièce se trouve dans un recueil consacré au thème des migrations. Quand on connaît le traitement des thématiques souvent accordé par Akakpo dans ses œuvres, et que l'on vient d'analyser des textes tels que *Retour sur terre* et *Arrêt sur image*, on est mieux muni pour lire l'extrait ci-dessus. Toutefois, sans être un.e lecteur.trice expert.e, lorsqu'on est confronté à cette configuration la première question qui se pose est le rapport forme-sens. Les répliques semblent disposées selon les mouvements digestifs parcourus par le « résidu de la transhumance du bol alimentaire » que l'on essaie à tout prix de ne pas laisser remonter à la surface.

Cette allégorie scatologique de la migration met en scène un texte ironique profondément critique du traitement accordé à des populations dont la présence certains considèrent gênante, encore faut-il en saisir le sens. Les références y sont nombreuses, on voit dans l'extrait notamment une référence à des propos célèbres contre l'immigration tels que « nous ne pouvons pas accueillir toute la misère du monde »¹²⁶, ou bien ceux de Chirac¹²⁷ concernant les odeurs fortes de la cuisine faite par les étrangers. En outre, il faut être capable de saisir l'analyse qui comprend que les pays riches puisent de nombreuses ressources « indispensables » dans les pays d'origine des migrants et que l'immigration en est un « effet collatéral » indéniable.

Au-delà de la disposition typographique du texte, la déponctuation joue aussi un rôle important dans le rythme. Ce procédé n'est pas isolé dans l'œuvre akakpoïenne, dans *À la Bouletterie* (2016a), cette stratégie, la mise en page et l'écriture non genrée associés et à la non-distribution de la parole participent toutes à un étrangeté qui provoque le rire. La construction du sens passe par la saisie de l'humour qui rythme la pièce.

- Faisons vite. Qu'on puisse aussi choper les jeunes.
- Quels jeunes ?
- Ceux qui étaient dans la voiture,
Musique à fond la caisse.
- Ah, oui !
- Ils ont l'air si...
- Bon, bon, revenons à notre repas. Comment tu t'appelles ?...
- ...
- ...
- ...
- Tu as perdu ta langue ?
- Pas encore, pas encore. À propos, tu peux la tirer, la langue,

¹²⁶ Propos tenus par Michel Rocard Premier ministre PS sous Mitterrand à l'Assemblée Nationale, discours prononcé le 6 juin 1989 (https://www.liberation.fr/france/2015/04/22/misere-du-monde-ce-qu-a-vraiment-dit-michel-rocard_1256930)

¹²⁷ « Le bruit et l'odeur » est une expression extraite d'un discours de Jacques Chirac prononcé le 19 juin 1991 et connu comme Le Discours d'Orléans. Il se référait aux bruits et odeurs de certaines familles immigrantes qui rendraient la cohabitation avec elles difficile pour les familles de culture française dite traditionnelle.

- Que je vois sa couleur ? Fais AAAAAA.
- Comment tu t'appelles ?...
 - Tu ferais mieux de lui répondre, sinon il ne va pas te lâcher avec ça.
 - COMMENT TU T'APPELLES ?
 - ...
 - ...
 - Réponds-lui, il aime connaître le nom de la bouffe.
 - Question de traçabilité. J'aimerais pas me retrouver avec un cheval sur l'estomac. TON NOM !
 - Vite, nous avons une faim d'ogre et après toi nous irons manger les jeunes et le chat.
 - Ah non, pas le chat !
 - Nous serons aux petits soins...

(À la Bouletterie, 2017)¹²⁸

Ce texte qui met en scène deux clowns cannibales dépasse d'emblée la limite du sérieux à travers l'agencement du dialogue et la situation cocasse. Des personnages dont le métier fait rire, quoique mués en des tueurs en série, demeurent drôles malgré tout. Le rire est provoqué malgré et en raison de l'absurdité de leur comportement face à l'acte terrible qu'ils sont sur le point de commettre. Outre ce dialogue ouvert, cadencé par les différents éléments textuels signalés plus haut, construit un langage de jeu d'enfants, des enfants qui joueraient aux assassins. Le lecteur rit car le texte ne nous laisse pas d'autre choix, il s'agit tout de même d'un rire nerveux.

La langue-jeu est également un procédé esthétique du texte *Au jeu de la vie* (2016e), dans lequel il est effectivement question de jeu d'enfants :

- Le jeu a commencé
- Quel jeu
- Comment ça quel jeu
- Pourquoi t'a dit « Le jeu a commencé »
- Bah je lis ce qui est écrit et je fais remarquer que toi aussi et même ce que je dis là aussi est écrit
- Alors est-ce qu'on passera notre temps à ne dire que des choses écrites
- J'ai bien l'impression
- C'est pas du jeu
- C'est affreux
- Horrible
- Nous ne sommes donc pas libres de nous exprimer
- Non tout est écrit
- Par qui
- Dieu
- Je crois pas en Dieu

¹²⁸ Ce texte comporte deux éditions, une chez Lansman datée de 2016 et une autre aux éditions d'Athénor datée de 2017, bien que ce dernier soit l'auteur de la commande du texte. J'ai choisi de citer la deuxième édition publiée, car la mise en page du texte est plus dynamique avec les répliques disposées irrégulièrement, cependant, ce texte ne comporte pas de pagination.

- Ça aussi c'est
- Écrit j'ai vu je sais lire
- Dieu existe
- T'en parles comme si tu l'avais déjà vu
- Je l'ai vu ouais
- Ah ouais Et il ressemble à quoi
- Il est noir il a une coupe afro ou tresses nattes dreadlocks ou crâne rasé selon son humeur
- N'importe quoi
- Et pourquoi pas
- Et c'est quoi la suite À qui le tour

(*Au jeu de la vie*, 2016e, p. 11-12)

Le jeu avec la langue devient vraisemblablement la langue du jeu de ces enfants où aussi bien la déponctuation que la non répartition des répliques participent fortement au brouillage de pistes pour le.la lecteur.trice. Ce texte résiste également en adoptant une écriture non genrée qui apparaît dès que l'occasion se présente. L'enchaînement des répliques cadence une conversation qui au premier abord semble ordinaire, mais à l'intérieur de laquelle de réelles problématiques sont évoquées comme la liberté d'expression et la diversité. Lors de sa lecture, bien que la polyphonie soit évidente, le.la lecteur.trice éprouve du mal à singulariser les personnages, ce dont on peut finalement se passer pour la construction du sens. Ce dialogue théâtral en est un sans qu'on ressente le besoin d'identifier les locuteurs.

Deux pièces illustrées écrites pour la jeunesse : *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (2014), illustrations de Bruce Clarke, et *La véridique histoire du petit chaperon rouge* (2015a), Illustrations de Catherine Chardonay, mettent également en scène le jeu d'enfants dans leur construction du dialogue, chacune de manière différente. *La véridique histoire du petit chaperon* propose la réécriture du conte pour enfants, son titre indique déjà qu'il s'agit du récit originel de cette histoire mondialement connue. Alors même qu'il s'engage à fournir une explication sur les origines du conte, le texte s'ouvre d'abord sur un texte en exergue « Il était une fois et une fois il n'était pas... » (2015a, p. 6). Dialoguant avec ce texte la première scène commence par une didascalie qui indique le lieu de l'action « Dans une cabane » suivie d'une illustration :



Figure 1- La véridique histoire du petit chaperon rouge, 2015a, p. 7

La présence des illustrations offre une zone de construction de sens hypertextuelle. Peter Hunt explique que les livres illustrés « peuvent explorer ce rapport complexe ; les mots peuvent augmenter, contredire, élargir, produire de l'écho ou interpréter les images et vice-versa.¹²⁹ » (HUNT, 2010, p. je traduis). Dans l'exemple ci-dessus, l'illustration participe à cet élargissement du sens par l'abstraction du cadre. D'ailleurs, les trois éléments, texte en exergue, illustration et lieu créent une atmosphère pour le lecteur qui renvoie à l'univers de l'imaginaire, où tout est possible. Cette ouverture de l'œuvre prépare le.a lecteur.trice à la prise de parole, le.la plaçant devant un terrain de créativité et d'abstraction, de toutes les illustrations du livre, celle-ci est d'ailleurs la plus abstraite. Lorsque le dialogue commence, les personnages entament le jeu du « Toc, toc, qui est là ? » :

L'ENFANT

Toc, toc, grand-mère ?

LA GRAND-MÈRE

Qui est là ? Je ne peux pas vous ouvrir. Je ne peux pas me lever. Je suis malade. Très malade. Qui est là ?

L'ENFANT

Me voici, je suis entrée.

LA GRAND-MÈRE

Approche. Plus près, je ne vois plus très bien. Plus près, ton odeur me soufflera sans doute une image, ton visage, ton nom... Approche. Une odeur de... Tais, toi, ne dis rien ! Une odeur de... Peut-être ton toucher sera plus bavard. Pose ta main là. Pose. Ne bouge plus, que je sente ta main, le poids de ta main. Qu'est-ce qu'elle dit, ta main ? Hein ? Plus fort, je n'ai plus mes oreilles de vingt ans.

L'ENFANT

Elle dit que vous êtes poilue !

¹²⁹ “podem explorar essa relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens e vice-versa”

LA GRAND-MÈRE

C'est pour mieux me réchauffer, mon enfant !
[...]

L'ENFANT

Et ces poils sur votre poitrine ?

LA GRAND-MÈRE

C'est d'avoir trop allaité

L'ENFANT

Et ce ventre velu ?

LA GRAND-MÈRE

C'est d'avoir eu trop d'enfants.
[...]

L'ENFANT

Cette grande bouche !

LA GRAND-MÈRE

C'est de vieillesse, c'est de vieillesse.

L'ENFANT

Et ces grandes dents ?

LA GRAND-MÈRE

C'est pour ...

L'ENFANT

Pour ?

LA GRAND-MÈRE

Pour mieux te...

L'ENFANT

Pour mieux me... ?

LA GRAND-MÈRE

Manger !

L'ENFANT

Et là, tu te jettes sur moi et tu me dévores. Vas-y, vite vite !

LA GRAND-MÈRE

Vite, vite quoi ?

L'ENFANT

Vite, vite me manger, moi

LA GRAND-MÈRE

Mais qui es-tu ?

L'ENFANT

Ton repas, grand-mère.

LA GRAND-MÈRE

Un repas sur deux pieds qui vient tranquillement se faire manger ! Un repas vivant, gigotant tant et tant, ça sent le repas paaas... paaas... pas net. Pas cuit. Pas rond. Un drôle d'oiseau. Un piège. Qui es-tu ? Va-t'en avant que mon mari n'arrive. Mon mari est un... est un... un grand... géant... qui mange des puces et des crevettes.

L'ENFANT

Je ne suis ni une puce ni une crevette ! Et tu n'as plus de mari, grand-mère.

LA GRAND-MÈRE

Plus de mari ? C'est nouveau !

L'ENFANT

Papi est au cimetière ! Et toi, maintenant à table !

LA GRAND-MÈRE

Insupportable, un repas qui me dit à table ! Insupportable !

(La véridique histoire du petit chaperon rouge, 2015a, p. 7-12)

Lors de la prise de parole, on se croit dans l'univers du conte traditionnel, non pas au début du conte, mais à la fin, lorsque le loup se fait passer par la grand-mère. Cependant, un renversement de la situation montre qu'il s'agit d'un jeu entre « L'enfant » et « La grand-mère », pour l'instant, il n'est pas question de loup. On bascule donc vers une approche inattendue du conte, à ce stade, le.la lecteur.trice est saisi par ce nouvel univers proposé par Akakpo.

Au cours de cette scène, « L'enfant » cherche à comprendre pourquoi il est obligé de rester enfermé dans cette cabane avec sa grand-mère sans rien connaître, ni personne, ni même pas son nom. Au bout d'une conversation où l'enfant n'acquiert aucune nouvelle information sur soi, les deux personnages rejouent au Toc, toc, qui est-ce ?.

L'ENFANT

Je crois qu'il n'y a pas de mots assez vastes pour décrire une forêt si grande avec des rois et serviteurs. Je crois que je vais devoir nous plonger dans la nuit pour voir la forêt de mes propres yeux.

Elle éteint

LA GRAND-MÈRE

Rallume tout de suite !

L'ENFANT

Toc toc

LA GRAND-MÈRE

Allume !

L'ENFANT

Toc toc

LA GRAND-MÈRE

Si je t'attrape !

L'ENFANT

Toc toc

LA GRAND-MÈRE

Qu'est-ce que tu fabriques ?

L'ENFANT

Toc toc

LA GRAND-MÈRE

C'est qui ?

L'ENFANT

C'est personne.

LA GRAND-MÈRE

Personne ?

L'ENFANT

Oui, personne !

LA GRAND-MÈRE

Alors pourquoi j'entends parler ?

L'ENFANT

C'est pour ne pas te sentir seule, grand-mère.

LA GRAND-MÈRE

Et ce souffle que je sens rapprocher ?

L'ENFANT

C'est pour mieux te réchauffer.

[...]

LA GRAND-MÈRE

Une tête avec une bouche !

L'ENFANT

C'est pour mieux te baiser.

LA GRAND-MÈRE

Et ces bras !

L'ENFANT

Pour mieux t'embrasser, grand-mère, pour mieux t'embrasser...

LA GRAND-MÈRE

Avec des mains si empressées ?!

L'ENFANT

C'est d'avoir trop attendu.

Cri de la grand-mère sur lequel le silence, soudain, tombe.

Bruit de porte qui s'ouvre puis claque.

Long moment de silence dans le noir.

(La véridique histoire du petit chaperon rouge, 2015a, p. 22-27)

Le jeu ici mène à des terrains inattendus, non seulement il offre le rythme à la scène, mais aussi il entraîne la reconnaissance et brouille les pistes pour le.a lecteur.trice. On reconnaît le conte, le titre nous avait informé qu'il s'agissait de l'origine de l'histoire, mais on ne sait pas très bien où l'on en est par rapport au conte traditionnel. Cet extrait clôturé la première scène de la pièce en renversant complètement le cadre. L'enfant tue-t-elle la grand-mère afin de s'en libérer et pouvoir découvrir sa propre identité, sa véridique histoire ? Le texte n'apportera pas de réponse à ce questionnement, car c'est la dernière fois où le personnage de « La grand-mère » apparaît. L'enfant part sans retour possible dans son périple en quête d'identité.

Le jeu est utilisé dans cet extrait comme ressource esthétique pour la mise en scène de cette quête de l'identité, centrale dans la pièce. Le conte traditionnel est certes actualisé, tout en gardant une poétique liée au monde de l'enfance. Dans son autobiographie présentée en fin d'ouvrage, l'auteur explique qu'il s'y est plongé pour « raconter et interroger le monde dans lequel nous vivons » (p. 70), dans une réécriture moins dangereuse que celle à laquelle il s'adonnait.

Enfant, je faisais cela d'une autre manière que je ne conseille à personne. Je découpais, avec une lame de rasoir, les dessins de mes livres d'histoires et comme dans un théâtre de marionnettes, je les mettais en scène dans des histoires que je me racontais. *(La véridique histoire du petit chaperon rouge, 2015a, p. 70)*

Le texte de *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* est, lui aussi, une réécriture. En toile de fond, on retrouve le personnage du Chevalier de Saint-Georges, fils d'une esclave noire et d'un noble blanc, élevé comme un blanc au XVIIIe siècle. L'ouvrage ne s'y réfère qu'à travers le personnage de « George » une fille blanche fascinée par la peau noire, au point d'en échanger

la sienne. Vivre mal dans sa peau est la thématique générale de cette pièce qui nous présente « Mamadou », constamment charrié par ses camarades en raison des origines auxquelles sa peau noire le ramène et qui ne correspondent pas du tout à ses vécus.

Cette pièce est également cadencée par le rythme du jeu d'enfants, cette fois-ci, des enfants qui joueraient dans une cour de récréation, leur voix choralisée fait dialoguer les deux identités singulières de « George » et « Mamadou », deux êtres qui ne se retrouvent pas dans le regard des autres pour des raisons différentes. « George » veut être reconnue par une différence qui ne lui appartient pas, « Mamadou » aimerait tout simplement se fondre dans la masse. Le seul moyen d'apaiser tous les conflits est de rassasier la faim de la différence enfouie chez chacun par l'anthropophagie de « George » :

Scène 17

Quelques jours plus tard, le groupe d'enfants réunis dans un parc.

[...]

UN DES ENFANTS

Est-ce que vous ressentez la même chose que moi ?

UN DES ENFANTS

Quoi Younès ?

UN DES ENFANTS

Je me sens...

UN DES ENFANTS

Différent ?

UN DES ENFANTS

Oui.

UN DES ENFANTS

Moi, c'est comme si j'étais moi, mais aussi quelqu'un d'autre.

UN DES ENFANTS

Pareil ! Et toi Alisé ?

UN DES ENFANTS

Je me sens tout mélangé.

UN DES ENFANTS

Comme si tu avais en toi un peu de nous autres ?

UN DES ENFANTS

Exact ?

UN DES ENFANTS

Nous sommes maintenant tous liés, l'un à l'autre.

UN DES ENFANTS

Tous comme Un.

UN DES ENFANTS

Comment ça s'appelle des gens qui ont des choses en commun ?

UN DES ENFANTS

Des amis. Ça s'appelle des amis.

UN DES ENFANTS

Et comment ça s'appelle quelqu'un qui se cache pour nous espionner ?

UN DES ENFANTS

Eh, je crois que c'est Mamadou !

MAMADOU

Lâchez-moi un peu !

UN DES ENFANTS

Tu tombes bien, on voulait te dire...

UN DES ENFANTS

Bah oui, on voulait te dire... Vas-y toi.

UN DES ENFANTS

Pourquoi ça tombe toujours sur moi ? Voilà, est-ce qu'on pourrait te faire des cadeaux, ou des bisous, être aux petits soins, demander au vent d'apaiser tes blessures, fleurir ton passé en élargissant l'horizon de ton avenir ?

UN DES ENFANTS

Bref, il veut dire que nous sommes désolés de t'avoir embêté.

MAMADOU

Ça m'étonne de vous. Mais moi aussi, je me suis étonné de moi-même ces jours-ci.

UN DES ENFANTS

Est-ce que vous ressentez la même chose que moi ?

UN DES ENFANTS

Hé Mamadou....

UN DES ENFANTS

Est-ce que tu entends comment ton nom, dans ma bouche, sonne ?

UN DES ENFANTS

Sur ma langue, s'éveille, s'enroule et fait du tobogan ?

UN DES ENFANTS

Contre mes dents, se cogne, rebondit et se répète ?

UN DES ENFANTS

Puis par mes lèvres en « ou », s'envole au vent.

UN DES ENFANTS

Pour résonner dans l'air ?

UN DES ENFANTS

Mamadou...

UN DES ENFANTS

Se mêle aux bruits et au silence du monde ?

UN DES ENFANTS

Puis revient se coucher...

UN DES ENFANTS

Tire ma langue sur lui comme une couette...

UN DES ENFANTS

Pour se mettre au chaud...

UN DES ENFANTS

Là où il se sent tout en sécurité ?

MAMADOU

Mais ?! George ?

UN DES ENFANTS

Oui ?

MAMADOU

George ?

UN DES ENFANTS

Oui ?

MAMADOU

George ?

UN DES ENFANTS

Oui ?

MAMADOU

C'est toi George ?

UN DES ENFANTS

Oui Mamadou, qu'est-ce que c'est ?

MAMADOU

Ça ? Je l'ai retrouvée ! C'est ta peau, non ? tien.

UN DES ENFANTS

Non, merci, je me sens déjà bien dans ma peau.

UN DES ENFANTS

Je vois tout ce qu'il y a l'intérieur et ça me plaît. J'ai envie de faire comme à la brocante : tout sortir au soleil ! Mes pensées, mes questions, mes réponses, mes émotions, toutes les vérités que je ressens en moi et puis les échanger si j'ai envie. Je me sens bien. Et toi, Mamadou ?

MAMADOU

T'inquiète, je gère.

(Même les chevaliers tombent dans l'oubli, 2014a, p. 53-57)

Le cannibalisme ici résulte non pas dans l'anéantissement de l'autre, mais dans l'incorporation de l'autre en soi, qui rend les enfants « différents ». Le langage charrier du début de la pièce se mue dans des échanges doux, comme une berceuse polyphonique où le nom de celui que l'on ridiculisait avant devient un lieu sûr qui « se mêle aux bruits et aux silences du monde ». Tous deviennent non pas un, mais une partie du tout. L'enchaînement des répliques en font un texte profondément lyrique qui dans la bouche de ces enfants, plus qu'un poème, se rapproche d'une harmonieuse comptine.

La mise en scène de l'anthropophagie les mène vers une créolisation du contact, à une relation au sens glissantien où le résultat se trouve dans la sphère de l'inattendu, de l'imprévisible (GLISSANT, 1996). Les êtres qui en résultent sont des êtres dialogiques, ayant un nouveau regard sur le monde. La poétique de la violence traduite dans les dialogues du début de l'œuvre, nous en avons vu un exemple dans le chapitre précédent. Le rythme à la manière d'un jeu du trappe-trappe¹³⁰ où Mamadou est la cible de tous les autres joueurs. Dans cette fin de l'œuvre, on bascule dans une poétique où les humanités sont diversifiées au gré des contacts entre les singularités (GLISSANT, [1990]2019).

Tout hétérogène qu'elle est, l'œuvre akakpoïenne ne manque pas de mettre en voix des dialogues qui aboutissent dans un conflit sans résolution, ou encore, dont la solution demeure dans les tensions créées par le dialogue conflictuel établi. A cet égard, les œuvres qui mettent en scène des discours autoritaires, les font en les mettant en procès, quelquefois de manière plus explicite, d'autres fois de manière plus voilée, de sorte à dénoncer leur monologisme en produisant par cela même du dialogisme. Nous en verrons quelques exemples par la suite.

¹³⁰ « pique-pega » au Brésil.

Mettre en voix pour aller de l'avant

Lorsqu'il y a le discours autoritaire, on est confronté à un dialogue impossible. La voix autoritaire ne laisse surtout pas de place à la relation glissantienne, non hiérarchique entraînant des sens inattendus, elle n'accepte que la répétition d'elle-même ou l'acquiescement de la part son interlocuteur. Lorsque le discours autoritaire est inscrit dans une œuvre théâtrale, il a tendance à immobiliser les échanges dans un monologisme sclérosé, ce n'est pas par hasard que le monologue est le recours privilégié lorsqu'il y a ce genre de discours. Toutefois, lorsque le discours autoritaire est en plein espace dialogique, où tension et conflit sont des forces motrices du drame, on peut parler de dialogisme.

Si le discours autoritaire est souvent présent dans les œuvres akakpoïennes, il l'est dans le sens de le faire rentrer en contact avec d'autres discours pour créer de nouveau terrain de dialogue. À chaque fois au service de la tension créée par l'œuvre, l'auteur convoque souvent la parole autoritaire comprise au sens bakhtinien :

La parole autoritaire (religieuse, politique, morale, parole du père, des adultes, des professeurs) [...] s'impose à nous, indépendamment de son degré de persuasion intérieure à notre égard ; nous la trouvons comme déjà unie à ce qui fait autorité. [...] C'est une parole trouvée par avance, qu'on n'a pas à choisir parmi les paroles équivalentes. Elle est donnée (elle résonne) dans une haute sphère et dans celle du contact [...]. (BAKHTINE, [1978] 2018, p. 161)

La parole inséparable de l'autorité lorsqu'elle est placée dans un espace relationnel dialogique peut participer à l'avènement d'une parole intérieurement persuasive, qui quant à elle :

[...] est déterminante pour le processus du devenir idéologique de la conscience individuelle [...]. La parole persuasive intérieure, au cours de son assimilation positive, s'entrelace étroitement avec « notre parole à nous ». Dans le courant de notre conscience, la parole persuasive intérieure est ordinairement mi-« nôtre », mi-« étrangère ». Sa productivité créatrice consiste précisément en ceci qu'elle réveille notre pensée et notre nouvelle parole autonome, qu'elle organise de l'intérieur les masses de nos mots, au lieu de demeurer dans un état d'isolement et d'immobilité. Ce n'est pas tant qu'elle est interprétée par nous, qu'elle continue à se développer librement, s'adaptant au nouveau matériau, à des circonstances nouvelles, à s'éclairer mutuellement avec de nouveaux contextes. (BAKHTINE, [1978] 2018, p. 164)

Cette productivité créatrice réveillée par la parole intérieure persuasive est mouvante et provocatrice de résultats imprévus. Lorsque l'œuvre du dramaturge togolais mobilise les discours autoritaires, elle leur accorde un caractère politique indéniable. J'aurais pu convoquer cet aspect dans bon nombre de mes analyses, d'autant plus que l'usage qu'en fait l'auteur, plus

que dénoncer ces discours, provoque par les procédés esthétiques la création d'espaces où des sémantiques nouvelles sont possibles. Le choix de clore ce chapitre, qui est également le dernier de ma thèse, par les spécificités de l'œuvre akakpoïenne qui vont vers l'avant n'est pas anodin. Le camouflage esthétique et la créolisation poétique qui fondent ses écritures catalysent les potentialités de construction de sens susceptibles d'éveiller des consciences en devenir, en respectant leur polyphonie, leurs singularités, le tout fait dans des relations verbales, culturelles et interpersonnelles. Parmi les stratégies textuelles utilisées par l'auteur pour atteindre des zones de tension dialogiques se trouve la confiscation de la parole par l'autorité qui incarne le discours autoritaire et la résistance naturelle que cela engendre. Dans *Hourra !* (2018b), l'autoritarisme du personnage du maire, « Monsieur Lemaire », met en danger le théâtre :

L'actrice en quête de vérité

Mr Lemaire, un peu de respect pour le statut de l'artiste.

Monsieur Lemaire

Quel artiste, vous ?

L'actrice en quête de vérités

Je parle de l'auteur désemparé.

Monsieur Lemaire

Parce que vous n'êtes pas l'auteur désemparé ?

L'actrice en quête de vérités

Non, je suis l'actrice en quête de vérités. L'auteur désemparé, vous lui avez parlé comme à un moins que rien, vous l'avez anéanti. Comme un moins que rien il s'est fait tout petit, il a fondu sous nos yeux.

Monsieur Lemaire

Et donc vous êtes une actrice en quête de vérité.

L'actrice en quête de vérités

Oui.

Monsieur Lemaire

Alors, tenez : imaginez à la place de ce théâtre un parking sur plusieurs étages, lumineux, aéré, modulable, rêvez que dans ce parking, in situ, de temps en temps, il y a des showcases, des boîtes de nuit éphémères, des expositions, des happenings, des sketches, du théâtre, des formes hybrides pluridisciplinaires, la municipalité allouera un budget pour ces moments populaires conviviaux, et dans ce cadre vous nous jouerez un spectacle. Évitez les auteurs obscurs qui écrivent des choses compliquées et tristes, des histoires qui vous laissent, dans le ventre, ce sentiment d'impuissance à vous tourner dans le « Qu'est-ce qu'on peut y faire ? » Prenez un auteur résolument joyeux, reconnu par le public, traduit dans plusieurs langues, tenez, je vous conseille Laurent Baffie.

L'actrice en quête de vérités

C'est ça votre projet ? Mettre du théâtre dans un parking ?

Monsieur Lemaire

Oui, le contraire est impossible. A la question « le théâtre peut-il changer le monde ? », ma réponse : c'est le monde qui change le théâtre. Il faut s'adapter. La rareté des ressources nous contraint à la flexibilité. Alors, Laurent Baffie, ça vous dit ?

(*Hourra!*, 2018b, p. 10-12)

Le discours de « M. Lemaire » provoque différents niveaux de résistance dans le tissu textuel. D’abord, par le bouclage provoqué par les répétitions qui loin de permettre la circulation du sens vide le discours dévoilant l’impossibilité de tout dialogue. De plus, dans cet extrait, à la langue de bois parsemée d’arguments fallacieux et phrases d’effet, l’homme politique ajoute la séduction comme moyen de faire vaciller l’interlocuteur. Face aux vérités recherchées par l’actrice, « M. Lemaire » n’a d’autre argument que d’essayer de la corrompre en lui proposant des « avantages » dans son entreprise. Enfin, l’autodérision de l’auteur propose une instance supplémentaire de résistance dans laquelle il interpelle toute la classe artistique, ou du moins, tous les « auteurs obscurs » qui produisent un art qui déplaît aux autorités. Un texte obscur serait celui qui par sa résistance esthétique oblige le dépassement des relations monologiques.

La mise en abyme annoncée d’emblée par le titre du recueil - *Un monde sans théâtre* – reprise par la parole du maire dans une phrase d’effet tient aussi compte du ridicule d’un discours qui ne cherche qu’à imposer sa parole par la force anéantissant celle de l’autre. La construction de la parole intérieurement persuasive se fait donc non pas par un dialogue argumentatif, il ne serait d’ailleurs aucunement censé de contre-argumenter un discours vide, mais par la construction d’un dialogue qui permet la confrontation de la parole autoritaire par la voie esthétique.

La remise en question de l’autorité malfaisante dans *MST* (2016g) se fait tout autrement, en effet, c’est la convocation de voix fantasmatiques qui démantèle la parole autoritaire. Dans ce texte est évoquée la problématique du harcèlement sexuel en milieu scolaire, le sigle qui donne nom à la pièce est décliné par l’auteur dans un acrostiche mis en exergue. Parmi les sens proposés, je retiens ici les deux les plus éloquents de maladie sexuellement transmissible et, surtout, de moyenne sexuellement transmissible, dernière expression formée par l’acrostiche qui désigne une expression utilisée en Afrique francophone se rapportant au phénomène du harcèlement pratiqué par les enseignants envers les élèves et étudiantes¹³¹.

Dans le texte akakpoïen, alors même que l’enseignant « Lui » est en train de contraindre l’élève « Elle » à négocier sa note en échange de services sexuels en pleine salle de classe, arrive un troisième personnage « Elle, autre » qu’il est le seul à voir. Lors de sa première

¹³¹ Cette problématique ne se limite pas aux pays francophones, une enquête réalisée en 2019 par la BBC Africa Eye a dénoncé des pratiques de harcèlement sexuel notamment à Université de Lagos (Nigéria) et à l’Université du Ghana (reportage disponible sur <https://www.bbc.com/afrique/region-49967546>). En 2020, une production de Netflix *Convocation* (*La convocation*, en français, *A lição de Moremi*, en portugais) réalisée par le Nigérian Kunle Afolayan porte cette histoire à l’écran.

apparition, « Elle, autre » est la figure de la mère de « Elle », qui remercie à l'enseignant de si bien faire travailler sa fille à l'école et lui prie de poursuivre le travail avec fermeté.

Elle, autre : Est-ce qu'elle rechigne parfois ?

Lui : Vous savez, à cet âge-là, comme toutes ses camarades...

Elle, autre : Ne vous fiez pas à son âge. Ne vous laissez pas endormir par sa candeur juvénile. Soyez ferme, inflexible, dur.

Lui : Dur.

Elle : Pour être dur, vous êtes bien dur, Monsieur !

Elle, autre : Restez dur, c'est pour son bien. Qu'elle ne s'avise surtout pas à vous ramollir.

Lui : Il n'y a pas de risque, Madame. J'ai de longues années d'expérience.

Elle, autre : Ça compte.

(MST, 2016g, p. 26)

L'ironie provoquée par le double sens à peine subtile, l'intervention d'« Elle » qui ne peut voir « Elle, autre » aide d'ailleurs à enlever une couche de plus de la subtilité, explicite la perversité de la situation, notamment par le fait que « Lui » a une longue expérience de ce crime. Après le départ d'« Elle, autre » mère d'« Elle », l'enseignant ne se désistant pas de poursuivre le harcèlement, la parole autoritaire est imbécile, il n'y a pas de place pour la subtilité, arrive donc une deuxième « Elle, autre », cette fois, une ancienne victime de « Lui » qu'« Elle » ne voit toujours pas. Les échanges deviennent progressivement plus graves, « Lui » ne perd pas la face devant une victime, même si celle-ci n'est plus toute jeune. Le texte fait donc intervenir une troisième « Elle, autre » :

Elle, autre (*changeant de posture, on dirait quelqu'un d'autre, à Lui*) : Ça suffit ! Une bonne fessée, ça t'apprendra, puisqu'avec toi, comme d'habitude, je parle seulement en l'air.

Lui : Maman ? Qu'est-ce que tu fais là ?

Elle, autre : Cela fait des heures que tu devrais être rentré. Ta pauvre mère s'inquiète.

Lui : Mais Maman, qu'est-ce qui t'est arrivé ? Pourquoi tu es habillée comme une...

Elle, autre : C'est pour mieux te garder, mon enfant. Pour que tu n'aies pas chercher les routes, comme un orphelin, ce que ta mère peut te donner. C'est mon devoir de veiller sur toi. A moi de te montrer le chemin.

Lui : Mais maman, qu'est-ce que tu fais dans cette position ?

Elle, autre : Viens, mon enfant.

Lui : Maman, je ne veux pas voir ça.

Elle, autre : Ça t'effraie, on dirait. Pourtant tu es passé par là. Pourquoi ne pas recommencer ? Une fois, deux fois, milles fois, peu importe, toutes les fois sont une ! Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ! Pourquoi tu fermes les yeux ?

Lui : Arrête ça, Maman !

Elle : D'accord, Monsieur, j'arrête.

Elle, autre : Sinon, tu vas faire quoi ?

Lui : Assez ! Assez ! Assez !

Elle : Ne t'énervé pas, Monsieur. J'ai arrêté.
Elle, autre : En voilà une manière de parler à sa mère.
Lui : Ça suffit ! Qui que tu sois, fous le camp !
Elle : D'accord, d'accord, Monsieur, je m'en vais. Mais tu vas me donner combien ?
Lui : Quoi ?
Elle : Est-ce que j'ai assez travaillé pour 15 ?
Lui : Dégage, sorcière !
Elle, autre : Je ne t'ai pas éduqué pour que tu me traites ainsi, mon enfant.
Elle : Monsieur, je vais partir mais dis-moi seulement combien je vais avoir.
Elle, autre : Combien pour que je parte ?
Lui : Arrête, Maman.
Elle, autre (changeant de posture, on dirait quelqu'un d'autre, à Lui) : Mon enfant, combien ?
Lui : Mais Tata, qu'est-ce que tu fous là ?
Elle, autre (changeant de posture, on dirait quelqu'un d'autre, à Lui) : Combien mon enfant ?
Lui : tonton !
Elle, autre (changeant de posture, on dirait quelqu'un d'autre, à Lui) : Mon enfant...
Lui : Papa !
Elle, autre (*changeant constamment de posture*) : Combien pour 10 ? Et de 10 à 11, combien ? Combien pour aller de l'avant ? Combien pour passer ? Combien pour le poste ? Pour fermer les yeux ? Combien pour le permis ? Combien pour la marmite ? Combien pour les parents ? Combien pour la chambre ? Le sac ? Combien pour entrer ? Combien pour sortir ? Combien pour les livres ? Combien pour la bière ? Le poisson braisé ? Les brochettes ? Combien ? Combien pour les fournitures ? Combien pour le sucre ? La voiture ? Le taxi ? La clinique ? Combien pour oublier ? Combien pour la robe ? Pour la crème ? Pour les fleurs ? Pour les porteurs ? Pour le billet ? Pour le criquet ? Pour la soirée ? Combien pour la porte ? Combien pour l'amour ? À combien faut-il arrondir ? Combien...
Lui : Mais qu'est-ce que tu racontes ?
Elle et Elle, autre (*à lui*) : Toi, ta gueule !

(MST, 2016g, p. 31-33)

L'auteur invite sur scène ceux qui le renvoient à la fragilité de l'enfance, d'abord sa mère qui ne cesse de veiller sur lui. Ironie et gravité font vaciller le personnage, son discours est enfin contré par « Elle, autre »¹³² qui justifie l'inceste dans une répétition-variation d'une réplique précédente de « Lui », le démantèlement du discours autoritaire de « Lui » se poursuit à travers les autres interventions jusqu'à ce qu'il n'ait plus droit à la parole. Il ne faut pas confondre cela avec un discours autoritaire à l'inverse, tous ces personnages font partie de la rêverie de « Lui », ce sont des fantômes qu'il convoque lui-même, la polyphonie est interne,

¹³² À la deuxième « Elle, autre », lorsqu'elle lui demande combien de fois il a harcelé ses élèves, « Lui » répond : « Qu'importe ! Chaque fois est nouvelle et toutes les fois sont une. Qu'importe le flacon, pourvue qu'on ait l'ivresse » (p. 31)

comme dans un polylogue, ces voix sont des expressions de sa propre psyché qui le met sur le banc des accusés.

Le recours aux voix fantômes provoque la ruine de la parole autoritaire dans d'autres textes. Dans la pièce *Où est passé le temps ?* (2016h) trois personnages, « Julie Avéti », « Charles Charlemagne » et « Elom Kodji » incarnent différentes voix de personnes vivant dans un pays où un régime autoritaire déguisé en « simulacre de démocratie » suit à une période dictatoriale. « Julie Avéti » est une enseignante qui cherche à avoir une parole persuasive internement afin de donner de l'espoir à ses élèves. « Elom Kodji » est un militaire venu sécuriser le lycée en raison d'une manifestation dans la ville. « Charles Charlemagne » est un élève, semble-t-il, récemment arrivé dans ce lycée, en réalité, un revenant compagnon de lutte contre la dictature des deux autres, mort lors d'une émeute seize ans plus tôt. Leur reconnaissance mutuelle tarde à se faire dans le texte.

« Charles Charlemagne » est le point de rencontre des trois discours, sa parole est internement persuasive d'abord par sa seule présence, quoiqu'il n'ait pas non plus la langue dans sa poche. Dans le temps, il était connu comme « Charly grande gueule ». Plus que les propos qu'il peut tenir, le passé qu'il fait revenir remet en question la façon dont les autres se sont accommodés avec les injustices et l'arbitraire du pouvoir en place.

Charles charlemagne : Et moi, après une bonne nuit de repos, je reviens pour continuer le combat. Mais comment êtes-vous devenus si vieux en un seul jour ?!

Julie Avéti : Il y a seize ans que cela a eu lieu.

Charles Charlemagne : Ce n'est pas possible, c'était hier.

Elom Kodji : Seize ans. Tu es tombé sur la tête ? Tu sors d'un coma ?

Charles Charlemagne : Moi, non. Mais vous ? Vous aviez tout oublié.

Julie Avéti : C'est le lot des survivants : apprendre à oublier. Mais toi ? D'où sors-tu ?

Charles Charlemagne : C'était hier. (*Il enlève sa chemise et leur montre son dos*) Regardez.

Elom Kodji : Le coup de machette qu'un militaire t'avait donné, lors des émeutes qui ont eu lieu le jour même de la mort de nos deux camarades, il y a seize ans !

Julie Avéti : La plaie saigne encore.

Elom Kodji : Comme si c'était hier. La même plaie, la même turgescence, les mêmes débuts d'arborescence tout autour. Et toi, depuis ce jour-là, personne n'a eu de nouvelles. D'où sors-tu ? Tu es une espèce de fou sismique ressurgi du ventre de la terre avec le feu de Prométhée ?

(*Où est passé le temps?*, 2016h, p. 63-64)

Le passé est mis en confrontation avec le présent par cette présence fantasmagorique. Au même titre, l'accommodation au discours autoritaire est remise en question. Interpellée sur

son oubli, « Julie » cherche à se justifier, alors que l'éloquence de la plaie l'oblige à sortir de son « coma ». « Elom », le militaire dont la dureté n'est ébranlée que par la vue du coup de machette dont la plaie vivante fait jaillir « du ventre de la terre » la lumière pour éclairer ce passé refoulé. Le corps supplicié met en voix l'Histoire que les survivants cherchent à oublier, mais est-il possible d'aller de l'avant sans le lien avec le passé ?

Dans ses réflexions sur le rapport entre histoire et littérature, Edouard Glissant considère qu'elles « rejoignent une même problématique : le relevé, ou le repère, d'un rapport collectif des hommes à leur entour, dans un lieu qui change en lui-même et dans un temps qui se continue en s'altérant. » (1997, p. 235). La mobilité est l'apanage du regard sur le monde que la relation entretenue par l'histoire et la littérature peut engendrer, un dialogue créateur susceptible d'atteindre dans la conscience idéologique des êtres.

Ce rapport à l'histoire chez Akakpo, nous l'avons vu, est présent dans plusieurs œuvres, « Charly » n'est pas le seul revenant apparu pour remémorer l'histoire. Dans le chapitre précédent, j'ai présenté les personnages de *Catharsis* (2006a), cette pièce où différents pans de l'histoire africaine sont convoqués dans un rituel qui recherche la reconstruction du rapport au passé pour construire un monde nouveau. Le passé y revient comme des apparitions mystiques, tout d'abord lors de la cérémonie du rite expiatoire pour laquelle « Ilèfou » prête son corps aux esprits des gardiens de l'Oracle, à Sakpata (dieu de la terre) et aux enfants mal-morts. Plus tard, ce sera par le retour des enfants partis.

Encore un sujet grave traité de manière comique par l'auteur. La cérémonie vaudou commence dans une ambiance loufoque car « Le gardien de l'Oracle » qui devait la célébrer est souffrant, « Ilèfou » lui a tiré dessus par accident. C'est pour cela que c'est le fils de la reine-mère qui dirige le rituel, aidé par « Le photographe/caméraman/réalisateur ». La scène commence avec « Elle » s'y préparant « dans la position d'un boxeur qui s'apprête à rentrer sur le ring » (p.23), après la mise en voix des enfants mal morts, de Sakpata et des esprits des gardiens de l'Oracle qui font le réquisitoire de la Reine-mère, le rituel se poursuit :

(Pendant le reste de la scène, le photographe/caméraman/réalisateur répétera des mots pris par affinité, dérision ou moquerie dans les répliques d'Ilèfou. Les mots répétés seront indiqués par endroit)

Ellè : Quels malheurs ? Enfants réduits en esclavage ? Richesses torturées ? Corps pillés ? C'est un crime. Un crime contre l'humanité, voilà !

Ilèfou : Un crime contre l'humanité ? (*ricanement*) Une humanité sans autre crime que d'avoir abusé d'une conne, oui ! Les étrangers du Nord-là-bas étaient plus forts que tes fétiches de guerre, ils t'ont imposé leurs lois !

Ellè : Ils étaient sans cœur ; ils ont arraché les enfants au sein maternel !

Ilèfou : Tu leur as vendu tes propres entrailles.

Ellè : Non, ils lui ont tout enlevé, jusqu'à son nom !
Ilèfou : Tu as préféré leur nom au tien et rampé des litanies de reconnaissance.
Ellè : Ils ont violé la chair de la Reine-mère !
Ilèfou : Tu as livré ton ventre à leurs ardeurs.
Ellè : Ils ont fané beauté, pillé parures, senteurs intimes ; et quand il leur revenait trop cher de la nourrir, ils lui ont jeté à la gueule la liberté et l'ont poussée hors de leurs frontières ; mais chaque jour elle est dans leurs chaînes. [...] La parole des étrangers du Nord-là-bas avait la saveur du miel et celle de l'Oracle laissait un goût amer.
Ilèfou (il chante, voix de Sakpata) :
 Ecoute le souffle de la terre
 Ecoute la voix souterraine qui gronde
 Ecoute ma voix
 Le murmure des entrailles de Sakpata
 Ecoute et excuse le dérangement
 Je ne fais que roter
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Roter
Ilèfou : ... pour te dire merci...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Merci.
Ilèfou ... je suis bien repue...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Repue.
Ilèfou : ... c'est si charmant de penser à moi...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : À moi.
Ilèfou : ... me remplir ainsi la panse...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : La panse.
Ilèfou : ... de tous ceux à qui, en guise de bienvenue...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Bienvenue
Ilèfou : ... de bon cœur je dis...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Je dis
Ilèfou : ... Soyez léger à la terre qui vous accueille. Ne lui faites pas d'indigestion. Et que la terre vous soit bien lourde, l'estomac bienheureux ...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Bienheureux.
Ilèfou : ... j'attends le prochain charnier...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Charnier.
Ilèfou : ... le prochain génocide...
 Le photographe/caméraman/réalisateur : Génocide.
 [...]

(*Catharsis*, 2006a, p. 24-26)

Derrière ce jeu comique, l'occupation du banc des accusés change, en tout cas, les responsabilités sont du moins partagées entre la Reine-mère et les étrangers du Nord-là-bas. Dans l'histoire coloniale africaine, il est bien vrai que des Africains en ont profité pour faire leurs propres marchés, cependant, où se trouve le maillon le plus faible de la chaîne ? Du côté de celui qui était plus fort que les « fétiches de guerre » qui s'installant de force a exploité les territoires coloniaux tant que cela les intéressait, octroyé les indépendances quand bon leur a semblé, sans jamais perdre son emprise sur cette terre, ou bien, celle qui s'est laissé séduire par une parole à la saveur du miel ?

Cette scène est assez longue et les enjeux dévoilés très nombreux, il ne faut pas croire qu'il s'agisse d'un texte naïf où l'Afrique n'est posée qu'en victime. Cependant, il faut comprendre que la repentance passe par la (re)connaissance du passé, on ne peut aller de l'avant que si l'on a enfin fait la paix avec tous les fantômes qui nous hantent, que si l'on arrête de s'apitoyer sur notre propre sort et que l'on se met à danser ce rituel du monde nouveau. La création surgit lorsqu'on profite des espaces creux laissés par ceux qui ne veulent pas quitter leur monologisme pour y faire féconder de nouveaux horizons. Ou bien, lorsqu'on comprend, dans les mots de Léonora Miano (2012), que la cicatrice n'est pas la plaie, elle est source de vie.

Confronter son passé c'est aussi comprendre le mouvement du monde, que les êtres humains sont en constante mutation et qu'avec eux doivent aussi changer les relations sociales. C'est dans cette logique que la pièce *À petites pierres* (2007) évoque le dialogue entre modernité et tradition, dans une histoire de lapidation. Ces deux notions comprises non pas dans le sens où la modernité est liée au développement technico-scientifique et économique de l'Occident et la tradition renvoyant aux mœurs arriérées africaines. C'est dans le sens akakpoïen où la tradition est le socle sur lequel les sociétés se construisent, mais qui ne doit pas être figé pour l'éternité. La modernité étant ce qui dans les relations sociales produit du nouveau. Ainsi, lorsque la tradition entre en conflit avec la modernité, cela montre qu'elle doit être questionnée pour qu'elle demeure ce socle commun.

Dans cette pièce, c'est « La sœur » de l'accusée alliée au « jeune homme », co-responsable du *crime* à qui on n'a infligé qu'une peine d'amende, qui œuvrent pour l'acquittement de la condamnée à la lapidation. Ils le font en jouant avec les codes de leur propre culture. Il ne s'agit pas d'imposer les pratiques d'une culture soi-disant supérieure, l'Occidentale, à une supposée inférieure, l'Orientale, mais de faire dialoguer les besoins de changement de la communauté avec les lois traditionnelles. Le texte compte sur deux fins possibles, le seul cas parmi tout le corpus. Pour ce qui est de la première, « La sœur » habillée en Grand chef fait un long discours devant le Conseil des notables du village après avoir sauvé « Le jeune homme » habillé en femme de la lapidation. Quant à la deuxième fin, « Le jeune homme » est lapidé, face à la rage de la foule qui n'accepte pas cette envoyée du Premier ministre. « La sœur » n'a pu empêcher la mort de son ami d'enfance, il reste cependant sa sœur à sauver :

[Première fin possible]

(Le jeune homme prend place à côté des notables. Le père cède sa place de chef à La sœur, toujours déguisée en Chef religieux)

La sœur : Heureusement que je suis arrivé à temps. (*Avec une pointe d'humour*) Vous avez failli inaugurer la première lapidation d'un homme dans l'histoire de ce village. (*Elle rit et pour faire comme lui, le conseil rit à son tour et peut-être la foule aussi*) Et qui aurait alors payé la dette d'honneur ? Mais jeune homme-là représente plus qu'une dette d'honneur. Avec les grandes études qu'il a faites à l'étranger, il connaît bien papiers ; il symbolise l'avenir de ce village, la sécurité sociale et la banque mondiale de certains et la retraite de tant d'autres...ou bien ? (*Elle rit, le conseil rit et peut-être la foule aussi*) Voyez à quelle folie vous conduit la colère ! Qui a jeté la première pierre ? (*Tous les regards se tournent vers L'ex-futur beau-père. À l'ex-futur beau-père*) Le conseil peut donc considérer que la dette a été payée par le sang. Et à ce petit pointeur de mini-jupons, que cela lui serve de leçon ! (*Elle sourit, pendant que le conseil rit jaune, puis elle sort de sa mallette, de petits sacs plastiques noirs et appelle sa sœur*) Donne ceci aux notables. (*La jeune fille distribue les sacs aux membres du conseil*). Nous avons nos lois, héritées de nos pères, et il est de notre devoir d'honorer leur mémoire. [...] Cependant, il y aura toujours de malheureuses exceptions. Mais quand l'exception devient la règle, c'est que la vérité est dure à assumer. Voici une vérité : le chat adore le poisson, mais il ne sait pas nager. Il veut du poisson, mais ne veut pas se mouiller. (*Jouant une fausse irritation contre elle-même*) Mes paroles font trop traîner le temps. À présent finissons-en, jetez vos pierres, puisque quand le chat vient dérober votre poisson, c'est au poisson et non au chat que vous lancez des pierres, n'est-ce pas ? Non ? (*Un temps bref*) Ah, c'est au chat ? A la bonne heure ! Nous sommes d'accord que si la chair des hommes prend faiblesse, c'est à cause de la femme ! Elle doit donc être ôtée de notre vue, ou bien ? (*Aux notables*) Mettez vos têtes dans les sacs. (*Ils hésitent*) Allez ! (*Ils obéissent*) Ainsi, vous ne verrez plus le mal.

(À petites pierres, 2007, p. 47-49)

[Deuxième fin possible]

L'ex-futur beau-père : [...] Nous ne pouvons pas cracher sur nos traditions. Je compte sur la sagesse de notre grand Chef religieux pour nous donner plus de lumière.

La sœur : Le grand Chef, c'est moi. Pas pris le temps de bercer ma douleur, de pleurer l'ami d'enfance. J'ai retrouvé l'image de lui qui a grandi là (*désignant son cœur*). Oui, jamais dire jamais, tu as raison. J'ai pris l'exemple sur toi ; je me fais passer pour le Chef religieux arrivé de la ville voisine. Son visage, personne ici ne connaît, c'est ma chance. Mais chance-là ne dure pas longtemps. Alors vite je dois faire. Te pleurai après, oui. Si je réussis à suspendre le jugement du conseil, je m'enfuirai avec ma sœur. Et te pleurai après, oui. Sinon, si assez de pierres pour une, pour deux il y en aura bien. (*S'adressant au public comme au conseil*) La tâche du conseil n'est pas facile. Nous avons nos lois, héritées de nos pères et il est de notre devoir d'honorer leur mémoire.

L'ex-futur beau-père : Tout à fait.

La sœur : Devons-nous prononcer la lapidation ? Pourquoi ? Parce que si nos viandes prennent de la faiblesse, c'est à cause de la femme. C'est elle qui distille le mal en pagaille. C'est pour ça qu'elle doit être ôtée de notre vue.

L'ex-futur beau-père : C'est vérité.

La sœur : Mais les femmes sont aussi nos filles, nos sœurs, nos mères et nous leur devons vie, amour, respect. Pourtant il faut soustraire de nos yeux l'objet du mal. (*Un temps*) Voici la solution. (*Elle sort un paquet de bandeaux noirs qu'elle distribue au public*) Aux hommes uniquement ; qu'ils portent ceci, ils ne verront plus le mal.

(Elle attend que tous les hommes aient porté leurs bandeaux, puis noir sur scène)

(À *petites pierres*, 2007, p. 69-70)

Dans l'une et l'autre fins, un jeu moliéresque de travestissement où « La sœur » se déguise en chef religieux, Grand gardien des traditions, et le « jeune homme » en députée et émissaire du gouvernement chargée de l'affaire de lapidation, c'est la créolisation culturelle qui se produit, où plus qu'occident et orient, tradition et modernité, ce sont les générations qui entrent en choc. La tradition est invitée à bouger de l'intérieur par l'action de « La sœur » qui en tant que chef invite ses *confrères* à la réflexion sur leur propre rôle dans les drames qui se produisent entre hommes et femmes. Honorer les traditions demande aussi d'assumer la vérité face à la responsabilité sur les torts que l'on veut corriger. Dans les deux fins elle montre que le seul moyen d'y parvenir, ce n'est pas d'ôter de la vue celles qui sont accusées de distiller le mal, mais d'ôter la vue de ceux qui le pratiquent. Dans cette pièce, il n'y a donc pas de déni des pratiques culturelles par l'influence de l'extérieur. À travers le comique, il joue avec ce qui vient de l'intérieur et de l'extérieur. L'extérieur représenté par le « jeune homme » qui a connu d'autres cultures certes, mais c'est « la sœur » qui fait véritablement bouger la tradition de l'intérieur.

Ce texte est particulier en fonction de ces deux fins, dans le chapitre biobibliographique j'explique le contexte qui a poussé l'auteur à les proposer. Il est tout de même intéressant de souligner que la fin « originale », celle qu'il a écrite en premier, est la deuxième présentée dans l'ouvrage et bien que cette pièce soit celle de l'auteur qui a été le plus montée, il n'a jamais appris qu'on ait choisi la deuxième. Il s'agit d'une fin plus tragique puisque dans la première les jeunes arrivent à sauver « La jeune fille » sans qu'il y ait de morts. On ne peut pourtant pas ignorer dans cette analyse que le premier choix de l'auteur a été de faire tuer celui qui apportait « la modernité ». En même temps, ce garçon représentait aussi la tradition puisqu'il est le fils d'un des notables du village. Comme s'il fallait une mort pour faire rétablir l'équilibre vers un monde nouveau.

Dans ce texte, Akakpo joue aussi à créoliser la langue. Dans le but de faire entendre différents français dans le texte, qui traduirait au niveau linguistique le décalage culturel entre les personnages, la langue de l'histoire d'À *petites pierres* et une langue créolisée par cet auteur

donnant des résultats eux-aussi imprévisibles pour tout locuteur de cette langue. À cette fin, il retravaille le français métropolitain et le parler nouchi ivoirien, défini par les chercheurs Akissi Béatrice Boutin et Jérémie Kouadio N'Guessan comme :

[...] « parler nouchi » correspond, plus qu'à une langue bien circonscrite, à des pratiques de langues partageant plusieurs points communs : syntaxe du français populaire ivoirien, métissages de plusieurs mots de langues européennes et ivoiriennes par agglutinations hybrides, manipulations et déformations de ces langues, déplacements sémantiques typiques des argots... On en vient à appeler nouchi tout mélange artificiel, innovant et ludique de langues africaines et de français modifiés, dans une syntaxe qui tend à s'écarter des normes de ces langues. Ces pratiques mouvantes s'ajoutent aux aspects que nous avons vus [...] pour contribuer à rendre le nouchi en partie insaisissable. (BOUTIN et KOUADIO N'GUESSAN, 2015, p. 12)

Pour insaisissable que le nouchi soit, l'auteur a puisé dans ce parler certaines structures et mots que l'on entend dès les premières lignes du texte, dans un jeu rythmique et caméléonesque qui rend la langue de son texte elle-même insaisissable. La langue amenée par cette histoire est le résultat de la mise en relation de plusieurs langues pour créer une nouvelle esthétique qui soit à la fois à la portée de tous et étrange pour n'importe qui.

Le jeune homme : Il commence à faire froid.

La jeune fille : Un peu.

Le jeune homme : Beaucoup ; le genre de froid qui te cuisine le corps centimètre par centimètre, s'il n'y a rien d'agréable pour le couvrir.

La jeune fille : Mon Dieu, le linge ! Je n'ai pas encore rangé le linge !

Le jeune homme : Laisse-moi ranger ton linge.

La jeune fille (*ne l'écoulant pas*) : Linge, lessive, chaque jour et mes petits doigts, oh la la la ! Les parents-là même, ils n'ont pas un petit peu pitié de leur fille.

Le jeune homme : Laisse-moi plier et déplier ton linge...

La jeune fille : Tu as attrapé folie ou quoi ?

Le jeune homme : ... dans les moindres recoins...

La jeune fille : Façon tu plies le linge, ne me fais pas rire.

Le jeune homme : ... et si ton linge est bien humide, mon soleil le réchauffera.

La jeune fille : Dis-moi, ton cerveau, tu as fait caca dessus ou c'est comment dans ta tête ? à cette heure-ci, le linge est bien sec et le soleil attendra demain pour se lever.

Le jeune homme : Mon soleil, lui, se lève à toute heure du jour, de la nuit sur simple commande.

La jeune fille : Dieu tout puissant ! Quelle chose tu racontes au juste ? On dirait, ça ne va pas chez toi !

Le jeune homme : Bien sûr que ça ne va pas, je me tue à te le dire ! Tu es là, je suis là, il fait froid, il fait sombre et ça ne te donne pas d'idées !

La jeune fille : La nuit grossit ; laisse-moi partir !

(À *petites pierres*, 2007, p. 5-6)

L'artiste joue aussi sur les registres, « Le jeune homme » se sert d'un discours quasi poétique par moments, limite pornographique dans d'autres. Cet usage de la langue vient s'ajouter aux différents codes de la farce, du vaudeville et je dirais aussi du *concert-party* togolais étant donné que celui-ci puise ces codes aussi dans ceux-là. Si la musique n'est pas présente dans le texte de manière explicite, c'est la langue et le jeu qui rythment l'histoire.

Le jeune homme (*méconnaissable, déguisé en femme, il parle tout seul*) : Rien ; deux jours que j'essaie et rien ; alors, il faut bien. Tout de même, on ne peut tout de même pas se réchauffer en rond par un soir de grand froid ? Deux jours que tout le quartier fourgué comme un seul homme interroge mes allées et venues, pour me tenir à distance de cette pauvre fille. (*La sœur sort de la maison, côté jardin, et aperçoit Le jeune homme déguisé en jeune femme. Elle se cache aussitôt pour l'observer. Le jeune homme ne s'aperçoit pas de sa présence*) 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.

La sœur (*toujours cachée, pour elle-même*) : C'est quelle fille ça, qui parle toute seule ? J'aimerais bien comprendre ce qu'elle raconte.

Le jeune homme (*toujours pour lui-même*) : Et sa sœur ! Quelle conne, sa sœur ! Elle aurait pu servir d'intermédiaire si elle n'avait pas fait la conne ! La seule fois où j'arrive à l'approcher malgré tous les autres postés à me surveiller, qu'est-ce qu'elle fait, la conne ? Elle me hurle l'abécédaire de la fille indignée ! Mais qu'est-ce qu'elle est quand même belle, sa sœur ! C'est elle que j'aurais dû... - j'ai tout raté. On m'y reprendra à vouloir tirer un coup avec une fille du coin ! Allons-y/ !

(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 ?

Le jeune homme : [...] c'est le fiancé déchu qui s'amène. Je ne peux pas le sentir. Lui ! Mon Dieu lui, il est con, comme il est con ! Qu'est-ce qu'il vient chercher là ? Merde alors, ça risque de gâter mes affaires, ça !

(Il fait mine de partir, mais L'ex-futur fiancé l'interpelle. La sœur reste toujours cachée)

L'ex-futur fiancé : Eh toi, tu n'es pas du coin.

Le jeune homme : Ça se voit ?

L'ex-futur fiancé : Et comment ? Et c'est du sucré ! Les filles de ce quartier ne sont pas aussi jolies. Je m'appelle....

Le jeune homme : Pas besoin, au revoir, merci, adieu.

L'ex-futur fiancé : Toi, tu as la bouche, hein !

Le jeune homme : Et toi, tu boucles la tienne et tu me lâches !

[...]

La sœur (*toujours cachée*) : C'est quelles choses ils se racontent au juste ?

Le jeune homme (*il le rattrape*) : Attends !

L'ex-futur fiancé : Quoi ?

Le jeune homme : ...

L'ex-futur fiancé : Qu'est-ce que tu veux ?

Le jeune homme : ...

L'ex-futur fiancé : Tes yeux se font gentils ; que veux-tu ?

Le jeune homme : ...

[...]

L'ex-futur fiancé : C'est mon ex-fiancée qu'on lapide.
Le jeune homme : Sans procès ? ... Il n'y a pas... un tribunal... un conseil... un chef...
 [...]
Le jeune homme : Tu peux l'aider.
 [...]
Le jeune homme : Sauve-la du moins !
L'ex-futur fiancé : Qui va me sauver, moi ?
 Le jeune homme : ...
L'ex-futur fiancé : Où je vais trouver une femme comme elle ?
 Le jeune homme : ...
L'ex-futur fiancé : Je ne parle pas de femme pour s'amuser un peu un peu, mais femme façon qu'on peut épouser et savourer toute sa vie avec !
 Le jeune homme : Moi.
L'ex-futur fiancé : Quoi ?
 Le jeune homme : Moi.
L'ex-futur fiancé : Toi ?
 Le jeune homme : Moi !
L'ex-futur fiancé : Tu blagues !
Le jeune homme : Qu'est-ce qui ne va pas avec moi ?
L'ex-futur fiancé : ...
Le jeune homme (il se rapproche de lui et, pour le séduire, tortille des fesses, roule sa langue et enlace L'ex-futur fiancé) : Je ne te plais pas ?
La sœur (*toujours dans sa cachette, pour elle-même*) : C'est quoi qu'il fabrique là ? Il fait golo golo avec les garçons aussi ?

(À *petites pierres*, 2007, p. 26-35)

Différents codes comiques sont convoqués dans cette pièce où le rire est une ruse pour parvenir à faire dialoguer sur les traditions. Travestissement, quiproquo, apartés, répétitions, tromperie, autant de stratégies comiques qui participent au rire, mais aussi à provoquer les changements que les personnages souhaitent. Le rire est donc une ouverture à d'autres relations sociales que le sérieux repousse. Il est le terreau fertile qui permet à la polyphonie de s'exprimer dans un territoire où le discours autoritaire décide de la destinée des gens. La critique sociale par le rire est féconde, elle « exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur » ([1970] 2016, p. 21).

Le rire est l'élément central dans le texte *Chiche l'Afrique* (2011), une pièce construite comme une parodie d'une émission télévisée où « un journaliste » invite sur le plateau « une foule de personnalités » constituée essentiellement par des hommes politiques européens et africains. Dans la distribution, il est indiqué : « À la création, l'auteur jouait tous les rôles. On peut imaginer que plusieurs comédiens puissent s'emparer de cette pièce. À eux de se partager les personnages » (p.4). De ce fait, si le spectacle a été construit sur un langage de stand-up, dans la publication, en revanche, il y a un basculement de genre avec l'ouverture de sa mise en scène par plusieurs comédiens.

Ce texte se situe parmi ceux de l'auteur où l'humour est le plus acide. En effet, on pourrait dire qu'il s'agit de son texte le plus personnel, où la voix de l'artiste se fait entendre le plus clairement et c'est son contexte de production qui nous en éclaircit les raisons. Ce texte a été écrit à l'occasion des célébrations des indépendances, au départ il n'a pas voulu s'exprimer sur cet anniversaire, car il considère que les indépendances ne se sont pas encore véritablement produites. Il est vrai que certains pays européens gardent toujours une forte emprise économique et culturelle sur les pays africains à ce jour (TÉTÉ, 2017).

Nicolas Sarkozy : Oui, je dis toujours ce que je fais. Je fais toujours ce que je dis. Et même si parfois je ne sais pas ce que je dis et que d'autres fois je ne sais pas ce que je fais, la France sait ce que je dis. Et les Français savent ce que je fais. Parce que je dis toujours aux Français ce que je fais et je fais toujours ce que je dis et je dis toujours ce que je fais et je...
Oui, oui, monsieur le Président, on a compris. Alors, qu'avez-vous dit à propos du Président Bongo ?

Nicolas Sarkozy : Alors, moi je vais vous faire une confidence : je dis toujours la vérité aux Français mais les Français ne me comprennent pas toujours. Par exemple, quand je vous ai dit « travailler plus pour gagner plus », vous avez cru que je parlais des mêmes personnes.
Ah, d'accord, effectivement, vu sous cet angle ! Mais revenons-en au sujet qui nous préoccupe.

Nicolas Sarkozy : D'accord. À la veille des élections présidentielles de 2007 qui allaient me sacrer empereur de France, je suis parti au Gabon. J'ai demandé à Papa Bongo de me filer quelques conseils, parce que j'étais dans la même situation que lui : j'étais au pouvoir et j'allais organiser des élections qu'il me fallait gagner coûte que coûte.
Mais Monsieur le Président, à l'époque vous n'étiez que ministre de l'Intérieur, l'homme au pouvoir, c'était Chirac.

Nicolas Sarkozy : Chirac ? Il parlait beaucoup, Chirac. Il y a des présidents qui parlent beaucoup et il y a des présidents qui agissent.
Oui, oui, oui, mais revenons-en aux conseils de Bongo.

Nicolas Sarkozy : Très utiles, les conseils. Surtout après les élections, pour mater les manifestants. Vous avez vu dans la rue comment mes CRS ont dégomme tous les déçus. Remarquez, je les comprends hein, ils auraient aimé être au Fouquet's avec moi. Mais il faut travailler pour y parvenir. Et si vous n'êtes pas contents, eh bien cassez-vous ! La France, ou tu aimes Sarkozy ou tu la quittes.
La mort de la langue de bois en politique, vous en avez rêvé, Nicolas Sarkozy l'a fait.

(*Chiche l'Afrique !*, 2011, p. 12 et 13)

Cet extrait nous montre l'acidité des propos tenus dans la pièce, le rire est encore une fois évoqué pour contrer la parole autoritaire par le ridicule. Les dialogues de la pièce sont cadencés par la figure du journaliste, seul personnage qui n'est pas indiqué dans les répliques. Si dans le spectacle la voix de l'artiste se fait davantage présente lorsqu'il joue tous les personnages et que c'est dans l'interaction avec le public que le dialogisme effectivement se

fait, on peut dire que dans le texte publié le dialogisme apparaît surtout par les degrés de sens que son humour présente, qui d'ailleurs vont dans un crescendo dans la pièce. L'humour est le recours qui médie la créolisation du drame dans ce texte, car c'est en fonction de la relation établie et les réseaux de sens construits par les différents degrés de comique que chaque lecteur.trice peut atteindre différents endroits.

L'imprévisible est l'élément constitutif de la rencontre avec le dialogue akakpoïen. Son agencement est central dans la construction de textes singuliers qui font parler chacun à leur manière la langue de l'histoire. Parole aux multiples voix, parole-jeu, rire comme ruse, autant de procédés poétiques de créolisation qui dialogisent les textes et participent au camouflage esthétique qui caractérise l'œuvre de l'artiste. Dans ce chapitre qui clôturera cette partie, mais aussi la thèse j'ai donc voulu montrer comment le tissu dramatique akakpoïen en plus de sa multiplicité, se construit aussi sur la base d'un dialogisme créole dont les résultats tout inattendus qu'ils soient proposent à travers la voix (et aussi la voie) de l'art de nouveaux regards sur le monde.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes
Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes
que nem devia tá aqui
Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar um pouco de bom que vivi
Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes,
Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir¹³³
Paroles: Emicida
(Sample: Sujeito de Sorte, Belchior)
Album: AmarElo,

Une des premières questions que l'on se pose lorsque l'on commence une recherche portée sur le travail d'un seul auteur, c'est « qu'est-ce qui fait œuvre dans ses écrits ? ». Cette question m'a accompagnée pendant une bonne partie de ma recherche, car plus j'approfondissais l'étude du texte akakpoïen, moins j'avais l'impression de pouvoir établir les éléments stylistiques qui étaient en mesure de me donner des pistes vers sa poétique. Chaque œuvre que je découvrais m'apportait des éléments nouveaux dans les choix dramaturgiques, dans le traitement de la langue, et même dans les choix thématiques. Je dois avouer que cela a été assez déstabilisant au départ, étant donné que je cherchais à tout prix à saisir *le* style akakpoïen.

Dans un premier moment je me suis dit que je devais me pencher davantage sur les dramaturgies africaines en général, et de langue française en particulier. J'estimais qu'en approfondissant mes recherches sur ces dramaturgies je trouverais certainement des pistes à creuser dans le sens que je souhaitais. C'est la raison pour laquelle je me suis lancée dans un doctorat sandwich au SeFeA, les ressources bibliographiques au Brésil sur les dramaturgies africaines et afro-diasporiques en langue française étant assez rares. Cette expérience m'a

¹³³ Permettez que je m'exprime, et non pas mes cicatrices/ Ce sont des personnages secondaires, mieux encore, des figurants/ qui devait [sic] même pas être là/ Permettez que je m'exprime, et non pas mes cicatrices/ Autant de douleur vole notre voix, tu sais ce qu'il en reste de nous ?/ Des cibles qui se promènent par ci, par là/ Permettez que je m'exprime, et non pas mes cicatrices/ Si cela est sur vivre [sic], me résumer à ma survie/ C'est me voler le peu de bonnes choses que j'ai vécues/ Enfin, permettez que je m'exprime, et non pas mes cicatrices/ croire que ces maux me définissent c'est le pire des crimes/ C'est offrir le trophée à notre bourreau et nous faire disparaître. (Je traduis)

permis de découvrir un univers multiple et très vaste qui incorpore des écrivains d'horizons très différents.

Plutôt que d'apporter des réponses à ma problématique précise, ces recherches m'ont permis de comprendre à quel point il est invraisemblable de vouloir mettre sous une étiquette quelconque des productions artistiques contemporaines dont le trait caractéristique principal est la singularité. A défaut de toutes les connaissances que j'ai pu acquérir sur le théâtre de langue française produit par des Africain.e.s de la diaspora, en passant par l'avènement du théâtre occidental de langue française sur le continent africain, jusqu'aux dramaturgies contemporaines, saisir le style d'Akakpo se révélait de plus en plus un travail d'archéologue. J'ai enfin compris que je ne pourrais réaliser ma fouille en dehors de la multiplicité. Et c'est lors d'un entretien, en répondant à une question sur le décentrement que l'écriture lui procure, que Gustave Akakpo m'a fait part de son projet esthétique d'écrivain.

A l'issue de cet entretien qui avait duré deux heures et demie, j'avais cette phrase qui resonait dans ma tête « je suis réfractaire au style ». J'ai ainsi compris que pendant un moment j'étais tombée dans le piège de l'auteur, ce que je cherchais était justement ce qu'il cherchait à camoufler. Je me suis alors rendu compte que mes trouvailles allaient dans le même sens que sa forge, car le résultat de son labeur était justement l'hétérogénéité. Cette œuvre qui semblait ne pas vouloir se dévoiler à mes analyses, se montrait justement par ce jeu caméléon de camouflage esthétique. Pendant tout ce temps ma problématique était devant mes yeux, justement dans ce trompe-l'œil akakpoïen qui était justement ce que j'avais saisi de son œuvre.

Ma problématique s'est donc disloquée vers la recherche de comprendre ce procédé esthétique caméléon, cette hétérogénéité qui permet à l'auteur de se cacher dans les textes en passant inaperçu. J'avais déjà esquissé cette notion de caméléonisme, de camouflage, qui me perturbait tant dans la recherche de son style, j'avais décidé qu'elle aurait une place dans mes analyses. C'est ainsi que le camouflage esthétique, travail dont le résultat final nous permet difficilement de repérer la forge de l'artiste. Mon cadre de recherche étant situé du côté du texte dramatique, sans jamais oublier la spécificité du genre qui intègre son devenir scénique, je me suis alors penchée sur le fonctionnement de ce procédé au niveau du tissu textuel.

Lorsqu'Akakpo s'affirme comme réfractaire au style, il se définit donc stylistiquement. Considérer une réussite que l'on n'arrive pas à se rendre compte que ses pièces sont écrites par le même auteur, nous montre que cet exercice de camouflage esthétique est central de sa poétique. En plus, l'auteur associe son *style* à la *langue* amenée par l'histoire, au travail qu'il

entreprenant sur le *langage*. Au fil des analyses, j'ai compris que cela se réfère non seulement à la question linguistique, mais au travail sur le langage dramaturgique. C'est ainsi que je suis parvenue au deuxième aspect de ma conceptualisation, à savoir la créolisation du drame.

Le rapprochement entre l'esthétique akakpoïenne et le concept glissantien commence dans le terrain d'origine de chacun d'entre eux. Akakpo, avant même de se consacrer exclusivement au texte dramaturgique avait déjà entamé une quête linguistique pour tenir compte des parlers et langues africaines dans l'écriture en langue française. Edouard Glissant se sert du concept linguistique où la créolisation est un processus de construction d'une langue à partir de différentes langues, y compris celle du colonisateur, pour en faire une théorie qui tient compte des relations culturelles à tous les niveaux. Le dramaturge togolais m'a une fois affirmé que pour lui la créolisation était un mot que l'on avait donné à un phénomène qui a toujours existé. En effet, les échanges culturels relèvent indéniablement de l'histoire de toutes les nations du monde, la spécificité de la créolisation se tient du fait d'apporter un nom à ces échanges lorsqu'ils sont basés sur le respect mutuel, la non-hiérarchisation des cultures et dont les résultats sont imprévisibles pouvant s'avérer au niveau collectif, mais aussi individuel.

Le camouflage esthétique est mon choix de nommer une pratique artistique qui sans doute se produit chez différents artistes, de différentes disciplines artistiques d'ailleurs. C'est la raison pour laquelle j'ai cherché à lui donner un cadre précis : celui de la créolisation. Au même titre que le phénomène décrit par Glissant, le camouflage akakpoïen résulte de la mise en relation d'éléments poétiques du drame les plus divers de façon non-hiérarchisée, afin de respecter les spécificités de l'histoire qui se laisse raconter. Un travail aboutissant forcément dans des endroits imprévisibles, cet exercice poétique résulte dans une œuvre nécessairement protéiforme, subversive du genre, chaque pièce proposant au.à la lecteur.trice un traitement particulier de la forme dramatique, et de la langue française, le tout sans jamais oublier sa responsabilité politique en tant qu'artiste, portée par l'approche esthétique-thématique de ses textes.

Dans mon travail, j'ai souhaité tenir compte de cette responsabilité politique de l'auteur non pas en insistant sur ses origines comme porteuses d'une africanité fantasmée que ses aînés se battent pour écarter depuis des décennies. Je pense d'ailleurs que Gustave Akakpo appartient à une génération qui peut se permettre de se soucier moins de cela, grâce en grande partie au combat entrepris par ceux qui sont venus avant lui. La responsabilité politique dont je parle se trouve liée à son parcours singulier, aux vécus d'un homme né dans un Togo sous dictature,

émigré en France à l'âge adulte, ayant grandi et construit sa carrière dans la complexité de l'histoire de son pays, qui inclut la relation avec les anciennes puissances coloniales et les actuelles puissances économiques et culturelles. Akakpo est un artiste togolais du XXI^e siècle, conscient de sa place dans le monde pour qui l'art a toujours été un moyen de dire les malaises de son existence.

La première partie de cette thèse a donc été consacrée à situer cette place occupée par l'artiste dans le monde. L'historicisation d'Akakpo passe par celle du théâtre en langue française en Afrique de l'Ouest et en particulier au Togo. Nous avons vu dans ce chapitre que si ce théâtre arrive en Afrique avec le colonisateur, depuis les indépendances les artistes se sont engagés dans des recherches esthétiques qui tiendraient compte de la spécificité de cet art tel qu'il est produit sur le continent. Différentes mouvances se sont suivies : la réhabilitation du passé par l'art, la recherche dans les formes locales d'expression artistique, la spécificité du théâtre africain, le refus de l'assignation de l'artiste africain et l'ouverture sur le monde. On arrive aujourd'hui à un théâtre qui est contemporain, dans tous les sens du terme, où chaque artiste produit une œuvre singulière et où il est de plus en plus difficile de trouver des similarités entre eux.

À cette historicisation du théâtre en Afrique de l'Ouest, j'ai voulu ajouter, dans le deuxième chapitre, celle du théâtre contemporain, centrée principalement sur les aspects théoriques liés aux transformations que le texte dramatique a subies pour en arriver à un texte complètement ouvert, terrain de tous les possibles. Le chapitre précédent avait permis de comprendre la raison du rattachement de ce parcours à celui de la forme dramatique européenne de langue française. Non seulement il s'agit d'un genre *importé* par le colonisateur, mais surtout d'un genre encadré et nourri par les actions culturelles françaises dans la région. Akakpo est un dramaturge togolais dont la formation s'est faite au sein de troupes togolaises et beaucoup dans des actions menées par des structures attachées à la France. Ce chapitre va encore au-delà, j'y propose de réfléchir à la spécificité de l'auteur à partir d'autres regards, notamment celui d'Édouard Glissant, afin d'explicitier la conceptualisation que j'ai construite à partir de l'œuvre akakpoïenne.

L'historicisation à laquelle je me suis adonnée dans la première partie se clôture par le parcours singulier de l'écrivain qui nous permet de comprendre les enjeux spécifiques qui participent à la créolisation de ses textes. Chacun étant le résultat d'un parcours esthétique construit par et dans les rencontres qui ont lieu lors de leur élaboration. Ce troisième chapitre

permet de prendre connaissance du travail de l'artiste par le biais de ses vécus, on comprend alors le rapport qu'il a construit avec la lecture et l'écriture littéraire tout au long de sa vie, ainsi que l'avènement du dramaturge et comédien. Je tiens à préciser l'importance des entretiens que j'ai pu réaliser avec lui pour l'élaboration de ce chapitre, qui m'ont également permis d'accéder à sa réflexion autour de l'écriture et de ce qu'être un artiste africain représente pour lui.

Grâce à tous les parcours qui ont abouti dans les chapitres de la première partie, je suis arrivée à un élément central de mes analyses. En effet, je ne pouvais étudier son œuvre ni en la restreignant à son contexte d'écriture, œuvre écrite par un artiste togolais de la diaspora récente dont la carrière s'est construite pour la plupart en France, ni à ce que ces courants de l'étude littéraire appellent l'étude immanente de l'œuvre, à savoir le texte traité comme objet esthétique qui s'autonourrit et se suffit à lui-même. L'art akakpoïen est un art de la relation, relation esthétique qui tient compte de la relation entre les êtres. L'œuvre n'est pas construite comme si l'artiste était une entité métaphysique, il engage toute sa personne dans le travail artistique qui peut difficilement être dissocié du regard qu'il porte sur le monde. D'où le caractère profondément politique de ses textes, même si on n'y trouve pas forcément un engagement explicite. Dire le monde de son point de vue d'artiste est en soi une prise de position esthético-politique indéniable. Mon souhait de nourrir le lecteur de ces aspects historiques et esthétiques avant de me lancer dans l'étude des textes répond à une compréhension de l'art comme cette prise de position.

Dans l'introduction de ce travail, j'ai explicité la construction de ma méthode d'analyse, que j'ai souhaitée rendre encore plus claire par les tableaux dans les annexes. Toute mon analyse est partie d'une vue d'ensemble, tout d'abord assez globalisante en ce qui concerne l'étude du texte théâtral, pour ensuite se dédoubler dans des analyses plus précises. Le foisonnement esthétique de l'œuvre n'a pas été un moindre défi, c'est lui qui m'a poussée à chercher une approche assez classique de l'étude du texte dramaturgique. Par ailleurs, je souhaitais également parvenir à analyser en profondeur le tissu dramatique d'un maximum de pièces, en l'occurrence la totalité du corpus, tout en exemplifiant mes propos par des extraits assez conséquents qui permettraient au lecteur de rentrer directement en contact avec son écriture.

C'est à cette fin que j'ai structuré les trois chapitres de la deuxième partie qui vont dans un crescendo en termes de profondeur et d'élaboration de la conceptualisation. Mon souhait étant de proposer un parcours semblable à celui d'une entrée dans le texte dramatique, en commençant par les éléments les plus évidents pour aboutir à une lecture approfondie, aussi

bien au fil des chapitres qu'à l'intérieur de chacun d'entre eux. Le premier chapitre consacré à l'étude de l'espace et du temps est également celui qui fait office d'entrée dans les textes. J'y ai montré comment le traitement donné à ces deux aspects participe à la déconstruction de la forme dramatique par sa créolisation, notamment dans les pairs antinomiques de la mobilité et l'immobilité et du ici et de l'ailleurs.

Le personnage akakpoïen est l'axe que j'ai choisi pour le deuxième chapitre de la deuxième partie. Cet élément central du drame est présenté selon une approche progressive où je pars d'éléments assez simples comme la liste des personnages et l'onomastique pour arriver à la construction (ou plutôt déconstruction) des identités. Dans ce chapitre je me suis ainsi beaucoup intéressée aux constellations identitaires et dans quelle mesure elles font parler les histoires. Aux identités sociales virtuelles souvent présentes dans les textes contemporains, j'ai ajouté le concept d'identités sociales fictionnelles à travers lesquelles le texte akakpoïen créolise ses personnages pour les faire porter le drame. Cette créolisation se fait à travers des personnages souvent difficiles à cerner, mouvants, que l'on découvre au cours de l'histoire non sans effort de la part du/de la lecteur.trice dont l'engagement actif est convoqué, notamment par le rire quasi-incontrôlable malgré les thématiques pesantes abordées par les pièces.

Le dernier chapitre de la thèse approfondit l'étude du dialogue sur trois grands axes qui commencent par l'étude du partage des voix qui aborde les différentes configurations données par l'artiste au dialogue, notamment le polylogue, la choralité et les monologues, qui participent à la polyphonie et au dialogisme des œuvres. Ensuite, je propose une approche du rôle du jeu et du rire, ainsi que de la déconstruction du dialogue comme stratégies de rendre les textes résistants au/à la lecteur.trice. Un texte qui résiste est celui qui nous pousse à nous investir dans sa lecture pour parvenir à des sens, ce sont des textes qui offrent le plus d'espace pour le dialogue dans leur lecture en donnant l'impression que tout est à construire

Je clôture le dernier chapitre de la thèse par l'agencement du dialogue qui nous mène sur des terrains où le texte dramaturgique participe à la déconstruction de la parole autoritaire, il nous guide vers de nouveaux horizons. Si le texte akakpoïen traite souvent de thématiques très dures, ils nous proposent aussi souvent des zones où le souffle créateur trouve sa place. Il ne s'agit pas forcément de zones d'espoir, mais de zones où l'imprévisible demeure possible. L'imprévisibilité est souvent accompagnée de l'humour, qu'il s'agisse du rire farcesque ou bien de la fine ironie, il consiste en une stratégie centrale pour le dialogue des possibles.

L'esthétique du camouflage est donc cette ruse akakpoïenne par laquelle il laisse parler ses histoires chacune de manière différente les unes des autres. Ces trois axes analysés montrent à quel point ses textes aguichent les lecteur.trice.s en brouillant des pistes, en les conduisant vers de fausses routes et en les faisant rire malgré eux. Il est impossible de sortir indemne de la lecture de ces textes qui appellent à une lecture profondément active. Plus que des couches de compréhension, ces écrits proposent des compréhensions sous forme de rhizomes, où dans un réseau de sens possibles chacun construit les siens en fonction des chemins parcourus. Ces chemins, qu'on pourrait aussi appeler des relations, c'est le terrain même de la créolisation.

Dans mon texte, j'ai appelé Gustave Akakpo un dramaturge afro-contemporain, mais toute tentative de cataloguer un artiste contemporain aussi multiple ne pourrait tenir compte de sa singularité. S'il est certes contemporain, de l'afro il reste indéniablement le togolais avec toutes les relations qui l'ont créolisé. Je sais qu'il ne se soucie pas beaucoup de ces appellations, il comprend que nous les théoricien.ne.s en avons besoin et que chez nous, elles ne sont pas non plus figées, elles font partie de ces socles que l'on a constamment besoin de questionner. Autrement, où en serait l'intérêt de faire de la recherche en sciences humaines ?

Les paroles du rap que j'ai mises en épigraphe de cette thèse, dont j'ai pris un extrait en exergue de cette conclusion, parle de comment je vois cette question des catégorisations desquelles nous ne pouvons nous passer dans la recherche et qui dans la vie réelle parle plus de celui qui l'utilise que de celui dont elles sont objet. Considérer Akakpo comme un auteur afro-contemporain c'est comme dire que Conceição Evaristo est une autrice latino-américaine contemporaine. Cela ne nous apprend rien sur elle à part pour lui accorder une appartenance diffuse à un espace et un moment historique. En même temps, ces termes doivent être utilisés avec soin en fonction de là où l'on se situe, car ils peuvent réduire l'artiste à des cicatrices.

Je ne veux pas dire par cela qu'il faille nier les cicatrices, elles sont partie intégrante de nos êtres et je suis d'accord avec Léonora Miano, citée dans ce travail, qu'elles ne sont pas la plaie et peuvent être un espace créatif. Ce que je voudrais, c'est qu'on s'intéresse à la parole plutôt qu'aux cicatrices, car la parole humanise les vécus. Et la parole artistique nous permet d'accéder aux vécus humanisés autrement, c'est-à-dire par le sensible. Réduire la parole akakpoïenne aux cicatrices est une erreur que j'ai cherché à ne pas commettre dans mon étude. J'ai voulu la comprendre dans sa complexité, et pour cela il fallait tenir compte de toutes ses dimensions, y compris les plaies, cicatrices, béances et sa beauté créatrice. J'espère être parvenue à ce but.

Mon parcours de doctorat n'a pas été une ligne droite, l'œuvre d'Akakpo n'était pas le sujet de mon projet de thèse, mais elle m'a apprivoisée et embarquée dans une aventure incroyable. Tout d'abord, il y a eu la rencontre scénique avec *La mère trop tôt* qui a elle seule m'offrait un sujet de thèse vue l'ampleur du projet qui a compris la pratique théâtrale, l'enseignement du français langue étrangère, la lecture du texte de théâtre dans ce contexte, le travail sur la réception du spectacle et du texte, et l'atelier de théâtre auprès des lycéens et collégiens du District Fédéral. Ensuite, il y a eu une année d'étude de toute l'œuvre akakpoïenne afin d'y puiser un corpus pour mon premier projet de thèse que j'ai reconstruit lorsque je me suis aperçue que j'étais partie vers d'autres horizons.

Une fois mon projet de thèse sur l'œuvre akakpoïenne construit, qui venait à la fois combler un manque d'études approfondies portées sur sa poétique et proposer un aboutissement d'une dizaine d'année de travail du collectif *En classe et en scène*, un autre problème s'est posé lors de ma première rencontre avec l'auteur à Paris. Il ne pouvait avoir accès à nos recherches en portugais en raison de la barrière de la langue, puisqu'elles sont toutes publiées en portugais. À mon retour au Brésil, un débat s'est entamé dans mon université sur l'internationalisation de nos recherches, un des points discutés a été justement la publication et l'écriture de travaux en langue étrangère. À l'issue de ces débats, en concertation avec Mme Magalhães dos Reis, j'ai décidé de rédiger ma thèse en français.

Il ne faut pas croire que cette décision a été facile, d'emblée un problème éthique s'est posé étant donné que le français n'est pas une langue étrangère qui a beaucoup de locuteurs au Brésil, ma thèse écrite dans cette langue limiterait donc son accès à mes compatriotes. En même temps, ce choix lui permettrait d'être accessible aux francophones du monde entier, y compris les Togolais, ce qui aurait une portée conséquente étant donné le faible intérêt des Brésiliens pour le théâtre africain de langue française. En même temps, chez nous, celles et ceux qui s'intéressent aux dramaturgies en langue française de manière générale parlent cette langue, ce qui fait que même internement mon travail saurait trouver un public. Toutes ces considérations faites, j'ai relevé le défi.

Un autre défi qui s'est imposé, c'est la difficulté d'avoir accès à des études sur le théâtre africain de langue française au Brésil, même pour les ouvrages publiés en France. C'est à ce moment que j'ai décidé de contacter Mme Sylvie Chalaye afin de réaliser un séjour dans son laboratoire SeFeA (Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité), choix qui s'est fait naturellement puisque les rares travaux sur les écritures afro-contemporaines de langue

française auxquels j'avais ? on ? avait eu accès au Brésil, c'étaient les siens ou bien ceux de chercheur.euse.s attaché.e.s à son Laboratoire. Par ailleurs, le SeFeA étant en lien avec l'Institut de Recherches en Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, je pouvais en outre me retrouver à proximité de Gustave Akakpo qui vit dans la capitale française et qui s'était montré ouvert à ce que je suive son travail de près.

À la suite d'une réponse positive et accueillante de Mme Chalaye, j'ai entamé des démarches pour obtenir une bourse du Programme de Doctorat Sandwich de l'agence brésilienne Capes. Au bout du processus de sélection, j'ai obtenu une bourse de douze mois, démarrant en août 2018. Il va sans dire que ce séjour a été très important pour ma recherche, car j'ai effectivement pu accomplir tout ce que j'envisageais et beaucoup plus. Le travail au SeFeA a été d'une très grande richesse. Outre les échanges avec les membres, j'ai pu participer à plusieurs événements, assister au séminaire de Master de Mme Chalaye consacré aux écritures afro-contemporaines et faire des recherches à la Théâtrothèque Gaston Baty (à Paris 3) et à la Bibliothèque Nationale de France. De plus, le fait de résider à Paris m'a permis d'avoir accès à la programmation théâtrale de la ville, sans compter les rencontres faites avec des artistes auxquelles j'ai pu assister, notamment dans le cadre du séminaire de Mme Chalaye. Au bout de quelques mois, Mme Chalaye a d'ailleurs accepté de co-diriger ma recherche. Tout ce travail au SeFeA est d'autant plus important que mon doctorat étant réalisé au sein d'un département de littérature, j'y ai pu approfondir mon regard sur le texte dramatique du point de vue des études théâtrales.

Parallèlement, pendant mon séjour parisien, qui finalement a duré 25 mois, j'ai aussi effectué un travail de terrain auprès de Gustave Akakpo. Je l'ai interviewé 5 fois, totalisant une dizaine d'heures d'enregistrements, j'ai assisté à cinq spectacles créés à partir de ses textes dont deux faisant partie de mon corpus : *Même les chevaliers tombent dans l'oubli*, avec Gustave Akakpo et mise en scène de Matthieu Roy ; *Prométhée augmentée*, mise en scène de Marc Toupence ; *Macbeth, titre provisoire (texte inédit)*, mise en scène de Paola Secret ; *Comme la France est belle ! (texte inédit)*, avec Gustave Akakpo et Frédéric Blin ; et *Micro-frictions (texte inédit)* mise en scène d' Audrey Bertrand. J'ai également été présente lors de deux spectacles dans lesquels Akakpo était uniquement comédien : *Un pays dans le ciel*, mise en scène de Matthieu Roy et *Tout brûle, so what ?*, mise en scène de Côme de Bellecize.

J'ai également pu accompagner l'artiste dans les projets en cours durant mon séjour. A l'occasion du spectacle *Macbeth, titre provisoire*, j'ai assisté à une des répétitions à laquelle

l'écrivain était présent où j'ai également animé un bord de scène à la fin d'une représentation avec la participation de l'écrivain au théâtre TARMAC. Ainsi, à deux reprises j'ai été à Belfort (commune française située dans le nord-est de la région Bourgogne-Franche-Comté à 450 km de Paris) dans le cadre du projet autour de *Prométhée augmentée*, où j'ai été accueillie par l'équipe du Théâtre du Pillier et les enseignant.e.s et lycéen.ne.s du Lycée Courbet. Lors du premier séjour nous avons vu une étape de travail et au cours du deuxième séjour nous avons assisté au spectacle. C'est dans le train à l'aller et au retour du premier séjour que j'ai réalisé mes premiers entretiens avec lui. Enfin, pendant la préparation du spectacle *Comme la France est belle !* écrit et mis en scène par l'artiste en partenariat avec le clown Frédéric Blin, il m'a invitée à assister à une étape de travail et à lui donner un retour sur le cheminement du spectacle que j'ai ensuite suivi lors du Festival d'Avignon.

Mon séjour parisien a duré le double de ce que j'avais prévu pour différentes raisons. Tout d'abord, pour des raisons personnelles et en particulier pour des problèmes de santé, pendant la première année je n'ai pas pu réaliser toutes les recherches que j'aurais souhaitées, entre autres les recherches bibliographiques. La première année a finalement été dédiée essentiellement aux activités dont les dates ne pouvaient être décalées, comme les spectacles, les rencontres et autres événements. J'ai ensuite demandé auprès de la Capes six mois supplémentaires sans frais qui m'ont été accordés, mais pendant lesquels j'ai dû notamment me soumettre à une chirurgie. Enfin, j'ai rallongé de quelques mois supplémentaires mon séjour qui devait se terminer en avril 2020, mais la pandémie de coronavirus m'a fait changer de projets une fois de plus. Outre le confinement français qui a duré de mars à mai, je n'arrivais pas à obtenir de vol retour pour le Brésil, la pandémie y étant arrivée au Brésil. De plus, je n'ai pas reçu de nouvelles de la part de la Capes jusqu'en juillet ce qui m'a obligée de me procurer mon billet toute seule, et à mes frais. Mon retour au Brésil n'a finalement pu se faire qu'en début septembre 2020.

Les prorogations m'ont tout de même permis de réaliser un séjour au Togo. Fin janvier 2020, j'y suis allée pour participer à deux colloques, avec le soutien financier de l'Université de Brasilia. Cette expérience a également été inouïe pour moi, tant au niveau personnel que professionnel. J'y suis allée avec Mme Magalhães dos Reis et nous avons été accueillies par M. Kangni Alem à l'Université de Lomé, avec qui je suis entrée en contact par le biais de Gustave Akakpo. Pendant les deux colloques internationaux, j'ai pu beaucoup apprendre sur la littérature togolaise et sur les recherches en littérature et en études théâtrales au Togo et dans la région. Par ailleurs, j'ai eu la chance de rencontrer et m'entretenir avec la mère et le frère de Gustave

Akakpo, tout comme visiter Lomé et sa région. Ces rencontres, en particulier celle de notre chauffeur qui est devenu un ami, et ces visites m'ont énormément appris sur la culture togolaise, les croyances, les langues et les rapports historiques avec le Brésil.

Mes lectures et mes conversations avec Gustave Akakpo m'avaient permis de connaître les liens historiques qui rapprochaient la région de Golfe de Guinée avec le Brésil, d'où partirent des Africains qui ont été mis en esclavage au Brésil et dans laquelle sont retournés des Brésiliens affranchis ou renvoyés à titre de punition, mais j'avoue que je ne pouvais pas en avoir la dimension jusqu'à mon séjour au Togo. En y arrivant, j'ai appris qu'il y a beaucoup de *Brésiliens*, c'est ainsi qu'ils appellent les familles descendantes des Brésiliens *retornados*, les agoudas. Lorsque je me présentais en tant que Brésilienne, mon statut basculait immédiatement dans une zone de rapprochement, je devenais leur *cousine*.

Connaître ces gens, me comprendre en tant que leur cousine, visiter les lieux de la mémoire de l'esclavage a été une expérience que je pense n'avoir pas encore pu saisir intégralement. C'est comme si j'arrivais enfin à me comprendre en tant qu'Afro-descendante à part entière, au Brésil, compte tenu de ma couleur de peau, ce statut qui m'a été dérobé pendant longtemps et qui est non rarement remis en question. C'est vrai que nous, les Brésiliens, sommes tous Afro-descendants, dans nos cultures, dans notre langue, notre gastronomie, mais se dire Afro-descendant chez nous a une autre signification liée à la pigmentation de la peau. Je suis métisse, dans le sens brésilien du terme où il est difficile d'établir sa généalogie, car seuls les Blanc.che.s ont le privilège de savoir d'où ils viennent, car il leur a été permis d'en garder les traces. Les archives concernant les Noir.e.s mis en esclavage au Brésil ont été brûlés après l'abolition de l'esclavage, afin de « ne pas garder de trace de cette honte ». Avec ces archives, c'est tout un pan de notre histoire qui est partie littéralement en fumée. En allant au Togo, j'ai en quelque sorte retrouvé mes archives intimes, celles qui relient tous les êtres humains sans qu'on ait besoin de documents en papier pour le prouver.

Mon travail sur l'œuvre de Gustave Akakpo est ainsi un parcours qui m'aura transformée non seulement du point de vue professionnel, mais personnel, dans ma compréhension identitaire et humaine. Du point de vue professionnel, j'espère qu'il saura le porter à d'autres Brésilien.ne.s, ce qui est déjà le cas compte tenu des recherches déjà en cours sur son œuvre. Il y a notamment un mémoire de master et plusieurs mémoires de fin d'études en cours sur l'œuvre akakpoïenne.

J'arrive au terme de ce travail avec la certitude qu'il m'a offert plus d'ouvertures que de bouclages. Tous ces concepts que j'ai développés et/ou qui m'ont aidée dans ma traversée analytique sont des propositions à même de servir à d'autres recherches sans doute, mais surtout à exploiter davantage l'univers akakpoïen. Le labyrinthe du début de mes recherches s'est mué en une grande rivière dans laquelle j'ai plongé du mieux que j'ai pu, avec les équipements de sauvetage dont je disposais sur le moment, mais que j'en suis sûre sera différente à chaque fois où j'irai à sa rencontre. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une œuvre en cours et qui aura encore, je le souhaite, énormément de surprises à nous proposer.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE GUSTAVE AKAKPO
<i>Corpus de la thèse</i>

AKAKPO, G. **La mère trop tôt**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2004a.

AKAKPO, G. Tac tic à la rue des pinguis. In: AKAKPO, G., et al. **4 petites comédies pour une Comédie**. Carnières-Morlanwelz: Lansman & La Comédie de Saint-Étienne, 2004b. p. 7-16.

AKAKPO, G. **Catharsis**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2006a.

AKAKPO, G. **Habbat Alep**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2006b.

AKAKPO, G. **À petites pierres**. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2007.

AKAKPO, G. **Chiche l'Afrique**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2011.

AKAKPO, G. **Tulle, le jour d'après**. Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditeur, 2012.

AKAKPO, G. **Même les chevaliers tombent dans l'oubli**. Saint-Étienne: Actes-Sud Papiers, 2014a. Collection "Heyoka Jeunesse".

AKAKPO, G. Retour sur terre. In: ARRIBE, D., et al. **En haut!** Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2014b. p. 25-39.

AKAKPO, G. **La véridique histoire du petit chaperon rouge**. Paris: Actes Sud-Papiers, 2015a. Collection "Heyoka Jeunesse".

AKAKPO, G. L'allée des soupirs. In: AJAVON, J. A., et al. **Balade théâtrale 2**. Lomé: Editions Awoudy, 2015b. p. 29-58.

AKAKPO, G. À la Bouletterie. In: AKAKPO, G. **Arrêt sur image et autres textes**. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016a. p. 35-45.

AKAKPO, G. Arrêt sur image. In: AKAKPO, G. **Arrêt sur image et autres textes**. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, [2007]2016b. p. 7-13.

AKAKPO, G. **Arrêt sur image et autres textes**. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016c.

AKAKPO, G. Au bal des bossus d'Alsace. In: AKAKPO, G. et al. **Divers cités - 14 pièces pour la pratique théâtrale en 5'55''**. Ouvrage collectif. Montreuil: Editions théâtrales. 2016d. p. 7-15.

AKAKPO, G. Au jeu de la vie. In: AKAKPO, G. BORNSTEIN, H. et VERLAGUET, C. **Si j'étais grand 4 - 3 pièces à lire, à jouer**. Montreuil: Editions Théâtrales, v. 4, 2016e. p. 9-45.

AKAKPO, G. C'est pas les Schmilblicks. AKAKPO, G. et al. **Divers cités - 14 pièces pour la pratique théâtrale en 5'55''**. Ouvrage collectif. Montreuil: Editions théâtrales, 2016f. p. 17-23.

AKAKPO, G. MST. In: AKAKPO, G. **Arrêt sur image et autres textes**. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016g. p. 15-33.

AKAKPO, G. Où est passé le temps? In: AKAKPO, G. **Arrêt sur image**. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016h. p. 49-64.

AKAKPO, G. Transit. In: AKAKPO, G., et al. **Enfouir ses rêves dans un sac**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2016i. p. 11-18.

AKAKPO, G. BORNSTEIN, H. et VERLAGUET, C. **Si j'étais grand 4 - 3 pièces à lire, à jouer**. Montreuil: Editions Théâtrales, v. 4, 2016j.

AKAKPO, G. À la Bouletterie. In: AKAKPO, G. et al. **Regards sur la ville**. Saint-Nazaire: Les éditions d'athénor, 2017.

AKAKPO, G. **Bolando, roi des gitans**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2018a.

AKAKPO, G. Hourra! In: AKAKPO, G., et al. **Un monde sans théâtre**. Paris: Les cygnes, 2018b. p. 5-16.

AKAKPO, G. **Prométhée augmentée**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2019.

Autres ouvrages

Théâtre

AKAKPO, G. et CYR, M.-A. **Je reviendrai la nuit te parler dans les herbes**, Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2016

AKAKPO, G. et AGBÉDJIDJI, M. **Si tu sors, je sors !**, Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2016

Albums pour la jeunesse

AKAKPO, G. **Querelle au pays de l'aphabet**, Texte bilingue français-ewé. Paris : L'Harmattan, 2003. Illustrations de Kany Adrien FOLLY NOTSRON.

AKAKPO, G. **Titi la fontaine**, Edition bilingue français-ewé. Paris : L'Harmattan, 2003. Illustrations de Norbert KOKOROKO.

Roman pour la jeunesse

AKAKPO, G. **Le Petit Monde merveilleux**, Grasset jeunesse, 2008

Autres textes

Lettre de Gustave Akakpo à Sony Labou Tansi, In : MAGNIER, B. (org.) **Sony Labou Tansi paroles inédites**. Paris: Editions Théâtrales, 2005, p. 78-79.

Correspondance littéraire, In : ADJIBI, J.-B. **Il me sera difficile de venir te voir**, La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs, 2008. Ouvrage Collectif.

Textes inédits

Théâtre

- **Djïtri** (écrite entre 1994 et 1999)
- **Pour une autre vie** (avec Rodrigue Norman, Prix Junior Plumes Togolaises, 1999)
- **Ma Férolia** (2003)
- **Les Baskets d'Ali** (2004)
- **Outre-ciel** (2005)
- **Des roses et des bleus** (2011)
- **Odyssées** (2013)
- **Noce chez les épinoches** (2014)
- **Éternels éphémères** (2016)
- **Micro-frictions** (2017)
- **Macbeth** (2017)

- **Que la France est belle !** (2019)
- **Demain, je sais pas** (s.d.)
- **En attendant l'Etat** (s.d)

Nouvelle

- **Maman sida non** (Prix de la nouvelle francophone, 2001)

AUTOUR DE GUSTAVE AKAKPO
Textes d'analyse, entretiens, tables rondes.

AJAVON, J. A. **Étude de la structure dramatique de Catharsis de Gustave Akakpo.** Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes, 2012.

AKAKPO, G. Exil de l'écrivain : les raisons du départ. (Table ronde). In : AKAKPO, G. et all. **D'encre et d'exil : Volume 8, L'Afrique... si près, si loin.** Paris: BPI, 2009. p. 9-38.

BASTOS, A. L. **A CATHARSIS DE GUSTAVE AKAKPO ? dramaturgia africana contemporânea pelo coletivo En classe et en scène.** Brasília: [s.n.], 2018. ; Trabalho de Conclusão de Curso; Universidade de Brasília; Orientador: Maria da Glória Magalhães.

BEIRA, D. D. S. **Traduzir Catharsis de Gustave Akakpo: elementos de uma poética pós-colonial.** Universidade de Brasília: [s.n.], 2013. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/7242>>.

CHALAYE, S. Pagnes et cendres pour conjurer le sort. **Afrithéâtres**, 30 octobre 2006b. Disponível em: <<http://africultures.com/catharsis-4651/>>. Acesso em: 15 janvier 2019.

CORREIA, R. D. A.; MAGALHAES DOS REIS, M. D. G. GUSTAVE AKAKPO, AS PALAVRAS QUE VIAJAM. In: IN: FERREIRA, A. M. D. A., et al. **Crítica e Tradução do Exílio: Ensaio e experiências.** Goiânia: Editora da Imprensa Universitária UFG, 2017. p. 445-488. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/ebook_critica_traducao.pdf>.

CORREIA, R. D. A.; MAGALHAES DOS REIS, M. D. G. O teatro contemporâneo na formação de leitores não adultos, um estudo de La véridique histoire du petit chaperon rouge

de Gustave Akakpo. **Revista de Educação, Língua e Literatura da UEG**, Dezembro 2017. 21-36. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/6466>>.

FERREIRA, A. M. D. A. TRADUZIR À PETITES PIERRES DE GUSTAVE AKAKPO: A ESCRITA HETEROGÊNEA E A QUESTÃO DOS PROVÉRBIOS. **Cardenos de Tradução**, [on line], v. 37, n. 3, p. 71-91, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2175-79682017000300071&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>.

FERREIRA, A. M. D. A.; MAGALHAES DOS REIS, M. D. G.; BRITO, T. C. D. **Crítica e tradução do exílio: Ensaio e experiências** [ebook]. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária UFG, 2017. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/ebook_critica_traducao.pdf>.

FRANÇOIS, F. **Le petit chaperon rouge: adaptations contemporaines du conte au théâtre** : Joël Pommerat, *Le petit chaperon rouge* (2005), Jean-Claude Grumberg, *Le petit chaperon UF* (2005), Gustave Akakpo, *La véridique histoire du petit chaperon rouge* (2015). Université de Grenoble: Mémoire de recherche de Master 1. Sous la direction de Mme BOUCHET Pauline, 2017. Disponível em: <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01565858/document>>.

HELOUIN, A. Gustave Akakpo : "Raconter la capacité à lier du bois au bois". **Le Point Afrique**, 21 jun. 2016. Disponível em: http://afrique.lepoint.fr/culture/theatre-gustave-akakpo-raconter-la-capacite-a-lier-du-bois-au-bois-21-06-2016-2048480_2256.php.

KABUYA, R. L'oedipe tourmenté sur la ligne d'horizon. **Afrithéâtres**, 19 JUILLET 2006. Disponível em: <<http://africultures.com/loedipe-tourmente-sur-la-ligne-dhorizon-13699/>>. Acesso em: 15 janvier 2019.

KORIKO, H.; WEAVER-HIGHTOWER, R. The complicated identity negotiation of women in Kangni Alemjrodo's *Chemin de Croix* and Gustave Akakpo's *Catharsis*. **International Journal of Francophone Studies**, v. 19, n. 3 et 4, p. 341–361, December 2016.

LIMA, M. A. **A CATHARSIS DE GUSTAVE AKAKPO: dramaturgia africana contemporânea pelo coletivo En classe et en scène**. Universidade de Brasília: Trabalho de Conclusão de Curso. Orientadora: Maria da Glória Magalhães dos Reis, 2018. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/22547/1/2018_AlineBastosLima_tcc.pdf>.

MAGALHAES DOS REIS, M. D. G. Literatura e ensino: uma abordagem por meio das práticas teatrais. **Revista Cerrados**, Brasília, 25, n. 42, 27 dezembro 2016. 283-301. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25337/22323>>.

MAGALHAES DOS REIS, M. D. G. DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS DA ÁFRICA SUBSAARIANA: KOFFI KWAHULÉ E GUSTAVE AKAKPO. In: FERREIRA, A. M. D. A., et al. **Crítica e Tradução do Exílio: Ensaio e experiências** (E-book). Goiânia: Editora da Imprensa Universitária - UFG, 2017. p. 389-419. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/ebook_critica_traducao.pdf>.

MAGALHAES DOS REIS, M. D. G. La mère trop tôt de Gustave Akakpo: a história das crianças-soldado encenada por estudantes da Universidade de Brasília. In: LIMA, R.; REIS, M. D. G. M. D.; ORG. **Culturas e imaginários: Deslocamentos, interações e superposições**. 1. ed. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2018. p. 142-150.

MAGALHAES DOS REIS, M. D. G. REFLEXÕES SOBRE O USO DA MÁSCARA NO TEATRO POLÍTICO: entre a resistência e o poder. In: RAMOS, A. A. L.; LIMA, R. **MOBILIDADES LINGUÍSTICO-CULTURAIS: REFLEXÕES EPISTÊMICAS PARA O ENSINO**. Brasília-Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020. p. 255-269. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/mobilidades_linguistico_culturais.pdf> . Acesso em: 04 janvier 2021.

MAKHELE, C. **Ecrire l'Afrique et ses diasporas**, Paris : Ed. Acoria, 2012. p. 36-40.

MORAIS, J. E. R.; MAGALHAES DOS REIS, M. D. G. AS DRAMATURGIAS DE GUERRA DE SONY LABOU TANSI E GUSTAVE AKAKPO. **Revista Estação Literária**, Londrina, Volume 21, p. 129-140, jun. 2018, junho 2018. 129-140. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/33198>>.

NONY, A. L'avènement du carrefour - table ronde. **Africultures**, n. 86, 28 Novembre 2011. Disponível em: <<http://africultures.com/lavenement-du-carrefour-10506/>>. Acesso em: 03 février 2019.

THÉRÉSINE, A. SUR LES TRACES DU CHEVALIER DE SAINT-GEORGE. In: DECHAUFOR, P.; CHALAYE, S. **Afropéa, un territoire culturel à inventer**. Africultures: n. 99-100, 2015. p. 434 à 439. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-434.htm>>.

Traductions en portugais (inédites)

- **Pedra por pedra**, 2014, traduction collective coordonnée par Maria Alice de Araújo FERREIRA.
- **Tac tic na rua dos pinguins**, 2015, traduction collective coordonnée par Maria da Glória MAGALHÃES DOS REIS.
- **A mãe cedo demais**, 2016, traduction collective coordonnée par Maria da Glória MAGALHÃES DOS REIS et Rosana de Araújo CORREIA.
- **Captura de imagem**, 2017, traduction collective coordonnée par Maria da Glória MAGALHÃES DOS REIS et Rosana de Araújo CORREIA.
- **Para onde foi o tempo?** 2018, traduction de Rosana de Araújo CORREIA.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Littérature en général

Travaux cités

AGAMBEN, G. **Qu'est-ce que le contemporain?** Tradução de Maxime Rovere. Barcelone: Rivages poche. Petite Bibliothèque, 2015.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2010.

BAKHTINE, M. **L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.** Domont: Gallimard, [1970] 2016.

BAKHTINE, M. **Esthétique et théorie du roman.** Tradução de Daria Olivier. Domont: Gallimard, [1978] 2018.

BRAIT, B. **Bakhtin e o círculo.** São Paulo: Ed. Contexto, 2009.

BRAIT, B. Estilo. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2010. p. 79-102.

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil.** Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Ouvrages consultés

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável.** Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Perdo e João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. **Questões de estilística no ensino de línguas.** Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkona Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura cultura e ciências humanas.** Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 8ª. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

CASANOVA, P. **La République mondiale des lettres,** Paris, éditions du Seuil, 1999.

DELEUZE G., GUATTARI F., **Mille Plateaux** : Capitalisme est schizophrénie 2. Lonrai : Editions de Minuit, [1980] 2004.

DELEUZE G., **Logique du sens**. Lonrai : Editions de Minuit, [1980] 2004

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução: Waltensir Dutra.

FARACO, C.A., TEZZA, C. & CASTRO, G (orgs). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora UFPR. 2011.

LIMA, L. C. **A literatura e o leitor**. São Paulo: Editora Paz e terra, 2002.

SARTRE, J-P. **Qu'est-ce que la littérature ?**. Malesherbes : Folio, 2015

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2014. Tradução : Caio Meira.

Littérature dramatique et théâtre

Travaux cités

BAILLET, F. L'hétérogénéité. In: RYNGAERT, J.-P.; (dir.) **Nouveaux territoires du dialogue**. Arles: Actes Sud - Papiers, 2005. p. 26-30.

BARTHES, R. Pourquoi Brecht? In: BARTHES, R. **Écrits sur le théâtre**. Paris: Éditions du Seuil, 2002. p. 162-165.

BOAL, A. **Théâtre de l'opprimé**. Tradução de Traduit de l'espagnol par Dominique Lémann. Paris: La Découverte, 1996.

BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

DORT, B. **Théâtres - essais**. Saint-Amand-Montrond: Éditions du Seuil, 2001.

JAMESON, F. **Brecht e a questão do método**. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MEGEVAND, M. Choralité. In: RYNGAERT, J.-P.; (DIR) **Nouveaux territoires du dialogue**. Arles: Actes Sud- Papiers, 2005. p. 36-40.

PAVIS, P. **Le théâtre contemporain**. 2e. ed. Paris: Armand Colin, 2011.

RYNGAERT, J.-P. **Lire le théâtre contemporain**. Paris: Armand Colin, 2005.

RYNGAERT, J.-P. **Écritures dramatiques contemporaines**. 2e. ed. Paris: Armand Colin, 2011.

RYNGAERT, J.-P.; SERMON, J. **Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil: Éditions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC, J.-P. Le partage de voix. In: RYNGAERT, J.-P.; (dir.) **Nouveaux territoires du dialogue**. Arles: Actes Sud - Papiers, 2005. p. 11-16.

SARRAZAC, J.-P. **Poétique du drame moderne - De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès**. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, [1965] 2011.

VINAVER, M.; (dir.). **Écritures dramatiques - Essais d'analyse de texte de théâtre**. Arles: Actes Sud, 1993.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Ouvrages consultés

ARTAUD, A. **Le théâtre et son double**. Paris : Gallimard, 1985.

BARTHES, R. **Écrits sur le théâtre**. Paris : Seuil, 2002. Coll. Point Essais.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 6ªed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRECHT, B. **Écrits sur le théâtre**. Imprimé en France : Gallimard, 2000. Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 470).

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

DANAN, J. **Qu'est-ce que la dramaturgie ?**. Arles : Actes Sud, 2010.

DELEUZE, G. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HUBERT, M.-C. **Les grandes théories du théâtre**. Malakoff : Armand Colin, 2016.

LEHMANN, H.-T. **Le théâtre postdramatique**. Paris : L'Arche, 2002.

NAUGRETTE, C. **L'esthétique théâtrale**. Paris : Armand Colin, 2010.

NIETZSCHE, F. **La naissance de la tragédie**. Paris : Folio, 1994.

PAVIS, P. **La mise en scène contemporaine**. Paris : Armand Colin, 2007.

PRUNER, M. **L'analyse du texte de théâtre**. Saint-Jean de Braye : Armand Colin, 2012.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, J.-J. **Introduction aux grandes théories du théâtre**. Paris : Armand Colin, 2004.

RYNGAERT, J.-P. (dir.). **Nouveaux territoires du dialogue**. Arles : Actes Sud, 2005.

RYNGAERT, J.-P.; SERMON, J. **Théâtres du XXI^e siècle**. Paris : Armand Colin, 2012.

SARRAZAC, J.-P. **L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines**, Lausanne : L'Aire, 1999.

SARRAZAC, J.-P. (dir.). **Lexique du drame moderne et contemporain**, Belval : Circé, 2010.

UBERSFELD, A. **Les termes clés de l'analyse du théâtre**. Paris : Points, 2011.

WILLIAMS, R. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Travaux cités

APÉDO AMAH, A. T. Le renouveau théâtral au Togo: de l'émergence vers la maturité. **Notre librairie Revue des littératures du Sud**, Paris, n. 162, juin-août 2006. 55-62.

APÉDO-AMAH, A. T. La dramatisation festive du théâtre populaire togolais: concert-party, cantata, albéra. **Notre Libraire**, Paris, n. 131, juillet-septembre 1997. 124-131.

AYIKOUE, A. Le concert-party dans Larmes de crocodile et sourires de croque-mort de Hubert Madôhona AROUNA. **Togocultures**, Lomé, septembre 2016. Disponible en: <<http://togocultures.com/wp-content/uploads/2016/09/Le-concert-party-dans-Larmes-de-crocodile-et-sourires-de-croque-mort-de-Hubert-Mad%C3%B4hona-AROUNA.pdf>>. Accès en: 25 janvier 2018.

CHALAYE, S. Le miroir inattendu des violences modernes. **Théâtre/Public**, Paris, n. 158, 1er trimestre 2001a. 35-40.

CHALAYE, S. **L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001b.

CHALAYE, S. Des écritures de la traversée. In: CHALAYE, S.; (dir.) **Nouvelles Dramaturgies d'Afrique Noire Francophone**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004a. p. 23-30.

CHALAYE, S. **Afrique noire et dramaturgies contemporaines: Le syndrome Frankenstein**. Paris: Editions Théâtrales, 2004b.

CHALAYE, S. Dramaturgies de la culbute et du détour. **Notre Librairie Revue des littératures du Sud**, Paris, n. 162, juin-août 2006a. 47-54.

CHALAYE, S. **Corps marron: Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines**. Paris: Passages, 2018.

CHALAYE, S. 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute. **Mondes Francophones**, 2019. Disponible en: <<https://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/50-ans-de-theatre-africain-francophone-emancipation-culbute-detour-et-invention-i/>>. Accès en: 04 mars 2020.

CORNEVIN, R. **Le théâtre en Afrique Noire et à Madagascar**. Paris : Le livre Africain, 1970.

DECHAUFOUR, P. **Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui**: d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur "les lieux de la scène". Thèse de doctorat: Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

FIANGOR, K. M. **Le théâtre africain francophone**: Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels. Paris: L'Harmattan, 2002.

GAHUNGU, C. Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? **Continents manuscrits**, [En ligne], n. 13, 2016. Disponible em: <<http://journals.openedition.org/coma/4210>>. Acesso em: 15 septembre 2020.

GBANOU, S. K. **Un théâtre au confluent des genres**. L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou. Londres : IKO, 2002.

GBEASOR, T. Le théâtre d'expression française, la première génération. **Notre Libraire**, Paris, n. 131, 1997.

MAGNIER, B. **Sony Labou Tansi paroles inédites**. Paris: Editions Théâtrales, 2005.

MÉDÉHOUEGNON, P. **Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest - Des origines à nos jours**. Cotonou: CAAREC Editions, 2010.

MIANO, L. **Habiter la frontière**. Paris: L'Arche, 2012.

MIANO, L. **L'impératif transgressif**. Lonrai: L'Arche, 2017.

MOLLEY, A. K. Questions autour d'une littérature dite togolaise. In: MOLLEY, A. K. (org.). **Littérature Togolaise: Discours et figures d'autorité**. Lomé: Editions Continents, 2018. p. 61-82.

MONGO-MBOUSSA, B. Le Pleurer-Rire des écrivains africains. **Africultures**, n. 12, 1998. Disponible em: <<http://africultures.com/le-pleurer-rire-des-ecrivains-africains-523>>.

PLIYA, J. Le rôle du théâtre dans le développement culturel en Afrique. In: ICA, I. C. I.- **Quel théâtre pour le développement en Afrique?** Dakar- Abidjan - Lomé: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985. p. 11-21.

RICARD, A. **L'invention du théâtre**: Le théâtre et les comédiens en Afrique noire. Artigues-près-Bordeaux: L'âge d'homme, 1986.

SCHERER, J. **Le théâtre en Afrique noire francophone**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

SILVEIRA, D.; FÉLIX PEREIRA,. **O AFRO-CONTEMPORÂNEO NAS ARTES CÊNICAS: REFLEXÕES METODOLÓGICAS DE PESQUISA E CRIAÇÃO NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL**. [S.l.]: Revista Aspas - PPGAC- USP, v. 7, 2017. Disponivel em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/10115/1106>>. Acesso em: 23 mars 2019.

THIERS-THIAM, V. **A CHACUN SON GRIOT - Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest**. Paris: Editions L'Harmattan, 2005.

TOURÉ, C. **La Griotique: Mémoires et réflexions**. Paris: L'Harmattan Côte d'Ivoire, 2014.

TRAORÉ, B. C. **Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales**. Paris: Présence africaine, 1958.

TRAORÉ, D. **Dramaturgies d'Afrique noire francophone**. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2008.

WARNER, G. Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française. **Revue Présence Africaine**, n. 97, 1976. 93-116. Disponivel em: <<https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1976-1-page-93.htm>>. Acesso em: 24 avril 2019.

Ouvrages consultés

AMEDEGNATO, S. Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes. **Cahier d'études africaines** [en ligne], 163-164, 2001. Mis en ligne le 31 mai 2005, consulté le 19 avril 2019. Disponible sur URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/119>

AMEGBLEAME, S. A. et all. Littérature Togolaise. **Notre Libraire** n° 131. Paris, juillet-septembre 1997.

BEL, A. **La Poétique de la truculence dans les dramaturgies contemporaines des diasporas africaines**. Thèse de doctorat. Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2014.

BLIN, M., CHALAYE, S. Théâtre contemporains du Sud 1990-2006. **Notre Librairie** Revue des littératures du Sud, n. 162. Paris : Culturesfrance, juin-août 2006.

BONN, C., GARNIER, X. (dir.) **Littérature francophone**. 2. Récits courts, poésie, théâtre. Luçon : Hatier – AUF, 1999.

CHALAYE, S. **Du Noir au Nègre** : l'image du Noir au théâtre 1550-1960, Paris : L'Harmattan, 2000.

CHALAYE, S. Afrique noire : écritures contemporaines. **Théâtre/Public**. n. 158. Paris : Théâtre de Gennevilliers. 1er trimestre 2001.

CHALAYE, S. **Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours**. Carnières : Lansman, 2001. Coll. « Regards croisés »

CHALAYE, S. (dir.). **Nouvelles Dramaturgies d'Afrique Noire Francophone**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

CHALAYE, S. (dir.). « Ombre de la rampe. Les comédiens noirs de la scène française ». **Théâtre/Public** n°172, 2004.

CHALAYE, S. (dir.). Fratries Kwahulé. **Africultures**, n°77-78. Paris : L'Harmattan, 2009.

CHALAYE, S. 50 ans de théâtre africain francophone : émancipation, culbute, détour et invention, **CulturesSud**, 2010. Disponible sur : <https://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/50-ans-de-theatre-africain-francophone-emanicipation-culbute-detour-et-invention-i/>

CHALAYE, S. et al. Théâtres d'Afrique au féminin, **Africultures** n°103-104. Paris : L'Harmattan, 2016.

CHALAYE, Sylvie. O quilombismo das dramaturgias afro-contemporâneas francófonas. DACE FC. PPGA IA. – UNESP. Rebento. Ano 7. Numero 6. Maio. outono 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/15>>. Acesso em: 03 de maio de 2018.

CHEVRIER, J. **Littérature nègre**. Paris : Armand Colin, 1990.

CHEVRIER, J. **Littérature de langue française d'Afrique noire**. Paris : Nathan, 1999.

CHEVRIER J. Introduction. Quarante ans de littérature africaine : de la Sorbonne à Barbès. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, n°59. 2007, p. 89-95. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2007_num_59_1_1640

CHEYMOL, M. (dir.). Littératures du Sud. Paris : Agence Française de la Francophonie, 2009.

DECHAUFOUR, P., CHALAYE, S. (dir.). Afropéa, un territoire culturel à inventer, **Africultures** n° 100. Paris : L'Harmattan, 2014.

FREITAS, A. Concert Party, un théâtre de résistance. **SWAG – Something We Africans Got** n°3, Avril 2017, pp. 40-41.

GBOUABLE, Edwige, **Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005)**. Thèse de doctorat, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 2007.

HOURANTIER, M.-J. **Du Rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine**. Paris : L'Harmattan, 1984.

ICA, I. C. I.- **Quel théâtre pour le développement en Afrique?** Dakar- Abidjan - Lomé: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985. p. 11-21.

IFA. **Inventaire de particularités lexicales du français en Afrique Noire**. Poitiers : EDICEF/AUF, 2004.

KWAHULE, K. **Pour une critique du théâtre ivoirien**. Paris : L'Harmattan, 1996.

LABOU TANSI, S. **Encre, sueur, salive et sang**. Condé-sur-Noireau : Editions du Seuil, 2015.

LE BRIS, M., ROUAUD, J. (dir.). **Pour une littérature-monde**. Domont : Gallimard, 2018.

MAKHELE, C. (dir.). Théâtres d'Afrique noire. **Alternatives théâtrales**, n°48, 1995.

MAUFFRET, B., **Le carnaval de Cayenne : esthétique et subversion - Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial**. Thèse de Doctorat en Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2012.

MOLLEY, A. K. (org.). **Littérature Togolaise: Discours et figures d'autorité**. Lomé: Editions Continents, 2018.

NGANDU NKASHAMA, P. **Théâtres et scènes de spectacle** : études sur les dramaturgies. Paris : L'Harmattan, 1993.

NIANGUNA, D. **Acteur de l'écriture**. Dijon-Quetigny : Les solitaires intempestifs, 2013.

RICARD, A. **Littératures d'Afrique noire : Des langues aux livres**. Condé-sur-Noireau : CNRS Editions et Karthala, 1998.

RIESZ, J. À propos des « classiques africains ». Quels modèles pour un canon des littératures africaines ? **Études littéraires africaines**, n° 32, 2011. p. 147–156. Disponible sur <https://id.erudit.org/iderudit/1018651ar>

SKYDOU C. Épopée et identité : exemples africains. **Journal des africanistes**. Tome 58, fascicule 1, 1988. p. 7-22. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1988_num_58_1_2246

SOYINKA, W. *Myth, Literature and the African World*. New York: Cambridge University Press, [1976] 2005.

Études culturelles et décoloniales

Travaux cités

ALMEIDA, L. D. **Racismo estrutural**. Coll. Feminismos Plurais / coordenação de Djamilia Ribeiro. ed. São Paulo: Sueli Carneiro ; Pólen, 2019.

CUKIERMAN, L. et al. **Décolonisons les arts!** Lonrai: L'Arche, 2018.

GLISSANT, É. **Introduction à une Poétique du Divers**. Paris: Gallimard, 1996.

GLISSANT, É. **Le discours antillais**. Coll Folio Essais. ed. Saint-Amand: Gallimard, 1997.

GLISSANT, É. **Poétique de la relation**. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, [1990]2019.

GLISSANT, É. **Traité du Tout-monde**. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, [1997] 2019.

GOFFMAN, E. **Stigmate - les usages sociaux des handicaps**. Lonrai: Les Éditions de Minuit, [1963] 2015.

GOFFMAN, E. **La mise en scène de la vie quotidienne**. Paris: Les éditions de minuit, v. 2 - les relations en public, [1973] 2009.

NASCIMENTO, A. **Quilombismo**. 3e. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

THIONG'O, N. W. **Décoloniser l'esprit**. Mesnil-sur-l'Estrée: La Fabrique éditions, 2010.

Ouvrages consultés

AIDARA, A. et al. Décentrer, Déconstruire, Décoloniser. **Africultures** Hors série. Paris: CNL, 2019.

BLANCHARD, P. et all. **Sexe, race & colonies**. La domination des corps du XVe siècle à nos jours. Paris: La Découverte, 2018.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GOSFOGUEL, R. (org.) **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CESAIRE, A. **Discours sur le colonialisme** (suivi du discours sur la Négritude). Paris : Présence Africaine, 2004.

DOS SANTOS, A. B. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações**. Brasília: INCT, 2015.

FANON, F. **Peau noire, masques blancs**. Paris : Point. [1952] 2015.

FONKOUA, R. **Essai sur une mesure du monde au XXe siècle : Edouard Glissant**. Paris : Honoré Champion, 2002.

GOMES, F. D. S. **Quilombos. Communautés d'esclaves insoumis au Brésil**. Paris: Éditions l'Échappée, 2015.

GONZALES, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos/ organização Flávia Rios, Márcia Lima**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MABANCKOU, A. (dir.). **Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui**. Paris : Seuil, 2017.

MBEMBE, A. **Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée**. Paris : Éditions La Découverte, 2010.

MBEMBE, A. **Critique de la raison nègre**. Paris : Éditions La Découverte, 2013.

NASCIMENTO, E.L. (org.) **Afrocentricidade. Uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 4.

SENGHOR, L. **L'esthétique négro-africaine**, Liberté I : Négritude et Humanisme. Paris : Seuil, 1964.

RANCIÈRE J. **Le partage du sensible**. Paris : La Fabrique éditions, 2000.

RANCIÈRE J. **Le Spectateur émancipé**. Paris : La Fabrique, 2008.

RIBEIRO, D. **La place de la parole noire**. Condé-en-Normandie: Anacaona, 2019. Traduit du portugais par Paula Anacaona.

THIONG'O, N. W. **Moving the centre. The struggle for cultural freedoms**. Oxford: James Currey, 1993.

VERGÈS, F. **Un féminisme décolonial**. Paris: La Fabrique éditions, 2019.

Histoire du Togo

Travaux cités

LABARTHE, G. **Le togo, de l'esclavage au libéralisme mafieux**. Marseille: Agone, 2013.

TÉTÉ, G. **Quelques pans cruciaux de l'histoire contemporaine du Togo [e-book]**. Paris: L'Harmattan, 2017.

TETE-ADJALOGO, T. G. **Histoire du Togo**. La longue nuit de terreur (1963 -2003). 2 volumes. Créteil: Auteurs du Monde, 2017.

Ouvrages consultés

GAYIBOR, N. L. (dir.). **Histoire des Togolais**. Des origines à 1960. [Nouvelle éd. révisée]. 4 volumes. Paris : Éd. Karthala ; Lomé : Presses de l'UL, Université de Lomé, 2011.

TETE-ADJALOGO, T. G. **Histoire du Togo (TOME 5) De la tragi-comédie à la comi-tragédie (2003-2006)**. Paris: AFRIDIC, 2014.

TETE-ADJALOGO, T. G. **Histoire du Togo**. Le coup de force permanent (2006 - 2011). Paris: L'Harmattan, 2012.

Textes littéraires

ALEM, K. **Chemin de croix**. [S.l.]: Ndzé , 2005.

ALEM, K. **Escravos**. Tradução de Laura Alves e Aurelio Barroso Rebello. [S.l.]: Pallas, 2011.

CÉSAIRE, A. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence Africaine, [1939]1983.

KANE, C. A. **L'aventure ambiguë**. Villeneuve-d'Ascq : 10-18, [1961] 2019.

ANNEXE A – TABLEAUX D'ANALYSE

Tableau d'analyse général

Corpus principal					
Œuvres	La fable	Espace et Temps	Person.	Aspects formels	Contexte d'écriture
<p>1. - La mère trop tôt. Lansman, 2004 (avec Ecritures vagabondes) 46 pages</p>	<p>Un groupe d'enfants, la plupart des frères et sœurs, guidés par une jeune-fille de 13 ans, lutte pour sa survie en pleine guerre. Après la mort de deux de ses frères, la jeune-fille décide de commettre un acte décisif. Thèmes : Les enfants et la guerre en Afrique Violence sexuelle Enfants-soldats Enjeux économiques et politiques de la guerre Macro : guerre Micro - famille</p>	<p>Une maison abandonnée dans un pays africain. Le camp des soldats (flash-back) L'imaginaire de la jeune-fille (conversation avec Machin-chose) Aucune indication temporelle à part pour les flash-backs</p>	<p>Liste de personnages Chœurs Noms des personnages Kobogo en éwé veut dire naïf (Gustave l'a découvert après avoir écrit la pièce)</p>	<p>1 acte, pas de scènes Présence de didascalies et dialogues L'œuvre s'ouvre sur l'intervention du chœur Monologue de la protagoniste entrecoupé des répliques de Kobogo et du cœur.</p>	<p>Projet d'écriture pour une résidence à Limoges en 2004 Parti d'un silence. Naïveté Jeu d'enfants Des enfants qui jouent Mise en espace à Orléans Une rivière qui charrie les différents niveaux de langue. Une langue qui ruisselle de partout (les différents niveaux de langue liés à la question temporelle et non pas géographique)</p>
<p>2. - Tac-tic à la rue des pingouins in 4 petites comédies pour une Comédie. Lansman, 2004</p>	<p>Identité de genre Rapport prédateur entre hommes et femmes Mise en abyme</p>	<p>Chambre Rue obscure Les regards</p>	<p>Monologues Dialogues</p>	<p>1 acte 2 personnages interchangeables Scènes séparées par des * Langue-jeu</p>	<p>Commande de la Comédie de St Etienne Jouée par des jeunes étudiants Langue-jeu</p>

(avec la Comédie de Saint-Etienne) 8 pages					Rencontres théâtrales en milieu scolaire Contraintes : 2-3 comédiens/ 15 min max/ légèreté scénographique/ public adolescents. Réf à Ionesco
3. - Catharsis. Lansman, 2006 44 pages	L'Afrique, le continent abandonné Macro- Afrique Micro - famille	Dans un certain lieu en Afrique		4 scènes Présence de didascalies et de personnages (chœur) chansons populaires en mina: berceuses	1 ^{ère} version en 1999 (il en a fait 17 versions) Premier texte écrit où il a retrouvé sa propre écriture Jouée à la Comédie de St Etienne Lubumbashi RDC Prague Brésil Guyane
4. - A petites pierres. Lansman, 2007 70 pages	Relations familiales dans un village musulman Lapidation	Togo		4 ou 5 scènes (deux fins proposées – Olivier Py) Présence de didascalies et personnages Nouchi – français parlé en côte d'ivoire	Affaire de la nigériane Amina Lawal condamnée en 2002 à l'exécution par lapidation pour adultère. Condamnation annulée par la Cour d'Appel Islamique en 2003 Résidence d'écriture au couvent des Recollets à Paris
5. - Retour sur terre in <i>En haut !</i> Lansman, 2014	Colonisation et immigration	France	Choralité Polylogue	Pas de scènes, pas de personnages indiqués	Résidence en 2014 à Rouen. Thème de la résidence : le quartier où se trouve la salle

<p>16 pages</p>				<p>Les personnages sont découverts dans la lecture du texte. Répliques définies par des passages à la ligne</p>	<p>de fêtes Jovet (Hauts-de-Rouen). Voir contraintes d'écriture.</p>
<p>6. - Arrêt sur image (2007) in : Arrêt sur image et autres textes. Lansman, juillet 2016. 6 pages</p>	<p>-Immigration clandestine -</p>	<p>France</p>		<p>Pas de scènes, pas de personnages indiqués. Les personnages sont découverts dans la lecture du texte. Répliques à l'intérieur des paragraphes (italique/ guillemets)</p>	<p>Première publication en 2007. Texte présenté lors d'une semaine artistique organisée à la comédie française par la Fédération des Artistes de rue, des Arts du cirque et des Arts forains (FAR) à l'issue de laquelle est sorti un recueil dans lequel était ce texte. Opération écritures d'Afrique</p>
<p>7. Où est passé le temps ?, in Arrêt sur image et autres textes. Lansman, juillet 2016. 15 pages</p>	<p>- Dictature x démocratie en Afrique - Thème politique - Régime autoritaire/résistance – niveau individuel x collectif - Spectre</p>	<p>Cour d'un lycée, pays d'Afrique</p>	<p>Liste prénoms et noms de famille Spectre</p>	<p>1 acte Présence de personnages</p>	<p>Commande en 2012 faite par Philippe Delaigue de deux textes sur des thèmes précis dans le cadre du projet « Cahiers d'histoire ». Celui-ci porte sur la politique.</p>
<p>Corpus étendu</p>					

Œuvres	La fable	Espace et Temps	Person.	Aspects formels	Contexte d'écriture
<p>1. - Habbat Alep. Lansman, 2006 (avec Ecritures vagabondes) 42 pages</p> <p><i>(Boutondorient)</i> Sous-titre présenté sur le site : http://www.lesfrancophonies.fr/AKAKPO-Gustave</p>	<p>Retour au pays de son père Relations familiales Quête d'identité</p>	<p>Togo Alep, Syrie</p>	<p>Liste Identités sociales Quelques prénoms</p>	<p>1 Acte - 10 parties* Présence de didascalies et personnages Monologues entrecoupés de dialogues Répliques dont les personnages ne sont pas définis Il a écouté l'arabe pour la musicalité</p>	<p>Résidence à Alep/Damas de 22 jours – octobre_novembre 2004</p>
<p>2. - Chiche l'Afrique. Lansman, 2011 (avec Le Tarmac à Paris) 34 pages</p>	<p>Parodie des relations entre les pays africains et entre les pays africains et l'Europe</p>	<p>Plateau de télévision dans un pays d'Afrique</p>	<p>Stand up ou pièce ?</p>	<p>1 acte Une seule didascalie Stand up Plusieurs personnages qui peuvent être joués par le même comédien</p>	<p>Ecrite en 2010, cette pièce est une réaction aux questionnements sur son silence à l'égard du cinquantenaire des indépendances africaines.</p>
<p>3. - Tulle, le jour d'après. Lansman, 2012 44 pages</p>	<p>L'après-guerre Référence au massacre de Tulle Micro- famille</p>	<p>Tulle, France</p>	<p>Liste Prénoms Historiques ?</p>	<p>6 scènes Présence de didascalies et personnages</p>	<p>Résidence de 3 mois à Tulle, à la suite d'une visite de cette ville surplombée par un</p>

					cimetière où sont enterrés les « Pendus de Tulles »
4. - Même les chevaliers tombent dans l'oubli. Actes Sud-Papiers, 2014 57 pages	Immigration « Canibalisme » culturel Anthropophagie Chevalier de St Georges Micro - enfance	France Cours d'école Maison La peau	Liste Collectifs Chevalier de St Georges L'ombre	17 scènes Personnages et didascalies Langue-jeu	Écrite entre 2012 et 2013. Commande de St-Dennis. Rencontre avec Matthieu Roy. Premier texte pour la jeunesse
5. - La véridique histoire du petit chaperon rouge. Actes Sud-Papiers, 2015 69 pages	Réécriture du conte traditionnel Immigration Liens familiaux Histoire multiculturelle de la France	Imaginaire Cabane Forêt Sous-terrain Trou Décharge Maison	Liste Identités sociales	3 scènes Personnages et didascalies	Résidence faite au Théâtre des Sources à Fontenay-aux-Roses (92) qui s'est étendue sur 2 ans. Commencée en 2013.
6. -MST, in Arrêt sur image et autres textes. Lansman, juillet 2016. 16 pages	- Harcèlement sexuel – milieu scolaire Amour? Moyenne sexuellement transmissible	Intérieur d'une école en France Dans la salle de classe	Liste Anonymes Spectres Rapports de force	1 acte Personnages Acrostiche-Moyenne sexuellement transmissible Jeux de mots, proverbes, double sens, ironie	Commande em 2012 faite par Philippe Delaigue de deux textes sur des thèmes précis. (Cahiers d'histoire n°3) Celui-ci porte sur l'amour.
7. A la Bouletterie, in Arrêt sur image et autres textes. Lansman, juillet 2016. - 8 pages	- Enlèvement - Canibalisme Jeu d'enfants	Saint-Nazaire, France	4 personnages Pas de liste	Pas de scènes Pas de personnages indiqués Répliques définies par un tiret (-)	Commande de St Nazaire. Ateliers d'écriture dans des classes de primaire. Visite du Terrain bleu (terrain de jeu). Fait divers de l'époque des « Clowns tueurs »

				Genre de la victime non défini Mise en page différentes pour chaque édition.	Théâtre Athénor Nantes-Saint Nazaire
8. Bolando roi des gitans, Lansman 2018	Traité politique. Bcp de références. Travail historique. Bouleversant par rapport au reste de son œuvre.				Un « cheminement » avec Cédric Brossard. Western. Brossard envisage une trilogie comme la « Trilogie du dollar » jouée par Clint Eastwood
9. Prométhée augmentée (2019)				Pièce d'anticipation 2 comédiens professionnels 15 jeunes 1ere version – Marc -échange – lecture par les jeunes – questions – contraintes technoques – réécriture Ecriture non genrée	Commande Marc Toupence Résidence d'écriture avec les lycéens de Courbet, 1 an plus tard, création de la pièce.
Corpus complémentaire					
Œuvres	La fable	Espace et Temps	Person.	Aspects formels	Contexte d'écriture
1. L'allée des soupirs, in Balade Théâtrale					Collection Escale Imprimé au Togo

2, Editions Awoudy, 2015					
2. - Au jeu de la vie in : <i>Si j'étais grand</i> 4. Editions Théâtrales jeunesse, mai 2016 34 pages	Réflexions des jeunes autour de la vie Jeu Règles du jeu	Lieu pas défini. Un plateau nu et/ou divers endroits du quotidien à imaginer suivant les scènes.	Collectifs Brouillage	17 scènes Pas de personnages définis Genre des personnages non défini Déponctuation Citations	Commande en 2016 de Laurent Benichou. Thématique : utopie. Post-scriptum
3. - Transit in : <i>Enfouir ses rêves dans un sac.</i> Lansman, juillet 2016 (avec le Théâtre du Peuple à Bussang)	Migration Allégorie de l'immigration – système digestif	Lieu pas défini.	Pas de personnages définis	Répliques séparées par des espaces entre les linges/blocs de texte Listes de mots. Adverbes, répétitions	Commande du Théâtre du peuple avec mise en espace. Thème : migration Texte lisible en 10 minutes pour 10 acteurs
4. Au bal des bossus d'Alsace., in Divers-cités-14 pièces pour la pratique artistique en 5'55 Éditions Théâtrales Jeunesse, 2016 7 pages	Mise en abyme La pièce qui ne se fait pas Acteurs novices Auteur a laissé un mot Paradoxe Alsace	Théâtre Alsace Bossue	Personnages 1 et 2		Commande. Thème : diversité et cadre géographique en Alsace.

5. C'est pas les Schmilblicks., in Divers-cités-14 pièces pour la pratique artistique en 5'55 Éditions Théâtrales Jeunesse, 2016 5 pages	Attaque cimetière juif Coupable inattendu Racisme	Parloir d'une prison	Personnage 3 Présent-absent	Monologue	Commande. Thème : diversité et cadre géographique en Alsace.
6. HOURRA ! in Un monde sans théâtre, Les cygnes, 2018	Fermeture d'un théâtre pour construire un parking Avenir du théâtre Sens du théâtre	Inauguration	Liste Mot-valise Galeries	Listes Langue de bois Discours autoritaire	Commande 1ère édition transversales (?)

Textes inédits		
1. Ma Férolia (2003)	Retour de deux exilés, Gil et Yak, au pays natal, mais retour qui s'organise comme une fuite sur une plage clandestine. Comment les personnages arrivent-ils à prendre corps dans cet espace réduit alors même que le départ pour la terre d'origine devient aussi problématique que jadis l'aller vers la terre d'exil ? ¹³⁴	Création aux Récréatras à Ouagadougou, fin août 2003, repris au festival des réalités à Bamako (2004), au Centre Culturel Français de Lomé (2004) et au Festival de théâtre de Parmes (2005).
2. Les Baskets d'Ali (2004)	En cours d'écriture, jamais fini. Faire jouer des enfants qui assistaient à leurs répétitions.	Mise en scène par Amoussa Koriko à l'espace culturel Marina de Lomé (2004) ¹³⁵
3. Demain, je sais pas (inédit)	Hangar d'un vieux port. Killer, chef de gang, y donne rendez-vous à Anna, fille de "bonne famille" ; contre toute attente, elle vient. A la violence de Killer, elle oppose un calme déroutant. Image d'une jeunesse prise entre le	Suite au 1 ^{er} chantier d'écriture auquel il a participé au Togo en 2002

¹³⁴ Source: <http://www.lesfrancophonies.fr/AKAKPO-Gustave> consulté le 02/04/2019

¹³⁵ Source: <http://www.lesfrancophonies.fr/AKAKPO-Gustave> consulté le 02/04/2019

	désir de tout exploser à la face du monde et la norme sociale qui impose retenue mais parfois engendre une violence souterraine qui ronge tout de l'intérieur. ¹³⁶	
4. Outre-ciel (2005)	Textes de Léopold Senghor, Tanella Boni, Gustave Akakpo, théâtre, inédit, 2005 L'Afrique a une tradition du dire, où foisonnent histoires et légendes. Chez les Éwés du sud-Togo, la légende raconte qu'avant la naissance du monde, il y avait un être divin, unique, androgyne : Mawu-Lissa. Mawu étant la féminité, douce, généreuse, à l'image d'une Pénélope, alors que Lissa affirme l'aspect mâle et guerrier. Ils se séparent et donnent naissance au monde. L'univers résulterait de cette séparation ; toute la création se présente comme un témoignage vivant des liens d'amour que Mawu et Lissa se sont jurés de garder au-delà de la distance. Parler d'amour c'est aussi oser des mots sur les rapports entre hommes et femmes en Afrique. Comme partout ailleurs, ils ne sont pas simples ; surtout lorsque Mamy-Watta, la séductrice déesse de la mer, ou Legba, le gardien des portes et des carrefours, s'y mêlent. ¹³⁷	5 personnages : 2 hommes, 3 femmes.
5. Des roses et des bleus (2011)		Mise en scène de Luis Marquès, théâtre Comédie Paris, octobre 2006 Création par la compagnie Tour de Babel, la compagnie l'Œil du Cyclone et l'Escale des Ecritures, mise en scène Luis Marquès, Anne-Sylvie Meyza. C'était une commande
		Commande de Marc Toupençe. Il l'a créé avec des lycéens
6. Odyssées (2013)	Odyssées est l'épopée ludique et émouvante de héros d'aujourd'hui qui quittent le continent africain pour gagner l'Europe. De situations cocasses, poignantes ou violentes en événements singuliers, les personnages de cette aventure nous conduiront jusqu'à la mer. Une fois sur l'eau, ces héros vont faire une rencontre des plus inattendues qui va bouleverser leur destinée... Nombre de personnages : une centaine ¹³⁸	Création mars-avril 2013 : mise en scène Michel Burstin, Compagnie Hercub' - Théâtre L'Etoile du Nord/ Paris. 1ère expérience d'écriture du plateau

¹³⁶ Source: <http://www.lesfrancophonies.fr/AKAKPO-Gustave> consulté le 02/04/2019

¹³⁷ Source: <http://www.lesfrancophonies.fr/AKAKPO-Gustave> consulté le 02/04/2019

¹³⁸ Source: <http://www.lesfrancophonies.fr/AKAKPO-Gustave> consulté le 02/04/2019

<p>7. Noce chez les épinoches (2014)</p>	<p>Les hormones rejetées dans nos rivières provoquent la féminisation des poissons. Dans sa création «Noce chez les épinoches», Gustave Akakpo s’empare du phénomène, suite à sa rencontre au printemps 2014 avec Wilfried Sanchez (alors écotoxicologue à l’Ineris). Cette rencontre a donné naissance à un texte, qui a été mis en lecture par un collectif de comédiens-metteurs en scène et musiciens. La lecture a été précédée par un film retraçant l’entrevue entre l’artiste et le scientifique. À l’origine de Binôme (initié en 2010), Thibault Rossigneux, directeur artistique de la compagnie de théâtre “Les sens des mots”, créant des spectacles théâtre et science. « C’est avant tout l’envie de faire se rencontrer deux individus évoluant dans des milieux très différents, mais passionnés par leurs activités réciproques. L’un consacre sa vie à la recherche, l’autre à l’écriture », ces « deux disciplines sont pareillement animées par l’intuition, le doute, l’effort et la passion ». ¹³⁹</p>	<p>La première représentation de la pièce a eu lieu lors de la 5ème édition de Binôme “le poète et le savant”, au festival d’Avignon en juillet 2014. Elle figurait au programme de la Faïencerie-Théâtre de Creil, dans le cadre de la 3ème édition du Forum Arts-Sciences-Technologies-Education (FASTE#3), du 12 au 28 mars 2015. Elle comportait expositions, arts numériques, cinéma, danse, cirque et théâtre, mettant des thématiques scientifiques à la portée de tous. ¹⁴⁰</p>
<p>8. Éternels éphémères (2016)</p>	<p>Suite contemporaine aux Suppliants d’Eschyle, première partie des Danaïdes, cette pièce revisite le destin des cinquante Iles du roi Danaos qui, sur ordre de leur père, mettent à mort leurs jeunes époux le soir de leurs noces. Toutes sauf une, l’aînée, Hypermnestre. Avec une extrême maîtrise de la langue d’Eschyle, Gustave Akakpo s’empare du mythe et compose deux nouvelles parties aux titres éloquentes : « Pourquoi se rendre à l’évidence qui dévore ta liberté » et « Tant que la Vérité n’est pas ».</p>	<p>Lecture le 02 février 2016 à la comédie Française</p>
<p>9. Micro-frictions (2017) Création par la La bande à léon Plusieurs tableaux indépendants.</p>		
<p>10. Macbeth (2017)</p>	<p>Écriture du plateau. La cie monte des Pièces classiques revisitées.</p>	
<p>11. Que la France est belle ! (2019) – Festival d’Avignon 2019</p>		
<p>12. En attendant l’Etat</p>	<p>Inspirée d’un auteur togolais engagé</p>	
<p>13. Djitri (Entre 1994 et 1999)</p>	<p>Sur le mythe du fondateur de la ville de Lomé. Djitri veut dire cœur fort. Seule pièce en alexandrin</p>	

¹³⁹ Source: <https://www.ineris.fr/fr/noce-chez-epinoches-science-autrement> consulté le 02/04/2019

¹⁴⁰ Source: <https://www.ineris.fr/fr/noce-chez-epinoches-science-autrement> consulté le 02/04/2019

Tableau d'analyse de l'espace et du temps

Traitement de l'Espace et du Temps		
Œuvres	Corpus principal	
1. La mère trop tôt	<p>Didascalie : Une maison abandonnée dans un pays africain. Le camp des soldats (flash-back) L'imaginaire de la jeune-fille (conversation avec Machin-chose) Flash-backs Palais de Machin-chose Les trous – où l'on se cache, dans les corps Utopies – de l'autre côté de la colline, avant la guerre</p>	<p>Traversée immobile – parcours initiatique Espace mental – psyché de la MTT L'ailleurs fait peur</p>
2. Tac-tic à la rue des	<p>Chambre Rue obscure 5 jours depuis la « transformation » Erre pendant 3 jours dans la rue</p>	
3. Catharsis.	<p>Didascalie décrit en détail le décor Dans un certain lieu en Afrique Royaume Cimetière/fosse/chambre Espaces imaginés- Le Nord-là-bas, là où coule le miel ; là d'où on revient L'ailleurs est autant convoité que redoutable</p>	<p>Traversée immobile – récit ritualistique</p>
4. A petites pierres.	<p>Didascalie : décrit l'extérieur de la maison. Indique l'intérieur de la maison et la place du village.</p>	
5. Retour sur terre	<p>France L'Europe et l'Afrique Devant la porte d'entrée Dans la serrure A l'intérieur de l'appartement de fonction Dans les airs (survol)</p>	<p>Espace-temps condensés Récit historique + point de vue d'un personnage</p>

	Le « pays »	
6. Arrêt sur image	Dans une frontière Le meurtre du père se passe à l'intérieur	Dans l'entre-deux
7. Où est passé le temps ?	Didascalie : Cour de lycée pays d'Afrique Barricade Place de la statue du « Président-père de la nation »	
Corpus étendu		
1. - Habbat Alep.	Togo, Alep, Syrie Aéroport (didascalie) Taxi Maison de l'oncle Maison du vieux Abdel Hani Vieille Mercedes Petite ville Maison de Hebun (pas le bon) – 5 jours qu'ils étaient partis Ruines d'une petite ville – visite touristique Chambre d'hôtel Quartier de l'Ivoirien – maison close	Traversée géographique – récit initiatique Espace-temps confondus – « des kilomètres d'heures de vol » Tout se passe sur la route Parcours vers une quête de je ne sais quoi.
2. - Chiche l'Afrique.	Plateau de télévision de l'émission « Canard aux épices »	
3. - Tulle, le jour d'après.	Tulle, France Maison d'une famille française – cuisine, salon, chambre de Bernhard, chambre d'Henri, derrière la porte d'entrée Lieu omniprésent – là-bas (camps de concentration)	Derrière la porte d'entrée Marcel fait sa révélation Dans la chambre de B. Christine fait sa révélation Espace clôt – confinement spatial qui traduit le confinement psychique causé par les traumatismes De malheur vient de l'extérieur, mais ne quitte pas l'intérieur

<p>4. - Même les chevaliers tombent dans l'oubli</p>	<p>Dans la cour de l'école Dans une école du 93 Maison abandonnée Chambre de George Loin là-bas Peau – espace mental Dans la pénombre Dans la rue – George est en train de disparaître et les enfants lui prêtent leurs peaux les uns après les autres</p>	<p>Tu viens d'où ? C'est quoi ta couleur ? Ça vient d'où ? Loin là-bas – fascination et rejet Le corps éclaté pour composer les corps des autres</p>
<p>5. - La véridique histoire du petit chaperon rouge.</p>	<p>Didascalie : Dans une cabane La forêt – redoutable et convoitée - obscurité ; bruits de gaz, de boue et de flatulence, grondements de loup Creuse un trou dans le dessin/forêt pour atteindre la maison Maison de l'autre côté de la forêt – immense décharge publique avec des collines de déchets La porte La bouche du père/ à l'intérieur du corps du père Intérieur de la maison</p>	<p>Parcours initiatique – choisir entre les chemins, le troisième chemin est celui de la vie, mais il faut l'inventer Jeu du toc toc – espace du corps La forêt est un dessin du loup</p>
<p>6. -MST</p>	<p>Intérieur d'une école Dans une salle de classe</p>	
<p>7. A la Bouletterie</p>	<p>Saint-Nazaire, France Sous-sol de Géant Place Nadia Boulanger Terrain bleu L'école La mer</p>	<p>Kidnapping a lieu devant la bibliothèque</p>
<p>8. Bolando roi des gitans</p>	<p>Didascalie : Une gare ferroviaire au Pays des hommes intègres Communication dans le train entre la Côte d'Ivoire et le Burkina Faso Didascalie : Flashback - Au pays des hommes princes</p>	<p>Traversée de JC Pays des hommes intègres- Burkina Faso Pays des hommes flambeurs – Côte d'Ivoire (?)</p>

	<p>Didascalie : Au pays des hommes intègres – flashback Didascalie : Au pays des hommes chiens et chats Didascalie : Un tribunal, en Europe, au pays des hommes cocorico (le tribunal se transforme en garden-party) Didascalie : Pays des hommes intègres, dans la rue Dans la chambre du fils de Bolando (?) - Flashback Didascalie : Pays des hommes princes Didascalie : Dans le train – Flashback Dans la chambre du fils de Bolando (?) – Flashback Plateau d’une chaine de télé au pays des hommes flambeurs– annonce de l’accident Idem Didascalie : Au pays des hommes intègres, au détour d’une rue Didascalie : Dans une chambre d’hôtel peut-être ou ailleurs Didascalie : À ça gare routière Didascalie : à al Qaïda (mine d’orpaillage)</p>	<p>Pays des hommes princes – Bénin Pays des hommes brûlés – Niger Pays des hommes chiens et chats – Togo Pays des hommes cocorico - France</p>
<p>9. Prométhée augmentée (2019)</p>	<p>Didascalie : Appartement de Prométhée – c’est très vert Didascalie : Espace vituel Didascalie : Chez Ogun – assez minéral, rien de dépasse Flashback : Dans la rue – 105 avenue Wangari Maathai, 9^e, voie publique niveau 4 Lieu de l’anomalie (accident qui a tué les Phoenix) Didascalie : Chez Prométhée Didascalie : Dans la zone du dehors Didascalie : Chez Prométhée Didascalie : Dans la zone du dehors Didascalie : Dans la zone du dehors Didascalie : Chez Ogun. C’est le bordel – Il a arrêté celui qui se dit Prométhée Didascalie : Chez Prométhée – La pilule de l’oubli Chez Papa Maman</p>	<p>Dehors x dedans</p>

	Didascalie : Chez Prométhée	
Corpus complémentaire		
1. L'allée des soupirs	Salon meublé avec goût Enfer – décor de paradis écrit par l'auteur	
2. Au jeu de la vie	Didascalie : Un plateau nu et/ou divers endroits du quotidien à imaginer suivant les scènes.	
3. - Transit in : <i>Enfour ses rêves dans un sac.</i>	Aucune indication	
4. Au bal des bossus d'Alsace 7 pages	Sur un plateau En Alsace Bossue	
5. C'est pas les Schmilblicks	Au parloir d'une prison	
6. HOURRA ! in Un monde sans théâtre, Les cygnes, 2018	Aucune indication	Lieux omniprésents : Le théâtre et le parking

Tableau d'analyse des personnages

Traitement des personnages				
Corpus principal				
Œuvres	Type de présentation	Type d'identités	Particularités	Didascalie de la distribution
1. - La mère trop tôt. Lansman, 2004	<p>A. constellation familiale - les âges des enfants sont indiqués</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Protagoniste + son chœur 2. L'enfant qui apparaît tout le long de la pièce 3. Les jumeaux (frères aînés) 4. Le père, ce poids mort qu'ils se triment pendant toute la pièce, mais qui exécute l'acte final. Pas de réplique. <p>Logique narrative</p> <p>On peut dire que la disposition des personnages a été faite en fonction de leur importance, car ce n'est pas en fonction de l'apparition et quoique P'tit-gars ait très peu de temps de parole, il est présent tout le long de la pièce et garde un secret important. Il n'est pas que silhouette finalement.</p>	<p>- La mère trop tôt : (protagoniste) identité sociale + épithète</p> <p>- P'tit gars : silhouette– benjamin.e 22 répliques, toutes très courtes</p> <p>Il s'agit d'une silhouette trompeuse, l'auteur joue avec l'importance du personnage pour la logique narrative et le nombre de réplique qui lui sont accordées. C'est pour le sauver que Pas-d'tête tue Le vrai-faux mercenaire, c'est pour garder son droit à l'innocence que sa sœur la déguise. Finalement, toute la pièce tourne autour de la quête de l'innocence, perdue ou préservée.</p> <p>- Pas-d'tête : trait de caractère 19 répliques</p> <p>- L'autre : double d'un trait de caractère.</p> <p>- Le père : identité sociale (besoin de la mettre en relation avec les autres personnages, mais il ne s'agit pas de la vérité biologique, car les jumeaux ne sont pas ses enfants). Il n'a aucune réplique.</p>	<p>Présence de deux chœurs.</p> <p>Un chœur de la protagoniste et l'autre de l'antagoniste.</p> <p>Le chœur peut servir d'indice de l'importance de cet antagoniste, alors qu'il apparaît en dernier dans la liste des personnages.</p> <p>Mélange entre le primat de l'action et de la prise de parole.</p> <p>Bloc 1 logique</p>	<p>Chœurs facultatifs</p> <p>Si présent, pas d'unisson (sauf indication contraire)</p> <p>Les tours de parole sont indiqués par des blocs de texte.</p>

	<p>B. autres personnages</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Adjuvant enfant + âge 2. Antagoniste enfant + âge 3. Antagoniste (binôme de l'antagoniste 2) 4. Antagoniste 5. Adjuvant adulte 6. Antagoniste principal + son chœur <p>Logique énonciative Par ordre d'apparition</p>	<p>- Kobogo : seul personnage caractérisé par un prénom qui veut dire. Sa présence dans ce deuxième bloc le met clairement en dehors de la constellation. 2 ans plus âgé que Lmtt. Son nom le représente parce qu'il est naïf et rêveur, il aime et a de l'espoir. Personnage le plus à même de provoquer de l'identification.</p> <p>- L'enfant-soldat : caractéristique sociale uniquement Plus jeune que Lmtt.</p> <p>- Le boucher-mille visages : caractéristique sociale renforcée par l'info sur le caractère en épithète. Nom improbable.</p> <p>- Le vrai-faux mercenaire : caractéristique sociale nuancée par l'épithète. Joue avec le réel. Nom improbable. Perte de crédibilité.</p> <p>- Le médecin : caractéristique sociale uniquement</p> <p>- Machin-chose : Ce que l'on ne veut pas/ ne peut pas nommer. Jeu avec la double réification Démystifié par la double réification. Nom improbable. Perte de crédibilité.</p>	<p>narrative, Bloc 2 logique énonciative</p>	
<p>2. Tac-tic à la rue des pingouins, 2004</p>	<p>Liste non genrée</p>	<p>- Elle ou Lui : - Lui ou elle :</p>		

<p>3. - Catharsis. 2006</p>	<p>Un seul bloc, sous divisé en deux parties. D'abord par ordre d'importance (logique narrative) la constellation familiale - organisée par ordre d'apparition (logique énonciative) - suivie des deux autres personnages aussi par ordre d'apparition.</p>	<p>- Ellè : La Reine-mère, ex-reine, ex-femme, mère par intermittence Son nom est un néologisme qui évoque sa seule existence, « elle est ». Suivi de ses caractéristiques sociales en noms composés à la fois présentes (La Reine-mère) et remises en question par le préfixe ex et l'épithète « par intermittence » Perte de crédibilité - Ilèfou : fils d'Ellè Son nom est un néologisme qui le caractérise « il est fou ». Suivi de sa caractérisation sociale - Ilèki : fils d'Ellè Son nom est un néologisme qui le caractérise « il est qui ». Suivi de sa caractérisation sociale - Ilènoir : fils d'Ellè Son nom est un néologisme qui le caractérise « il est noir ». Suivi de sa caractérisation sociale - Le gardien de l'Oracle : ex-notable, ex-grand prêtre de l'ex-royaume Caractéristique sociale remise en question par le préfixe ex Perte de crédibilité - Le photographe/cameraman/réalisateur dans un pays en guerre Caractéristique sociale</p>	<p>Constellation de personnages</p> <p>Type de néologisme : mot-valise</p>	
-----------------------------	---	---	--	--

4. A petites pierres. 2007	Une seule liste organisée par ordre d'importance Constellation familiale Sœur ?	Identités sociales : - <i>Le jeune homme</i> - <i>La jeune fille</i> - <i>Le père</i> - <i>La sœur</i> Identités sociales déjouées par l'épithète « ex-futur » : - <i>L'ex-futur beau-père</i> - <i>L'ex-futur fiancé</i>	L'utilisation de ce que j'ai appelé épithète dévoile la fable	
5. Retour sur terre 2014	Pas de liste de personnages	Remise en question du genre. Dans le 4e de couverture, on évoque le personnage que l'on découvre dans un texte apparemment écrit comme un récit. Quelques didascalies déjouent pourtant le genre récit.		
6. Arrêt sur image (2007)	Pas de liste de personnages	Remise en question du genre. Dans le 4e de couverture, on évoque le personnage que l'on découvre dans un texte apparemment écrit comme un récit. Quelques didascalies déjouent pourtant le genre récit.		
8. Où est passé le temps, juillet	- Liste établie par ordre d'apparition	- <i>Julie Avèti</i> : SAINTE JULIE - L'une des saintes Julie fonda une institution enseignante, visant à éduquer des enfants pauvres en France et en Belgique, Les Soeurs de Notre-Dame. Elle est honorée le 8 avril. Avèti : en haïtien : conseils		

		<p>- <i>Charles Charlemagne</i> : Charles est un prénom dérivé du prénom latin "Carolus", lui-même issu du germanique "Karl" dont la signification est "homme" ou viril. Fête : 4 novembre.</p> <p>Charlemagne est un prénom français dérivé du latin <i>Carolus Magnus</i> signifiant « Charles le Grand ». Il est fêté le 28 janvier.</p> <p>- <i>Elom Kodji</i> : Elom : Dieu m'aime Kodji : ?</p>		
Corpus étendu				
Œuvres	Type de présentation	Type d'identités	Particularités	Didascalie de la distribution
1. - Habbat Alep. 2006	<p>Deux listes :</p> <p>Les personnages principaux On peut dire que l'organisation est par ordre d'importance inversée (du moins au plus important)</p> <p>Les autres personnages D'abord ceux qui ont des relations familiales avec les protagonistes, ceux qui apparaissent quand il y a les deux. A l'exception du policier et son père – par ordre d'apparition</p> <p>Cette organisation pourrait donner à comprendre que La fille et le cousin ont le même poids dans la</p>	<p>- <i>Abou, le père</i> : Signifie « père » en arabe. Identité sociale réitéré par l'explication.</p> <p>Identité sociale :</p> <p>- <i>La fille</i> - <i>Le cousin</i></p> <p>Identité sociale dans le rapport inter-personnages :</p> <p>-<i>le fils d'Abou</i> -<i>la femme d'Abou</i></p> <p>Identité sociale désignant leurs apparitions</p> <p>-<i>les chauffeurs</i> -<i>le policier</i> -<i>le guide</i> -<i>la prostituée</i></p>	<p>Il s'agit d'une pièce radiophonique à la base, d'où le peu d'élaboration des noms des personnages ?</p>	<p>Les « autres personnages » peuvent être joués par un ou plusieurs comédiens ou comédiennes.</p>

	<p>pièce et que le tout tourne autour des relations familiales. Le noyau serait ce qui relie les deux protagonistes, alors que chacun vit un drame qui ne concerne pas directement l'autre.</p> <p>Constellation familiale</p> <p>Impression de distribution aléatoire</p>	<p>Identité sociale dans le rapport inter-personnages</p> <p>-le père du policier</p> <p>Identité sociale précisée géographiquement</p> <p>-l'ami ivoirien</p> <p>-Hebun : en kurde – hebûn - « exister » (plus courant) ou « avoir » (éventuellement)</p>		
<p>2. Chiche l'Afrique 2011</p>	<p>1 personnage + constellation</p>	<p>Un journaliste</p> <p>Une foule de personnalités</p>		<p>Possibilité de jouer les différents personnages par différents comédiens</p>

<p>3. - Tulle, le jour d'après. Lansman, 2012</p>	<p>Une seule liste</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La constellation familiale – autour d’Henri 2. Un adjuvant (rôle ambigu) – ami de Jean 3. L’antagoniste – désigné comme l’hôte <p>Logique narrative</p>	<p>- Henri : est un dérivé du prénom germanique Haimric. En allemand, le mot "heim" signifie "maison, foyer" et le mot "ric" se traduit par "roi". Se fête le 13 juillet.</p> <p>- Christiane : Vient du latin "christianus" Signifie : "disciple du christ" Se fête le 15 décembre. grecque : "disciple de Christ", de kristos, messie, oint, sacré.</p> <p>Identité dans le rapport inter-personnages</p> <p>- Jean : Le prénom Jean est un dérivé du prénom hébraïque Yehohanan qui signifie "Dieu a fait grâce". Histoire : Jean est l'un des douze apôtres de Jésus. Après la résurrection du Christ, il prêche l'évangile en Samarie 27 décembre</p> <p>Jean Viacroze : dernier survivant du massacre, déporté dans les camps de concentration. Il est mort à 104 ans en février 2019.</p> <p>Identité dans le rapport inter-personnages</p> <p>- Marcel : d’origine latine, inspiré du terme « marcus » qui désigne le « marteau ». L’étymologie grecque de ce prénom provient du mot « markitos », se traduisant littéralement par « consacré ou voué au dieu Mars ».</p> <p>Se fête le 16 janvier</p> <p>Louis Godefroy, alias Marcel, un des commandants de la Bataille de Tulle.</p> <p>Identité dans le rapport inter-personnages</p> <p>- Bernhard : Forme germanique de Bernard. Vient du germain "bern et hard" Signifie : "ours et fort, dur" Se fête le 20 août.</p>		
---	---	--	--	--

		<p>Heinz Bernhard Lammerding : commandant du massacre de Tulle et propriétaire d'une prospère entreprise de construction allemande. Il est mort dans l'impunité.</p> <p>- Grand(s)-pas (Henri adulte) : seul personnage désigné de manière générique. Identité dans le rapport inter-personnages</p> <p>Dans le contexte d'un ballet complet, le Grand pas est considéré comme une <i>Pièce de résistance</i>. Il est simplement une exhibition de danse et ne contribue en aucune manière à l'intrigue</p>		
<p>4. - Même les chevaliers tombent dans l'oubli. 2014</p>	<p>Une seule liste Personnage principal Sa mère Ordre d'importance (Ombre et Mamadou) Le groupe générique</p>	<p>- George : personnage individué. Il s'agit d'une fille, mais sans s, comme George Sand. Référence au Chevalier de Saint-George</p> <p>- La maman de George : identité sociale dans le rapport inter-personnages</p> <p>- Ombre : silhouette – monde de la fiction, fabrique de représentation</p> <p>- Mamadou : personnage individué. Sa traduction littérale signifie « qui vient d'être sevré ». Ce prénom trouve ses racines dans le prénom arabe Mohamed, prophète de l'Islam et signifiant « digne de louange ». C'est aussi un prénom noble et distingué. Chez les Africains, on l'attribue généralement aux aînés.</p>	<p>Référence au Chevalier de Saint-George http://chevaliersaintgeorge.fr/biographie/</p>	

		- <i>Les enfants</i> : identité sociale		
5. - La vérifique histoire du petit chaperon rouge. 2015	Une seule liste par ordre d'apparition Constellation familiale Logique énonciative	- <i>L'enfant</i> : identité sociale - <i>La grand-mère</i> : caractéristique sociale - <i>Le loup</i> : identité liée à son apparition dans la fiction - <i>Le père</i> : identité sociale - <i>La mère</i> : identité sociale - <i>Le Petit Chaperon rouge</i> : identité sociale dans la fiction		<i>L'enfant et le Petit Chaperon rouge seront joués par la même comédienne. La grand-mère et la mère peuvent être jouées par la même comédienne. De même que le loup et le père.</i>
6. -MST 2016.	Liste de personnages par ordre d'importance (logique narrative) ? Thématique : l'amour. Conception d'amour de cet homme abusif ?	- <i>Lui</i> : Désignation désindividualisée et générique, strictement formelle, présence anonyme. - <i>Elle</i> : Désignation désindividualisée et générique, strictement formelle, présence anonyme. - <i>Elle, autre</i> : Désignation désindividualisée et générique dans l'espace inter-	Avant la liste de personnages, des listes de mots associés à chaque lettre du sigle qui est le titre de la pièce.	

		personnages, strictement formelle, présence anonyme. Ce serait		
7. A la Bouletterie, 2016	Pas de liste de personnages	Les personnages n'ont pas de nom, ni de sexe, étant donné qu'il utilise l'écriture inclusive. Les répliques sont identifiées par des -.		
8. Bolando roi des Gitans, Lansman 2018	Liste de personnages divisée en 4 blocs. 1 ^{er} bloc : Constellation autour de Jeanne d'Arc 2 ^e bloc : les policiers 3 ^e bloc : Constellation autour du roi des Gitans 4 ^e bloc : tous les autres personnages, 20 + Les familles et les proches + L'Oracle	1 ^{er} Bloc : - <i>Jeanne d'Arc mais est-ce Jeanne d'Arc</i> : Signification : Prénom issu de l'hébreu " Yehohanan " qui signifie " Dieu pardonne ", ce terme est lui même une contraction de " yo " et " hânan " qui se traduisent littéralement par " Dieu " et " miséricorde ", Jeanne est l'équivalent féminin de Jean. - <i>La famille de Jeanne d'Arc</i> : Identité sociale collective dans le rapport inter-personnages - <i>J.-C., époux de Jeanne d'arc ; au début de la pièce enceint de trois mois</i> : Identité sociale dans le rapport inter-personnages 2 ^e Bloc : - <i>Les policiers</i> : identité sociale plurielle désignant leurs apparitions	Nombre de personnages démesurés. Incarnations plurielles, aucun souci réaliste, déjoue la notion d'individu.	A la création, tous les rôles seront interprétés par quatre comédiens.

		<p>3^e Bloc :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Le roi des Gitans, grand patron de La Blue buckle, compagnie ferroviaire, filiale du groupe français Bolando</i> : référence au groupe Bolloré qui a voulu entreprendre la construction de la voie ferrée - <i>Benvengusto, bras droit du roi des Gitans</i> - <i>Incarnation, fils du roi des Gitans</i> - <i>Conception, fille du roi des Gitans</i> <p>4^e Bloc :</p> <p>Personnages patronimiques :</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Dorade, grand patron de La Ligne jaune, projet ferroviaire</i> : référence à l'homme d'affaires béninois Samuel Dossou qui avait déjà un contrat pour faire construire la voie ferrée et s'est battu en justice contre Bolloré - <i>Président Béni, président du pays des hommes princes</i> : président béninois - <i>Benfolo, concepteur de La Boucle, ancêtre de La Blue buckle</i> - <i>Le ministre Rococo, président du conseil de surveillance de la boucle</i> - <i>Jean Michel, journaliste</i> - <i>Thomas Sankara</i> : ancien président burkinabé <p>- 13 personnages individuels déclinés en fonction de leurs apparitions dont un n'est pas listé (<i>L'Oracle</i>) :</p> <p><i>Un cheminot ; Le fils ; Le père ; L'homme ou la femme médecine ; Le slameur ; Le</i></p>		
--	--	---	--	--

		<p><i>ministre des transports ; La ministre des affaires étrangères ; Le fou en diamant amniotique ; La metteur en scène ; Le nouveau syndicaliste ; Le syndicaliste ancien ; Un citoyen ou une citoyenne du pays des porteurs de couilles.</i></p> <p>- 3 groupe de personnages déclinés en fonction de leurs apparitions dont un n'est pas listé (<i>Les familles et les proches</i>) : <i>Le conducteur de train, les voyageurs, les voyageuses ; Des comédiens.</i></p>		
9. Prométhée augmentée (2018)	<p>Liste de personnages organisée selon :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Personnage principal + sa constellation familiale 2. Ordre d'importance. 3. Personnages non individués regroupés ensemble 	<p>- <i>Prométhée, fille unique de Maman et Papa, 33 ans</i> : protagoniste. Renvoie au mythe grec et au projet de l'école. http://promethee.lycee-courbet.com/pages/projet/projet.html</p> <p>- <i>Maman, Fiona Phoenix, mère de Prométhée, 17 ans</i> : Désignée d'abord par son identité sociale dans la relation inter-personnage.</p> <p>Fiona : Histoire : Les origines du prénom Fiona sont multiples. Une racine celtique lui est ainsi octroyée à partir du terme "fionu" qui veut dire "blanc". Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il s'agit d'un prénom particulièrement répandu en Angleterre, en Ecosse et dans la plupart des pays anglo-saxons. En France, le prénom est associé à Sainte-Foy d'Agen, une martyre du IIIe siècle qui fut condamnée à mort par le tribunal de Dacien, car elle refusait de renier sa chrétienté.</p> <p>Le phœnix renaît à partir de ses cendres.</p>	<p>Première page présente une explication du projet, faite par l'éditeur.</p> <p>La note de l'éditeur en bas de cette page sur, entre autres, la non adoption de l'écriture inclusive dédommage en quelque sorte l'auteur qui dans son manuscrit avait opté pour une écriture non-genrée.</p>	<p>La plupart de ces rôles peuvent être joués par des comédiens des deux sexes. On adaptera donc les propos en fonction du comédien et des options choisies pour la mise en scène.</p> <p>*Pour d'évidentes raisons budgétaires et d'équilibre de circulation sur le plateau, il est pratiquement impossible d'affubler chaque personnage de ce quatuor, mais l'idée est là. Peuvent être déclinés au féminin ou au non-genré. Dans la présente</p>

		<p>- <i>Papa, Phoebus Phoenix, père de Prométhée, patron de l'entreprise de L'Arche, 17 ans</i> : Désigné d'abord par son identité sociale dans la relation interpersonnage. Phoebus, ou Phébus, est le fils du dieu Jupiter et de Latone. Il est le frère jumeau de Diane. Le phœnix renaît à partir de ses cendres.</p> <p>- <i>Eden Home : créé par Prométhée, il est le code source de l'algorithme de gestion domotique le plus complet jamais conçu</i>. Son identité est déclinée par sa fonctionnalité. Il s'agit de rendre sa maison idyllique.</p> <p>- <i>Ogun, inspecteur de police, 27 ans ou un peu plus</i> : « dieu du fer, explorateur, artisan, chasseur, dieu de la guerre, gardien de la route et divinité créatrice. Il est le premier dieu descendu sur terre, celui qui a frayé un chemin aux autres, à travers la forêt dense, grâce à son coupe-coupe. Il a ainsi ouvert la route entre les êtres humains et les dieux. Il symbolise à la fois la force et la fragilité de l'Humanité. » (texte dans l'ouverture de l'œuvre écrit par Gustave) .</p> <p>- <i>Le superviseur, L'infravisieur, L'introviseur, L'extravisieur, algorithmes d'Utopie et collaborateurs de vie : ils assistent toute personne connectée au réseau tout au long de sa vie</i> : Étymol. et Hist. 1. 1222 viseor « éclairer ». Personnages restreints à des catégories liées à leur apparition dans la pièce. On peut les</p>	<p>Le metteur en scène qui a mené le projet prend la parole pour expliquer le projet. Gustave prend la parole pour expliquer la confrontation qu'il a choisie entre le mythe de Prométhée et celui d'Ogun (avec une brève explication de celui-ci).</p>	<p>pièce, ils assistent principalement Ogun.</p>
--	--	---	---	--

		<p>considérer une constellation d'Ogun en raison de la note *</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Les modérateurs et modératrices : employés de L'Arche, ils nettoient la toile</i> : catégories liées à leur apparition dans la pièce. Celui qui se dit Prométhée, 17 ans : désigné uniquement par rapport à sa relation inter-personnage. - <i>Des avatars : dans l'espace virtuel, représentations digitales de personnes réelles</i> : catégories liées à leur apparition dans la pièce. Des doubles des personnages « réels ». - <i>Master of live : employé des pompes funèbres</i> : Son nom est un paradoxe par rapport à sa fonction dans la fiction. On comprendra que c'est parce qu'il fait « renaitre » ceux qui sont morts. - <i>Des voix</i> : pas d'incarnation. - <i>Des juges</i> : désignés par leur identité sociale en lien avec leur apparition dans la pièce, nombre non précisé. 		
Corpus complémentaire				
Œuvres	Type de présentation	Type d'identités	Particularités	Didascalie de la distribution
1. L'a Ilée des soup	Logique narrative	<ul style="list-style-type: none"> - Emmanuel, metteur en scène : - Emma : - L'auteur : - Le vilain ou la vilaine : - L'assistant ou l'assistante : 		

		- L'accusateur :		
2. Au jeu de la vie. mai, 2016	Un seul personnage désigné collectivement	- Un groupe d'enfants, d'adolescents ou d'anges	Le lieu n'est pas défini. Cela peut être un plateau nu et/ou divers endroits du quotidien à imaginer suivant les scènes.	
3. Transit, 2016	Pas de liste			
4. Au bal des bossus d'Alsace. 2016	Liste de personnages désignés par des chiffres Logique énonciative	1 2		

<p>5. C' est pas les Schmilblicks. 2016</p>	<p>Liste de personnages désignés par des chiffres</p>	<p>3 Personnage absent</p>	<p>Rapport inter-personnages Dans la didascalie</p>	
<p>6. HOURRA ! 2018</p>	<p>Liste de personnages par ordre d'apparition Une constellation désignée par « galerie de personnages » Logique narrative</p>	<p>-Monsieur Lemaire : - Galerie de personnages : -L'auteur désemparé - L'actrice en quête de vérités - L'enfant qui n'en revient pas.</p>		

Tableau d'analyse des dialogues

Corpus principal							
Œuvres	Hétérogénéités	Voix	Dialogue	Monologues	Rythme/music alité/ Silences/ implicites	Approche Globale	Approche d'analyse
<p>9. - La mère trop tôt. Lansman, 2004 (avec Ecritures vagabondes) 46 pages</p>	<p>Positive – des individualités en en confrontation Taille/genre Registres (soutenu et vulgaire) : -lié à l'âge – capacité à analyser la situation (MTT) - lié à la capacité intellectuelle - comique (Enfant-soldat/boucher) Berceuse</p>	<p>Parole attribuée à des personnages</p> <p>Polylogue – MTT et son chœur dialogue des âges</p> <p>Choralité – Chœur de la MTT et Machin chose – confrontation</p>	<p>Bouclage parfaits et même serrés (25) entre les répliques de la MTT et son chœur sont</p>	<p>Vrai-faux mercenaire – récit de vie</p>	<p>Répétitions- effet tragique</p> <p>Répliques courtes – effet comique</p>	<p>Centralité de la parole</p> <p>Parole poétique mène l'action</p>	<p>Le traitement des chœurs</p> <p>Jeu de forces traduit dans les dialogues – registres enfant/adulte</p> <p>Les mélange de voix des chœurs</p>
<p>10. - Tac-tic à la rue des pingouins, 2004 8 pages</p>	<p>Positive : pluralité dynamique</p> <p>Intertextualité Genre : auto perception x regard de la société ?</p>	<p>Pas de marquage typographique des énonciateurs</p> <p>Polylogue ?</p>	<p>Confrontation vide de sens – intertextualité Ionesco</p> <p>Pascale manque d'air</p>	<p>Entrecoupés – G/F Soliloque Confrontation rêvée ?</p>	<p>Silence de l'autre face aux élucubrations de celui/celle qui parle</p> <p>L'entourage n'en est pas étonné</p>	<p>Centralité de la parole</p> <p>Pas d'action</p>	<p>Monologue en forme de polylogue</p> <p>Différents points de vue sur l'événement.</p>

<p>11. - Catharsis. Lansman, 2006 44 pages</p>	<p>Positive Confrontation d'identités plurielles Langage de la décrépitude qui traduit la situation Différents registres – solennel demandé par la cérémonie, vulgaire qui traduit la situation Farce Chansons rituelles Comptines Citations Intertextualité</p>	<p>Parole attribuée à des personnages Ellè – pers. fragmentaire – annoncé dans la présentation et par utilisation de <i>elle/je</i> Voix singulières représentants des collectifs – les monarques/dirigeants déçus, les Africains restés, mis en esclavage, émigrés, les oracles, les médias La possession ramène des personnages - choralité</p>	<p>Public « participe » à la scène – interlocuteur des personnages Ellè-Ilèfou – répliques bouclées. Le seul qui peut raisonner la Reine-mère. Dans leurs échanges elle sort de son rôle de reine déchue, elle est femme (parle de soi à la 1^{ère} personne lorsqu'elle décide de danser le rituel) Dialogues rêvés : Ilènoir – bouclé, confrontation/esquives Ilèki - monologue</p>	<p>Monologue d'Ellè remplace la parole d'Ilèki</p>		<p>Parole et action se nourrissent mutuellement Mettre en voix le passé pour aller de l'avant</p>	<p>Ellè et ses enfants Ilèfou : raison Ilènoir : remords Ilèki : inconnu</p>
<p>1. - A petites pierres. Lansman, 2007 70 pages</p>	<p>Positive Dans le langage - confrontation de singularités (nouchi retravaillé et</p>	<p>Parole attribuée à des personnages Parole-action</p>	<p>Confrontation dialogique Dialogue de sourds Quiproquos</p>	<p>Apartés Argumentatifs</p>	<p>Implicites – jeux sur le sens figuré Bataille de proverbes</p>	<p>La parole est au service de l'action, fait avancer le récit</p>	<p>Dialogisme provoqué par les différents registres qui font dialoguer</p>

	français métropolitain) Différents parlers plus que registres – occidental et local Farce Proverbes						aussi modernité et tradition
1. - Retour sur terre in <i>En haut !</i> Lansman, 2014 16 pages	Positive Polyphonie Pluralité dynamique Hybridation de genres (lyrique/dramatique/épiqu e) Dialogue entre les zones du texte Références – liste de noms portent une grande charge sémantique Intertextualité (Cahier d'un retour au pays natal, Becket) Densité lyrique	Typographie brouille les pistes du genre Multiples Anonymes/choral ité Parole éclatée Personnage singulier Rhapsode	Confrontation dialogique Dialogue avec les morts Dialogue fragmenté Dialogue narratif	Récit de vie Soliloque	Rythme cadencé par la typographie, les énumérations, rimes, répétitions, allitérations, assonances, onomatopées, listes– effet sémantique (le temps qui coule, les progrès qui avance, les machines, l'angoisse	Hybridation de genres	Choralité éclatée Densité lyrique

2. - Arrêt sur image (2007), juillet 2016. 6 pages	Positive – choqué des altérités, brouillage de repères	Typographie brouille les pistes- italiques Singularité	Dialogue avec les morts – confrontation rêvée	Récit de vie Confrontation rêvée	L'implicite : la confrontation de la parole du père apporte le dialogisme	Monologue dialogique	Monologue dialogique
3. Où est passé le temps ?, - 15 pages	Positive – confrontation de singularités Polyphonie	Parole attribuée à des personnages Centration sur la parole	Dialogue avec les morts Dialogue argumentatif – tirades Dialogue conflictuel/confrontations Incompréhensions		Ironie à effet comique Implicites de la non-démocratie	Parole porte l'action	Polyphonie et résistance en milieu autoritaire
Corpus étendu							
Œuvres	Hétérogénéités	Voix	Dialogue	Monologues	Rythme/musicalité/ Silences/ implicites	Approche Globale	Approche d'analyse
10. - Habbat Alep. Lansman, 2006 (avec Ecritures vagabondes) 42 pages	Négative – ruine du dialogue – les rencontres ne se font pas Hybridisme – certains personnages singuliers et d'autres	Répliques avec et sans indications du locuteur Personnages singuliers Personnages désindividus Différents points de vue sur les mêmes événements – qui	Dialogue malade Incompréhension Dialogues de sourds	Monologues entrecoupés de dialogues Monologues dialogués Apartés	Silences entre le cousin et la fille – non-dialogue	Dialogue impossible – désintérêt pour la rencontre de l'autre	Usages du monologue

<i>(Boutondorie nt)</i>		ne se rejoignent pas					
11. - Chiche l'Afrique. Lansman, 2011 (avec Le Tarmac à Paris) 34 pages							
12. - Tulle, le jour d'après. Lansman, 2012 44 pages	Négative – ruine du dialogue, chaque locuteur demeure enfermé dans son discours Fixation dans les rôles sociaux – victime/bourreau	Parole attribuée à des personnages Centration sur la parole Polylogue – Henri Rhapsode (grands-pas) Parole éclatée	Dialogue des âges (Henri/Grand- pas) Dialogues désamboîtés Dialogues- conversation Dialogue narratif	Monologue récit de vie Monologue pour apporter un autre point de vue sur l'événement	Le silence de Christiane crie sa douleur Implicites liés au massacre et au rôle de Bernhard Gêne/douleur omniprésentes	Omniprésen ce de la mort, comme ce cimetière qui surplombe le village Les mots sont usés	L'écriture de la douleur ou le dialogue ruiné
13. - Même les chevaliers tombent dans l'oubli. Actes Sud- Papiers, 2014	Positive Polyphonie Traces de la diversité Choc d'altérités Hybridation de genres	Parole attribuée à des personnages Voix singulières Voix désindividué Voix choralisées Polylogue à la suite de l'anthropophagie	Dialogue conflictuel Bouclage Dialogue poétique	Soliloques de George	Rythme – jeu d'enfants/compt ines	Identités plurielles	Anthropop hagie de la diversité Dial ogue-jeu entraîne du sens

57 pages		La parole porte l'action					
14. - La véridique histoire du petit chaperon rouge, 2015 69 pages	Positive Confrontation de singularités Brouillage de repères Intertextualités	Parole attribuée à des personnages Singularités La parole porte l'action	Dialogue-jeu d'enfant Dialogue philosophique		Jeux du toc toc Silence de la GM sur la vraie identité de l'enfant Silences de l'enfant fait parler les parents – non reconnaissance	Se laisser manger est le seul moyen de découvrir sa vraie identité	Dialogue-jeu entraîne du sens
15. -MST, in Arrêt sur image et autres textes. Lan sman, juillet 2016. 16 pages	Négative – ruine du dialogue - Terreau de l'autorité Effacement des identités Positive – polyphonique remise en cause de l'autorité	Parole attribuée à des personnages Voix désindividuéés, éclatées Polyphonie Choralité d'Elle, autre	Dialogue de sourds Dialogues emboîtés par la forme, mais non-bouclés côté sens. Dialogue entre les zones du textes (monologisme x dialogisme)		Implicites liés à la situation Répétitions-variation – paroles impossibles	Monologisme x dialogisme	Choralité apporte du dialogisme – remise en question de l'autorité
16. A la Bouletterie, in Arrêt sur image et autres	Négative Décomposition Absence de circulation	Répliques définies par un tiret	Dialogues emboîtés par le rythme Dialogue impossible –		Histoire macabre racontée dans le rythme d'un jeu d'enfant	Décomposition du dialogue	Dialogue-jeu entraîne du non-sens

<p>textes. Lansman, juillet 2016.</p> <p>- 8 pages</p>	<p>Effacement des identités Langage inauthentique</p>	<p>Genre de la victime non défini Énonciateur sans épaisseur Voix juxtaposées, syncopées</p>	<p>adresses à la victime bâillonnée</p>		<p>Silence de la victime Allitérations, répétitions, jeux de mots, onomatopées Rythme défini aussi par la typographie de la 2^e édition</p>		
<p>17. Bolando roi des gitans, Lansman 2018</p> <p>79 pages</p>	<p>Négative : éclatement ; décomposition ; dialogue malade Positive : Pluralité ; dynamique ; polyphonie ; dialogisme ; choc des altérités Langage Composition du dialogue Énonciateurs</p>	<p>Parole attribuée à des personnages Voix singulières, choralisées, rhapsodiques, éclatées Bouclage sémantique, à effet comique Action portée par la parole Paroles anonymes</p>	<p>Dialogue narratif Dialogue conflictuel Dialogue didascalique Dialogue éclaté Dialogue de sourds Dialogue conversation</p>	<p>Monologue argumentatif Récit de vie Confrontation rêvée</p>	<p>Jeux de mots Répétitions à effet comique Déponctuation</p>	<p>Hétérogénéité</p>	<p>Hybridisme formel</p>
<p>18. Prométhée augmentée (2019)</p> <p>64 pages</p>	<p>Positive Pluralité dynamique Polyphonie</p>	<p>Parole attribuée à certains personnages et paroles anonymes (-) Voix singulières Voix anonymes</p>	<p>Dialogue narratif Dialogue fragmentaire/disjoint Dialogue conflictuel</p>	<p>Récit de vie Soliloques (Ogun)</p>	<p>Typographie indiquant les différents espaces de dialogue</p>	<p>Polyphonie</p>	<p>Choralité et polylogues-personnages virtuels</p>

	Frontière floue entre voix réelles et virtuelles	Voix choralisées Voix polyloguées Rhapsode Voix virtuelles (avatars, viseurs, Home, publications sur la toile, juges, réclames publicitaires)	Dialogue conversation		(réel/virtuel, web, soliloque)		
Corpus complémentaire							
Œuvres	Hétérogénéités	Voix	Dialogue	Monologues	Rythme/musicalité/ Silences/ implicites	Approche Globale	Approche d'analyse
7. L'allée des soupirs, in Balade Théâtrale 2, Editions Awoudy, 2015	Négative (scène 1) – dialogue malade Positive - (Scènes 2, 3 et 4)	Parole attribuée à des personnages Voix anonymes Centration sur la parole	Sur-dialogue Dialogue conversation Dialogue didascalique Dialogue fragmenté Dialogue avec les morts	Soliloque argumentatif (citation)	Implicites Mise en abyme	Métalangage et mise en abyme	Brouillage de repères
8. - Au jeu de la vie in : Si j'étais	Négative Absence de circulation de sens	Pas de personnages définis	Tous types de bouclages Dialogues conversation		Déponctuation tout le long du texte marque le rythme	Fragmentation	Éclatement du dialogue dramatique

grand 4. Editions Théâtrales jeunesse, mai 2016 34 pages	Intertextualité – Sony/ Bible/ Coluche...	Écriture non genrée Voix anonymes Choralité Personnage groupal	Dialogues fragmentaires La parole porte l'action Dialogue de bois		Écriture non-renrée Répétition-variation – citations, jeux de mots...		
9. - Transit in : Enfouir ses rêves dans un sac. Lansman, juillet 2016	Négative « Babelisme généralisé » Hybridation des genres Effacement de toute identité	Pas de personnages Activité poétique de l'énonciation Voix diffractées	Dialogue poétique		Dialogue envahi par la forme lyrique sous fond de sujet scatologique	Hybridation de la forme dramatique	Décomposition du dialogue dramatique
10. Au bal des bossus d'Alsace. 7 pages	Négative Ruine du dialogue	Voix désindividuéés	Dialogue conversation		Mise en abîme	La pièce impossible	Le vide
11. C'est pas les Schmilblicks. 2016 5 pages	Négative Dialogue malade	Voix anonyme	Échec du dialogue	Monologue narratif	Implicites rendent le sens possible Silence de l'interlocuteur.trice	La parole monologique	Monologismes dialogisés par le silence et l'implicite
12. HOURRA ! in Un monde	Positive Pluralité Choc des altérités	Parole attribuée à des personnages Voix singulières	Dialogue de monologues	Monologues argumentatifs	Mise en abîme Répétition-variation	Lutte contre la	Dialogue de monologue

sans théâtre, Les cygnes, 2018	Lutte contre le monologisme	Choralisées, Paroles anonymes Personnages groupaux		Monologues entrecoupés de dialogues	Donner la réplique Jeux de mots	confiscation de la parole	comme lutte contre le monologis me
---	--------------------------------	--	--	---	---------------------------------------	------------------------------	--

ANNEXE B – TRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS

Rencontre réalisée le 1er mars 2019 dans le cadre du Séminaire de Master

Scènes et écritures de l'Altérité - « Dramaturgies afro-contemporaines : enjeux esthétiques, enjeux politiques » de Mme Sylvie Chalaye

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – Musée de Quai Branly

RC : Gustave, nous sommes ici dans un séminaire autour des dramaturgies afro-contemporaines, nous accueillons plusieurs artistes qui évoquent tous la question de l'assignation. Alors, je veux savoir comment tu la vois dans son travail d'écrivain, de comédien, d'artiste ?

G.A : Moi, j'ai tendance à croire que, si par exemple, quelqu'un de manière tout à fait injuste, frappe une autre personne, c'est la personne qui frappe qui a des problèmes, pas la personne qui est frappée. Et donc, dans ce cas-là, ce n'est pas quelque chose dont j'ai personnellement... Ça ne me touche pas plus que ça. Ce n'est pas vraiment quelque chose qui me chagrine ou qui fait que je vais en parler ou, j'en parle parce qu'on me demande d'en parler. Mais ce n'est pas quelque chose contre quoi j'ai envie de me battre où quoi que ce soit, parce que je trouve que le problème, c'est ceux qui font cette assignation à résidence, en fait. En revanche, il est clair que mon parcours a été tributaire de ça aussi, alors c'est comme une épée à double tranchant. En fait, c'est Sony Labou Tansi qui disait « Le Congo, c'est la fenêtre à partir de laquelle je regarde le monde. » Je trouve que c'est une belle définition de son endroit d'origine. Et qui dit fenêtre, dit la possibilité de pouvoir regarder, de pouvoir en sortir, de pouvoir revenir. Et l'assignation fait que ça devient une lucarne, en fait. C'est-à-dire qu'on ne vous regarde que par ça. Pour donner un exemple très typique de ça... Alors, je parlais tout à l'heure du Festival des Francophonies. Pourquoi le Festival des Francophonies a été créé ? C'est parce que, contrairement à l'ère anglophone, par exemple, les auteurs qui viennent des ex-colonies britanniques sont juste des auteurs qui écrivent en anglais, au même titre que les autres auteurs anglais. Il n'y a pas le Commonwealth, ce n'est pas avec quelque chose comme la France au centre et les autres périphériques. Donc, contrairement à ça, la France a toujours été..., même aujourd'hui, beaucoup de Français qui ne se vivent pas francophones. Et c'est comme s'il y avait la France et puis la francophonie autour. Et donc, dans ce cadre-là, les auteurs francophones n'avaient pas aussi librement le droit de cité dans les théâtres, sur les scènes, où

l'on considérait que ce qu'ils écrivaient n'était pas intéressant pour le public français. En tout cas, il n'y avait pas de curiosité de la part des programmeurs. Il y en a peut-être plus aujourd'hui, enfin, s'il y en a un peu plus, il y en a juste un peu plus, quoi. Et comme il n'y avait pas cet espace-là, le festival a été créé par des gens qui ont envie de montrer ces auteurs. Tout comme le TIF qui est le Théâtre International de langue Française qui a été créé par Gabriel Garan et qui ensuite est devenu le TARMAC, qui va fermer cette année. Mais pourquoi aussi le Tarmac ? C'est-à-dire que des auteurs qui viennent du Liban, du Québec, de Côte d'Ivoire, de Roumanie n'y ont pas forcément accès. Déjà un auteur contemporain... En plus, on joue plus du répertoire que du contemporain. Encore que ces dernières années, ça a bougé parce qu'il y a des gens qui font tout un travail aussi et que les scènes labellisées deviennent plus sensibles aussi, ou même dans leur cahier de charges, ils doivent aussi programmer du contemporain. Déjà, même pour un auteur qui est français, qui a grandi en France, ce n'est pas forcément évident de s'y faire jouer, alors, pour un auteur francophone qui a grandi dans un autre pays, c'est encore plus difficile. Donc, ces espaces ont été créés pour que la langue qui est quand même l'élément qui structure beaucoup notre être, notre imaginaire et que cette langue française que nous avons en partage, ne soit pas limitée, puisqu'elle n'est pas limitée dans la pratique par un cadre géographique, elle ne le soit pas non plus dans le domaine culturel. Et donc, comme les scènes classiques, ou les théâtres classiques n'ont pas la curiosité d'aller voir ailleurs. Ces espaces sont créés et le Tarmac est assez intéressant comme nom donné au théâtre, parce que le tarmac, c'est l'endroit où l'avion doit se poser et décoller. C'est comme si c'était l'endroit où les auteurs.... Enfin, quand je dis *auteurs* c'est bien au sens large y compris aussi bien des écrivains, des chorégraphes qu'ils puissent avoir un lieu de visibilité, mais pour qu'ils puissent ensuite aller ailleurs. Mais en fait, ça ne se passe pas ! Ça ne s'est pas vraiment passé comme ça, ou très peu. Ou parfois, quelqu'un comme le metteur en scène et auteur Dieudonné Niangouna, qui est d'abord passé par le festival des Francophonies, le Tarmac et qui ensuite est présent sur les grandes scènes du tout. Mais il a fallu qu'il passe par là. Et dans le même temps, ce lieu de visibilité devient aussi un lieu d'assignation. Le Tarmac, notamment l'un des arguments qu'on a avancés pour fermer le Tarmac, c'est que c'est un ghetto. Et en fait, quand tu vois aussi bien le public du Tarmac que les artistes qui vont sur scène, c'est tout sauf un ghetto, en fait, puisqu'il y a des artistes de différentes origines, le public est assez mélangé, beaucoup plus mélangé que dans d'autres théâtres. En fait, c'est eux le ghetto. Tout comme l'Assemblée nationale est un ghetto, puisqu'il y a un certain nombre en raison de ses origines, sa classe sociale, on ne peut pas y accéder. Donc, ils renversent le raisonnement. C'est ça qui

est terrible, ces lieux qui doivent être des lieux de circulation, deviennent des lieux d'assignation.

Et je dis que c'est l'épée à double tranchant parce que, heureusement, c'est quelque part, le fait que moi, j'ai eu, en 2006, ma pièce *Catharsis*, qui a été créée à la Comédie de Saint-Etienne. Donc, j'étais un tout jeune auteur à créer dans un centre dramatique national, ça n'arrive pas tous les jours. Et moi, encore à l'époque, je ne mesurais pas du tout ça. En fait, je considère qu'un auteur français qui a grandi en France n'aurait peut-être pas eu cette... C'est comme un court-circuit, en fait. Compte tenu du fait que je viens du Togo et que les deux metteurs en scène, directeurs de la comédie de Saint-Étienne ont été intéressés par la démarche de Monique Blin qui leur a dit : « Ecoutez, il y a des auteurs émergents d'un pays qui s'appelle le Togo, venez avec moi, on va faire des ateliers là-bas. » Ils ne venaient pas pour repérer un auteur qu'ils allaient produire, mais ils venaient juste pour apporter leur savoir-faire et discuter avec nous, échanger. Et finalement, par ce biais de la francophonie, la rencontre s'est faite beaucoup plus rapidement que si j'étais peut-être ici, que j'avais envoyé juste mon texte dans le lot de textes que reçoivent les metteurs en scène, dans le lot des rencontres qu'ils font. Et là, il se trouve que ça a permis justement de pouvoir, d'avoir un accès rapide. Et c'est aussi, une fois, on était à une rencontre il y a quelques années, peut-être une dizaine d'années, avec Bruce Clarke, un peintre qui fait des œuvres magnifiques, qui est sud-africain blanc. Je crois qu'il est aussi anglais, je ne suis pas sûr de ça. Et on était invité justement dans le cadre d'un séminaire qui portait sur ces questions de l'assignation. Et en même temps, on était un peu exaspéré de ça, qu'on ne soit pas invité pour parler de notre œuvre, qu'on soit invité pour parler de l'état de nos circulations. Et en même temps, ce que disait Bruce, c'est que finalement, lui aussi, ça lui a profité d'être sud-africain. C'est-à-dire que c'est ce côté, cet exotisme, aussi, quelque part, une porte d'entrée aussi. Et donc qu'il ne dénigrerait pas du tout ça. Il disait : « C'est bien, j'en ai profité, mais l'important, c'est de ne pas être limité à ça. »

R.C. : Ici, on est dans un séminaire où on parle d'écriture afro-contemporaine, et cette année on discute plus précisément les enjeux politiques et les enjeux esthétiques. À ton niveau particulier, penses-tu qu'on puisse établir un lien entre les questions politiques et esthétiques et pourrait-on lier tout ça aux écritures afro-contemporaines ?

G.A. : Déjà, le périmètre que couvre l'afro-contemporain. J'avais juste envie de dire : on ne parlera jamais d'euro-contemporain... Mais, en même temps, pourquoi pas ? Ça me fait penser au séminaire des étudiants et intellectuels noirs qu'il y a eu à la Sorbonne dans les

années... Je n'ai pas la date exacte, mais dans les années 50, où des intellectuels se sont regroupés sur le dénominateur commun qu'ils étaient noirs. Et de se dire, dans ces années-là, où, au niveau de l'Afrique, c'était aussi des années d'indépendance. Aujourd'hui, on voit l'Afrique comme un continent en retard, sous-développé et émergent, on a trouvé toutes les sauces possibles pour dire en voie de développement, enfin, toutes ces conneries-là. Mais dans les années 60, ce n'est pas ce que je pense, c'est sûr, l'Afrique représentait un idéal. C'était la terre des rêves. Il y a des Américains, des Noirs Américains notamment, qui ont quitté [l'Amérique] pour venir en Afrique, dans ces pays où tout d'un coup se fabriquait quelque chose de nouveau. Et en fait, donc, pour en revenir à cette conférence. Cette rencontre qu'il y a eu... Donc, des Noirs ont été disséminés un peu partout dans le monde et puis il y a d'autres noirs en Afrique toujours, qui se regroupent sur ce fait d'être noir et de dire : « Qu'est-ce qu'on peut faire ensemble ? » Au fait, ce qu'ils ont trouvé, ce qu'ils ont découvert dans ces rencontres, c'est qu'ils étaient, ils étaient de chez eux, en fait, que le Haïtien n'est pas un Congolais, le Martiniquais n'est pas un Réunionnais. Chacun a sa propre histoire. Ce n'est pas possible de faire quelque chose à une si grande échelle. Il y a eu des traversées, il y a eu des géographies. Il y a tout ça qui a façonné, même s'il y a un déterminisme, enfin, un déterminisme, non, une classification qui n'existait pas ou qui n'existe pas dans certaines langues. Par exemple, pendant que le mina qui est ma langue... enfin, parce que j'ai deux langues maternelles : le français, le mina... Et donc, mon autre langue maternelle qui est une langue du Togo, en mina, il n'y a pas le terme blanc pour dire Blanc et c'est intéressant de voir comment dire noir en mina. Parce qu'en fait, blanc, c'est *yovo* qui vient de *ayevu* qui veut dire *chien malicieux*. Alors pourquoi est-ce que les Minas désignent les Blancs comme des chiens malicieux ? Dans le panthéon vaudou, *legba* c'est le Dieu intermédiaire, c'est le dieu chien et c'est celui qui est à la fois le protecteur du village, donc celui qu'on va trouver à l'entrée des villages. Et c'est lui aussi par qui il faut passer pour communiquer avec les autres dieux. Et c'est aussi un dieu qui est malin, qui a tort. C'est le Dieu rebelle. C'est le Dieu qui, par rapport au *Amo Lista* est le dieu créateur, il ne va pas être respectueux. Et *legba*, c'est à la fois un animal, donc proche du monde du chaos de l'extérieur du village. Et en même temps, le chien, c'est l'animal le plus fidèle de l'homme, qui connaît à la fois l'intérieur et l'extérieur. Donc, c'est ce dieu-là, protecteur, qui est rusé. Et donc, le fait que des Blancs soient venus et que, par la force des choses, ils ont réussi à s'imposer, en fait des gens malicieux, retors. En tous cas, ils ont réussi à prendre, à avoir l'avantage sur nous. Donc on leur donne, ce titre de *ayevou*, *aye* ça veut dire malice, *ayevou*, le chien malicieux. Donc, la désignation n'est absolument pas fondée sur la couleur de leur peau. En revanche, pour dire noir en mina, on dit *ameybo*, qui veut dire la personne noire. Mais on

dit cela parce qu'à un moment donné, la rencontre aussi avec les thèses racistes font que la considération de la peau est rentrée aussi dans l'imaginaire des Minas et donc qui finalement se désignent ou désignent les Noirs comme *ameygbó*, mais à la base, ils ne se désignent pas comme des gens noirs. Donc, c'est intéressant de voir ça aussi. Et, finalement, en même temps qu'il y a ces géographies diverses qui ont façonné ces êtres, il y a aussi une part commune. Il y a le fait que, comme à travers le mouvement de la négritude, le fait d'être assigné à une couleur de peau, et d'être violenté sur cette base-là fait que, finalement, on a quelque chose de commun, qui nous lie quelque part. Et je pense qu'afro-contemporain raconte aussi cette dissémination. En tout cas pour le monde aujourd'hui, cette place qu'il faut toujours aller chercher. Que ce soit au Brésil, que ce soit aux Etats-Unis, que ce soit en Afrique du Sud, que ce soit en France, c'est une place qu'il faut toujours aller chercher. Donc, forcément, ça crée une certaine géographie.

Pour en revenir à la question esthétique et politique. Politique au sens, d'une part, je dirais au sens de la cité. Beaucoup de pièces sont politiques, politiques au sens de l'engagement ou de la défiance par rapport à un pouvoir établi. Je trouve que beaucoup de pièces d'auteurs africains ont une part politique parce qu'on a vécu, après les indépendances, dans la plupart des pays, sous des dictatures. Soit des pères de l'indépendance qui se sont mués en dictateurs, ou alors des potentats qui ont été établis avec les connivences des ex-puissances coloniales, comme au Congo ou même au Togo. Lumumba a été tué, Olympio a été tué pour installer d'une part Eyadéma au Togo et Muboutu au Congo. Et forcément, pour prendre le cas du Togo, on ne pouvait pas faire du théâtre. Il y avait une troupe nationale qui faisait du théâtre, mais c'est soit du théâtre, du ballet, des choses comme ça, ou alors du théâtre qui ne pouvait absolument pas parler du cas togolais. Et puis, il y a eu dans les années 80, au Togo, un metteur en scène-auteur qui a fait une pièce qui s'appelle *La tortue qui chante*. Lui, il s'appelle Agbota Zinsou et c'était le directeur de la troupe nationale. *La tortue qui chante*, c'est politique, mais c'est déguisé. C'est l'adaptation d'un conte, mais quand tu lis ce que ça raconte, tu vois que c'est une critique du pouvoir, mais qui n'est pas dévoilée, et donc, ça peut quand même passer la censure. Et donc ce sont des esthétiques qui vont aussi jouer avec la censure. Lui, il a fait ses pièces ! Et puis, on a beaucoup parlé du printemps arabe mais déjà dans les années 90, à la suite de la chute du mur de Berlin, dans certains pays africains, il y avait eu des mouvements de révolte contre les pouvoirs en place. Donc, notamment au Togo, au Congo, au Burkina Faso. Et, dans certains pays, il y a eu une alternance, comme au Mali ou au Bénin, puis dans d'autres pays, la dictature s'est quand même tenue pendant très longtemps, comme au Congo, les deux Congos d'ailleurs, et au Togo.

Au Togo, ce que je disais, c'est qu'il y avait une troupe nationale et il n'y avait pas de possibilité d'y avoir d'autres troupes de théâtre puisque pour pouvoir se constituer en troupe de théâtre, on se constitue sur la base de la loi sur les associations. Mais c'est impossible. Sous cette dictature-là, on n'avait pas le droit de nous associer. Donc, il ne pouvait pas y avoir de troupe de théâtre. Et puis, dans les années 90, à la suite de ces mouvements populaires, il y a eu un certain nombre de libertés qui ont été concédées à la population, comme la liberté de penser, de parole et d'association et donc il y a des troupes de théâtre qui se sont créées. Mais ces troupes doivent aussi composer avec la dictature. Quelqu'un comme Kossi Efoui, par exemple, a été torturé. Voilà ! Et comment tu écris dans ce cadre-là ? Moi, par exemple, je sais que l'humour est quelque chose d'important dans mes pièces. Une de mes pièces, *La mère trop tôt*, avait été donnée au Centre culturel français de Lomé, et comme c'était une soirée où il y avait l'ambassadeur de France qui y était invité. Il y avait des militaires dans la salle pour assurer la protection et des camarades comédiens qui étaient sur scène commençaient à *flipper*, parce que ça parlait de politique. Il y avait un personnage qui s'appelle Machin Chose, il représente un dictateur togolais, il meurt à la fin. Et là, on joue la pièce, et il y avait un des militaires qui étaient dans la salle et qui riait et puis à la fin il m'a dit : « C'est très drôle votre pièce. » Il ne m'a rien dit d'autre. Et, du coup, je me dis l'humour c'est aussi une manière, une sorte de ruse aussi. Peut-être que dans d'autres circonstances je me serais fait tabasser. Mais, en tout cas, cette pression, cette censure crée aussi des pas de côté. Oui, voilà, si j'ai quelque chose à dire sur le rapport entre les deux.

R.C. : Et tu trouves qu'ici, donc, pour vous qui êtes ici, toi, Kossi Efoui... qui avez quitté ce contexte où il n'y avait pas de liberté ou très peu de liberté. Est-ce que tu vois un rapprochement possible entre vos productions esthétiques ? Une fois dans la diaspora... Tu parles de murs mous, qu'en Occident, on n'a pas les mêmes murs qu'en Afrique. Il y a des murs mous qu'il faut ruser pour arriver à certaines libertés. Je pense qu'il y a des rapprochements possibles. Et, d'ailleurs, c'est quoi ces murs mous qu'il faut ruser ici ?

G.A. : Déjà, sous une dictature, parfois, le simple fait d'aller au théâtre, c'est déjà une manière de résister. Quand on crée une pièce, comme *La mère trop tôt* ou d'autres, *Catharsis*, au Togo, les gens qui viennent, ils y vont, c'est presque comme si ça prenait part à quelque chose de beaucoup plus grand que soi. C'est déjà un acte de résistance d'aller au théâtre ! Ce n'est plus vraiment le cas aujourd'hui, parce qu'aussi les murs se sont transformés. Et, quelque part c'était plus évident, plus facile d'écrire avec une censure en face. Il y a déjà une conviction. Il y a plusieurs choses qui m'ont conduit à être écrivain. Mais l'une des pierres fondamentales,

c'est cette phrase de Césaire que j'ai entendue quand j'avais 16 ans : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. » Quand j'ai entendu ça, je me suis dit, tiens, voilà quelqu'un qui a su faire quelque chose de sa vie. Et donc, de prêter sa voix à ceux qui sont sans voix, c'est une ambition forte. Et je trouve que dans une dictature, on écrit avec cette ambition-là. Notamment, il y avait Emile Lansman qui va devenir plus tard mon éditeur. Il disait en lisant mon texte : « Vous êtes très sérieux dans vos textes. Vous [êtes] très sérieux, c'est très politique, c'est très engagé. Et, quand on est avec vous, vous êtes très marrant, en fait. Vous êtes très drôle. » Parce qu'aussi, la dictature oblige à trouver dans le rire quelquefois sa petite bulle d'oxygène. C'est-à-dire que même sous la dictature où on n'avait pas le droit de s'exprimer, où même un enfant pouvait être arrêté et ses parents arrêtés parce que l'enfant aurait dit quelque chose contre le pouvoir. Finalement, il y avait beaucoup de blagues qu'on racontait sur le président, mais qu'on se racontait entre nous. Evidemment, un enfant ne devait jamais raconter ces blagues, mais c'était notre *Toto* national. Et du coup, c'est quelque chose qu'on avait dans la vie, cet humour-là. Mais dans nos textes, on avait envie d'exploser ces murs durs et donc on y allait ! Et là, Emile a dit : « Vous pouvez aussi être drôle dans vos pièces. » Moi, c'est là où je me suis dit, tiens, c'est vrai ! C'est aussi notre manière de ruser. Et donc, la censure aussi, peut être sclérosante en termes esthétique. C'est-à-dire que l'on peut considérer que le simple fait d'écrire est suffisant pour prétendre être écrivain. On sait que ce n'est pas vrai, ce n'est pas ça. On n'écrit pas des pamphlets, on écrit une œuvre artistique. Déjà, je voulais dire ça.

Après, qu'est-ce que ça change d'être ici ? C'est clair que dans mon parcours, ça m'a troublé pendant un certain temps, parce que c'est Coluche qui disait « la différence entre la dictature et la démocratie, c'est qu'en dictature c'est « ferme ta gueule ! » et en démocratie c'est « cause toujours ! » ». Comment tu fais dans un système où on te dit cause toujours ? Ça trouble ! Sur quoi est-ce que je peux écrire ? Et pourquoi ? Pour qui ? Et en faisant preuve de quoi ? Tu vois, par exemple, moi, j'étais terrifié, je ne sais plus en quelle année c'est exactement, je crois qu'en 2008, un article dans Libé qui disait que les écrivains français n'aspiraient plus à changer le monde, mais qui étaient témoins du monde. Et j'ai trouvé ça terrible parce que moi, j'écrivais au Togo, pas pour changer le monde, mais pour changer une situation. Je trouve terrible d'abandonner cette ambition. Et même s'il y a quelque chose, même qui est dans l'air du temps, qui est de dire « Oh, on ne va pas changer le monde », c'est prétentieux ! » Même de dire que l'art ne doit pas avoir comme assignation, c'est instrumentaliser l'art que de penser que l'art peut changer quelque chose, peut changer le

monde. Parce que c'est l'expression qu'on utilise « changer le monde ». Mais encore une fois, je ne sais pas si les écrivains, quand on écrit, on ambitionne forcément de changer le monde. C'est très vaste. Ce sont les autres qui pensent que les écrivains veulent changer le monde. Si tu veux changer le monde, il faut lancer plusieurs bombes nucléaires en même temps. Là, tu peux changer le monde, et définitivement. Sinon, je ne vois pas comment on peut changer le monde, en fait. Je pense que c'est plus juste. C'est Sony qui dit aussi que lui, il croit à la contamination d'une personne qui contamine une autre. Et qui dit aussi : « La mer, c'est composé de plusieurs gouttes d'eau. » Et donc, moi, je sais qu'il y a des œuvres artistiques qui m'ont changé, à des endroits, pas tout, pas tout moi, mais il y a des endroits et des œuvres artistiques qui m'ont changé. Et donc, je pense que ce que j'écris aussi peut toucher des gens et changer des choses en eux. Et si ça touche deux, trois, quatre ou quatre-vingt mille personnes, bon, eh bien, c'est ça ! Mais je n'ambitionne pas de changer le monde. Donc, j'ai trouvé terrible d'être dans une situation où même les intellectuels renonçaient à pouvoir changer quelque chose et se disent juste des témoins. Les murs sont témoins, l'environnement est témoin. Moi, ça m'a fait peur ! Je me suis dit : « comment est-ce que je peux arriver à écrire dans une telle situation ? » En fait, très vite, je me suis rendu compte que ça ne change pas fondamentalement parce que ce qui change encore une fois, c'est l'œuvre particulière. Pour prendre un exemple, en 2003, j'avais accompagné un ami écrivain qui avait une intervention à faire à Tulle. Donc, Tulle c'est à côté de Limoges et donc je l'accompagne. Et, en arrivant, le point le plus culminant de la ville, c'est une ville entourée de collines. Depuis un certain temps, tout le monde connaît un peu plus Tulle parce que c'est la ville de François Hollande. En tout cas, c'est la ville dont il est le maire. Mais sinon, en 2003, personne ne connaissait. Et quand tu arrives dans la ville, sur une colline, il y a un cimetière. Moi, ça m'a fait tout drôle d'arriver dans une ville où il y a un cimetière qui surplombe la ville. Et du coup, pendant que mon ami faisait l'intervention à la médiathèque, j'ai discuté avec les médiathécaires. « Qu'est-ce que ça fait de vivre dans une ville avec un cimetière au-dessus de sa tête ? » Et très vite, on m'a dit : « Tiens, pourquoi tu poses cette question ? C'est drôle, parce qu'en fait, il y a une histoire ici, l'histoire des 99 pendus de Tulle. » En fait, si je dis Oradour, certains connaissent Oradour, donc Oradour est un village qui a été brûlé par une division allemande, une féroce division de SS qui, en gros, sentant la défaite arriver, sur tout le chemin de retraite, ils n'ont fait que des horreurs, notamment à Oradour, ils ont brûlé le village. Et à Tulle, ils sont arrivés aussi. Et quand ils sont arrivés à Tulle, quelques jours avant, il y avait eu une attaque de résistants communistes contre la garnison allemande qui était à Tulle. Et ils arrivent. Ils arrivent à Tulle et toute la matinée, ils ont fait sortir les hommes des maisons. Les hommes à partir de 15 ans jusqu'à plus. Ils les ont

parqués dans un endroit. Ils ont appelé le maire. Et puis, ils ont dit : « Bon, on va en prendre 100 ! Et il faut que vous aidiez à choisir les 100 ! » Donc, après des tractations, on a un seul plombier, le plombier on va l'épargner, etc. Et finalement, ils en ont pendu 99 parce que le centième s'est jeté dans la Creuse. Et ils les ont pendus aux balcons des maisons. Et quand, moi, j'ai posé la question : « Comment fait-on pour vivre avec un cimetière au-dessus de la tête ? » On m'a dit, en fait : « Comment fait-on pour vivre avec des morts, des pendus dans la tête ? » Cette histoire n'a pas été connue, encore aujourd'hui, elle l'est un peu plus, mais elle n'est pas si connue que cela. Parce que quelque part, la pendaison, ce n'est pas une mort noble, par rapport à être immolé par le feu, et d'autre part, parce que ça crée aussi un non-dit au sein de la population. Parce que même le choix, de choisir cent personnes, au nom de quoi ? Ils en ont pendu 99 et 200 ont été déportés. J'ai rencontré, par exemple, quelqu'un qui me disait : « Moi, j'ai mon meilleur ami qui a été pendu. Pendant longtemps, je n'ai pas pu parler à sa femme, parce que je me reprochais d'être vivant. » Et donc, c'est difficile de mettre des mots sur ça. Quand, moi, j'apprends cette histoire, j'ai eu envie de retourner de faire une résidence d'écriture là-bas et de pouvoir écrire. Ça donnera la pièce *Tulle, le jour d'après*. Evidemment, cette pièce, je ne l'écris pas de la même façon que je vais écrire *Catharsis*. Et je crois que ça a changé, mais ça a changé pour moi, je ne pense pas qu'on puisse lire tous les auteurs africains par ce biais. On a tous nos singularités, mais je crois que ça a peut-être changé dans mon écriture, c'est un déplacement d'un cadre qui était plutôt macroscopique puisque, par exemple, *Catharsis*, c'est une allégorie. La reine-mère est une allégorie de l'Afrique. *La mère trop tôt* raconte l'histoire d'une bande d'enfants qui traverse une guerre. Alors que, dans *Tulle, le jour d'après*, je suis vraiment dans le cadre plus intimiste d'une famille. Donc, je pense qu'aller chercher dans le cadre intimiste, c'est quelque chose, peut-être que, en tout cas, ça ne s'est pas déplacé. Ça, c'est plus ouvert par-là, parce qu'il y a peut-être aussi une certaine pudeur à parler de soi. Pudeur, parce que je viens aussi d'une culture où on ne parle pas forcément de soi, où ma mère ne m'a jamais dit quand j'étais enfant, je t'aime. Pas besoin de le dire, je le sais. Donc, le côté intime n'est pas quelque chose qu'on met vraiment sur la place publique. Et d'autre part, il y avait d'autres urgences beaucoup plus importantes. Ce qui fait que, par exemple, en 2003, j'étais encore au Togo et Roland Fichet, qui dirige le Théâtre de la Folle pensée, avait fait une commande où il s'agissait de parler de soi. La commande c'était « partir de soi ». C'était terrible ! Pourquoi ? Et, en réalité, je ne parle non pas que, mais beaucoup de moi. Même mes pièces macroscopiques viennent de moi. Et même, quand je dis ça a déplacé la chose dans l'intime, mais, aussi bien des pièces que j'écris sont sur des thématiques politiques. Enfin, politiques, au sens du pouvoir, où il ne s'agit pas d'aller dans une vie de famille, etc. Pourtant, le cadre que je

mets, ça je l'ai constaté, ce n'est pas moi qui l'ai constaté, ce sont des étudiants avec qui j'ai discuté à la comédie de Saint-Etienne, en 2006, et qui disaient, parce qu'on avait fait un petit jeu, justement parce que ce sont des étudiants qui allaient devenir des comédiens. Et on avait fait un jeu justement sur la question de l'assignation, de l'africanité de textes, comment on allait déceler si c'était un auteur africain ou pas. On avait mélangé des pièces d'auteurs français, africains, français d'origine africaine à l'aveuglette. Comme ça, ils allaient lire ! Notamment, il y avait *Tulle, le jour d'après* qui se passe en France. Et puis d'autres de mes pièces. Et il y a quand même une étudiante qui a fait le lien entre *Tulles* et *Catharsis*, par exemple. Il y a quelque chose du même auteur, peut-être parce que le cadre est toujours familial. *Catharsis*, c'est une reine mère avec ses enfants, *La mère trop tôt*, c'est une famille qui traverse une guerre. *Habbat Alep*, c'est un cousin qui rentre dans le pays de son père. *Tulle, le jour d'après*, c'est une famille. Il y a toujours un cadre familial. C'est pour ça que je dis que je pense que fondamentalement, ça n'a pas changé. Mais c'est comment et par quel angle on aborde qui change.

R.C. : *Et dans Retour sur Terre, c'est une femme qui est là pour son enfant et qui reçoit l'appel de son mari. D'ailleurs, est-ce que tu peux parler un peu de ce projet ?*

G.A. : En fait, c'est une pièce écrite sur la proposition d'un théâtre qui est à Rouen *La chapelle Saint-Louis*. Donc, ça s'appelle *En haut*, et on était quatre écrivains qui étaient invités dans un des quartiers périphériques de Rouen, un quartier difficile où il y a, comme beaucoup dans les cités, il y a beaucoup de difficultés. Enfin, où on s'étonne qu'il y ait des difficultés alors qu'on a concentré toutes ces difficultés et après on s'étonne qu'il y ait des difficultés. Et donc, comme l'une des missions du théâtre aussi, c'est d'aller vers le plus de gens, pour voir aussi, avec l'ambition de faire venir aussi ces gens au théâtre, de parler d'eux, etc. Donc, le Théâtre de la Chapelle Saint-Louis a une salle en centre-ville et une salle dans ce quartier-là. C'est une salle qui a eu plusieurs vies, qui a été salle des fêtes, salle de cinéma. Et il y a au-dessus de la salle une chambre, qui maintenant, accueille des artistes qui sont en résidences de création là-bas. Entre temps, c'était plutôt la chambre du gardien. Et donc, la commande, c'était d'écrire à partir de rencontres, mais c'est nous qui allions imaginer ces rencontres. Aussi, il y avait des associations qui étaient impliquées dans le projet et, puis, nous qui avons le plus envie de rencontrer, on avait fait aussi des ateliers, et à partir de ça, à partir de ce territoire-là, d'écrire. Moi, par exemple, j'ai rencontré une femme d'origine camerounaise qui avait fait des études en Russie et en France et qui m'a raconté toute sa difficulté à pouvoir s'insérer. Elle avait des diplômes mais elle avait travaillé comme femme de ménage. Alors qu'elle avait des diplômes et c'est elle qui disait : « Il y avait des entretiens qui se passaient bien au téléphone et une fois

que j'arrivais, que les gens voyaient ma couleur, en fait... ». Le personnage de la femme m'a été aussi beaucoup inspiré par son histoire à elle. Parce qu'elle a ensuite créé une association de femmes sur ces questions-là. J'ai rencontré un jeune qui était absolument perdu, qui était en révolte. Toutes ces rencontres qui m'ont amené à écrire cette pièce, et évidemment, dans un projet comme celui-ci, il faut trouver un angle. Ce sont des résidences comme ça qui sont comme une commande d'écriture. Mais une commande, il faut à la fois pouvoir s'adapter aux lieux et pouvoir écrire à partir de ses propres préoccupations. Je le sais donc ! Tout à l'heure, je parlais de cette phrase de Césaire qui est dans *Cahier d'un retour au pays natal* qui est une œuvre magistrale, formidable, qui est un peu l'acte de naissance de Césaire, puisqu'il s'est posé la question, lui, Martiniquais, né dans une famille plutôt aisée. On connaît l'histoire des Antilles, dans ces années-là où il y avait un certain mépris pour les Noirs qui se laissaient dominer, il avait même un certain rejet du fait d'être noir. Et, il arrive en France, il fait ses études, il rencontre Senghor avec Léon Gontran Damas qui vont créer le mouvement de la négritude. Il rencontre aussi Breton et les surréalistes. Et finalement, à travers la poésie, à travers le mouvement surréaliste, il arrive à être en paix avec son identité, à accepter le fait qu'il est à la fois martiniquais, français, européen et donc il écrit *Cahier d'un retour au pays natal*, qui fait la circulation de tout ça. Et moi, *Retour sur terre*, au début, le titre c'était *Cahier d'un retour sur terre*. On sait très bien d'où vient le clin d'œil, l'influence, la parenté. Et, je me suis posé la question inverse, c'est-à-dire que, pour moi, cette personne, cette femme notamment, qui n'a pas de problème avec son identité à la base. Et c'est l'autre qui lui renvoie un certain problème identitaire. Moi, je ne me suis jamais considéré comme ça, je ne me suis jamais vu comme moi, en fait. Au Togo, je n'étais pas noir. C'est en France que j'ai découvert que j'étais noir. A travers le regard des gens, etc. j'ai découvert que j'étais noir. Et donc, je me suis posé la question. Pour moi, c'est comme *Retour sur terre*, c'est comme un miroir à *Cahier d'un retour au pays natal*, mais de l'autre côté. De quelqu'un qui n'a pas de problème avec ses origines, du fait de son histoire, qui ne se pose pas de questions, mais qui est confronté à travers le regard de l'autre à cette question et qui a quitté son pays. Parce que Césaire a fait le retour en Martinique, mais ici dans le texte, elle ne fera pas le retour. Elle va rester dans ce pays, qui n'est pas le sien à la base. Du coup, je me suis posé la question de comment ont fait. Comment on fait avec ça ? Et aussi peut-être parce qu'il y a plusieurs choses. Ce sont aussi les histoires que j'ai entendues sur le lieu. J'avais aussi envie d'une traversée, d'une traversée du siècle. Mais, aussi parce qu'à ce moment-là, au niveau de la France, il y avait aussi Marine Le Pen qui prenait de l'ampleur, et que je trouvais que c'était dommage de ne pas connaître l'histoire. Et qu'il y avait des journalistes qui l'interviewaient et qu'elle mettait KO, parce que c'étaient des

ignares qu'elle avait en face, par exemple, sur la question de l'immigration. Alors que, sur cette question de l'immigration, il y a des choses qui sont assez claires. Les Maliens ne se sont par retrouvés en France par un coup de baguette magique. Il y a l'histoire coloniale française. Et quand on oublie ces histoires-là, on a une vision tronquée. Quand on ne sait pas qu'il y a eu une main d'œuvre qui a été amenée en France, parce qu'on connaît beaucoup les tirailleurs, mais il y a eu aussi une immigration pour du travail, les trente glorieuses. Ce sont des gens qui ont construit aussi ce pays, qu'on les a cherchés. Et en même temps, ceux qui sont partis les chercher ne s'imaginaient pas que ces gens-là avaient des familles. Et, tout d'un coup, on a dit, « Bon eh bien, ce n'est pas très intéressant qu'ils se marient à nos femmes, donc on va faire venir leurs femmes. » « Mais leurs femmes viennent de pays polygames, ils en ont peut-être deux ! Il vaut mieux qu'ils amènent les deux. » Et finalement ils ont fait des enfants, et ils ne sont pas maliens, leurs enfants, ils sont français. Et de ne pas savoir ces histoires-là, ça fait qu'aujourd'hui on parle, comme des tonneaux vides, on fait du bruit. C'est ça qui m'a donné aussi envie... [...] Ça, moi, je m'y intéresse parce que ce sont des questions qui m'intéressent, mais ce sont des questions que tu vas entendre parce que tu écoutes des interviews, ou que tu vas lire, des livres qui sont pointus là-dessus. Et je trouve que l'art permet aussi de pouvoir aborder ces questions de manière, non pas didactique, mais de manière ludique et divertissante. Donc, c'est pour ça que je suis parti aussi là-dedans.

R.C. : Je vais ouvrir aux questions.

Une étudiante : Question sur l'esthétique commune. Du coup, je travaille sur des figures féminines. Et comment est-ce que ces figures féminines transforment une faiblesse en force ? Et en fait, je voulais savoir si j'essaye de m'évertuer et du coup, à trouver un lien entre les hommes, même si, forcément, c'est un peu compliqué comme vous l'avez expliqué. Mais est-ce que du coup, pour vous, le fait d'écrire sur une femme, de faire d'une femme, un personnage principal est un jeu ou c'était juste... ?

G.A. : Pour moi, c'est comme une évidence. En fait, c'est parce que j'ai surtout été élevé par ma mère. Et que, je n'ai pas envie de faire une généralité, mais au Togo, l'éducation est surtout une question de femme aussi. Mon père, par exemple, était un père absolument absent et je sais que je ne suis pas le seul dans ce cas-là. Et donc, pour moi, ce n'est même pas une question où je me suis dit « il le faut absolument ». Je n'écris pas pour défendre la cause de la femme ou de parler. C'était juste comme une évidence. Mais peut-être aussi parce que, même si on considère le cadre dans lequel j'ai grandi, dans les années 80, il y a eu ce qu'on appelle

les programmes d'ajustement structurel en Afrique où, en gros, la France et d'autres pays ont obligé les Etats africains à brader leurs services publics : l'eau, l'électricité, le transport, et donc c'est comme ça que des gens comme Bouygues ont pris la téléphonie, Bolloré les chemins de fer, etc. Et qui dit fonction publique, la plupart des gens qui travaillent, enfin, ce sont plus des hommes qui travaillent dans la fonction publique et les femmes ont plus l'habitude de faire du commerce. Et ça, c'est aussi lié aux histoires africaines. J'en parle notamment dans la pièce *Si tu sors, je sors*, où, en fait, dans l'Afrique précoloniale les commerces importants étaient surtout des affaires d'hommes et le petit commerce était laissé aux femmes. Et puis, quand il y a eu la colonisation, c'étaient surtout les garçons qui étaient envoyés à l'école, puisque c'est le pilote de la société, c'est de travailler avec le colon. Et donc ça va être plus des hommes qui seront ensuite dans la fonction publique. Et les femmes qui faisaient leur petit commerce, notamment, elles ont donné naissance à ce qu'on appelle par exemple au Togo : les Nana Benz, qui sont devenues les premières entrepreneures en Afrique. On les appelle Nana Benz parce que ce sont les premières femmes africaines à pouvoir s'offrir une Mercedes-Benz et se sont enrichies dans le commerce de tissus, de pagnes africains. Parce que derrière l'image folklorique qu'on peut avoir d'elles, de femmes immenses derrière leurs étals, c'est beaucoup plus que ça. Au Togo, par exemple, elles ont financé l'indépendance togolaise. C'est-à-dire que, le premier président togolais, Sylvanus Olympio a connu la prison sous Pétain, parce qu'il était gaulliste, et sous De Gaulle parce qu'il était indépendantiste. Et donc, c'est quelqu'un qui travaillait dans une entreprise anglaise, Unilever, qui était cadre, qui était un responsable. C'est une entreprise qui est spécialisée dans le commerce, dans l'import-export de pagnes. Et lui, il était cadre, il s'occupait du Togo, du Ghana, et sa femme était une des Nana Benz. Et, en fait, comme il était pour l'indépendance du Togo, il a été limogé de son travail. En gros, on lui a proposé soit qu'il allait être promu, soit limogé. Donc, il a refusé et donc il a été limogé. Et ce sont les Nana Benz qui se sont cotisées pour supporter sa lutte. Et donc, sa lutte incluait, par exemple, le fait d'aller devant l'ONU pour défendre le cas du Togo. Parce que le Togo à la base, ce n'était pas une colonie française, c'était une colonie allemande. Et donc, à la fin de la Première Guerre mondiale, les territoires qui étaient des colonies allemandes étaient placés sous protectorat soit de l'Angleterre, du Royaume-Uni soit de la France. Et dans ces états-là, contrairement aux autres colonies, ce qui était prévu, c'est qu'ils arrivent assez vite à l'indépendance. Les protectorats sont assez grands pour se débrouiller tout seuls. Donc, on va les placer sous protectorat le temps qu'ils grandissent. Mais ils étaient traités comme des colonies. Et donc, Sylvanus allait défendre le cas du Togo devant l'ONU. Et donc ses voyages étaient payés par les Nana Benz. Tout ça pour dire que, quand il y a eu ce programme d'ajustement structurel où

les hommes étaient limogés, beaucoup de fonctionnaires ont perdu leur travail. On s'est retrouvé dans des situations où souvent ce sont les femmes qui supportaient économiquement le foyer, alors que de manière traditionnelle, on dit que c'est l'homme qui supporte le foyer, qui doit donner l'argent. Et c'est pour cette raison aussi que la femme doit fermer sa gueule, parce que c'est l'homme qui paye tout. Et en fait, on s'est retrouvé dans des situations, où à la fois la femme était quelque part tenue de fermer sa gueule, mais en plus, c'est elle qui supportait le foyer. Et j'ai grandi aussi dans ça et donc j'ai vu ces femmes fortes, ces femmes puissantes. Donc, forcément, ça influence ma lecture de la société, sans que je veuille en faire un sort en particulier.

Étudiante 2 : Ma question, en tant que comédien, en tant que metteur en scène, comment vous avez vécu l'expérience de cette question d'identité qui est posée au plateau ?

G.A. : La question est toujours problématique parce qu'on en fait un problème. Comme par exemple, je ne peux pas mettre du tam tam. Je le dis, mais ce n'est pas vrai. Je vais faire une phrase qui n'est pas vraie, mais je vais la prendre quand même. On ne peut pas mettre du tam tam dans mes créations, parce que ça fait africain qui met du tam tam dans ses créations. Et j'ai des amis metteurs en scène qui ne vont pas le faire, pour ces questions-là. Pour qu'on ne leur foute pas la plume au cul, pour parler de manière vulgaire. Et dans le même temps, pourquoi pas ? C'est riche le tam tam ! Il y a des peuples africains qui ont développé des manières de faire du tam tam qui sont extraordinaires, alors pourquoi se priver de ça ? Et donc, dans cette pièce-là, Mani Soleymanlou, qui est, pour vous dire très rapidement, lui, ses parents sont iraniens. Ils ont quitté l'Iran quand il y avait la révolution du Xá. Donc ils arrivent en France. Il grandit d'abord en France. En France, il est considéré comme Iranien. Ensuite, ils vont à Toronto, et à Toronto, il était le petit Français. Mais lui, il est Mani, comme je suis Gustave ! Et puis, sur la question de l'identité, le Canada étant autre chose que la France, les questions se posent par d'autres biais. Donc, il y a eu *Les lundis de la diversité culturelle* où on proposait à des artistes issus de la diversité culturelle de présenter quelque chose. Mani raconte qu'au début, il a voulu écrire quelque chose sur l'Iran. Alors il se demande : « Qu'est-ce que je connais de l'Iran ? J'y suis parti quelques fois en vacances avec mes parents, c'est tout. » Et du coup, il a commencé à se poser la question : « Qu'est-ce que j'ai à voir avec l'Iran ? » Ça a fait son parcours. Et ça devient un spectacle qu'il appelle *UN*. Et puis, ensuite, il y a un de ses amis, avec qui il travaille, qui lui a posé la question : « - Mais c'est quoi tes problèmes identitaires ? - Je n'ai pas de problème identitaire, je suis québécois... -Oui, mais, tu es juif. - Non non, d'ailleurs je ne suis pas un juif, c'est mon père qui est... » Et du coup, ça donne le spectacle

DEUX. Et puis, il voulait étendre la question à tout le Québec : Comment est-ce que chacun vit ces questions-là ? Et le spectacle a été créé. Et puis, comme il a joué UN à Chaillot, c'était aussi la période où on avait peur que Marine Le Pen arrive non seulement au second tour, mais qu'elle devienne présidente. Ces questions étaient très brûlantes dans l'actualité de la question identitaire par rapport à comment elle se pose. Donc on a fait ce spectacle-là. Donc, à la base, moi, je devais être dramaturge parce que lui, sur cette question-là, étant québécois, il connaît moins l'histoire de la France là-dessus. C'est pour cette raison qu'il m'a demandé d'être dramaturge, sur le fait que, à la fois, je suis togolais et que je suis aussi – je ne suis pas de nationalité française – de culture française. Mais, il se trouve que souvent, quand je parlais avec lui, je citais les proverbes. Mais comme là, par exemple, quand je parle, j'ai des citations qui me viennent et j'en parle. Pour moi, ce n'est pas quelque chose de déterminant, c'est juste que, j'ai mes proverbes et j'en cite. On se dit, ce serait intéressant de faire ça, faire un personnage africain qui ne parle que par les proverbes. Donc on a joué aussi sur les clichés. Et tout le monde était habillé en noir et, moi, j'étais avec un tissu africain bien coloré. Et du coup, on a joué sur ce cliché-là. Et, pour dire, à la fin, et finalement, j'avais la dernière parole du spectacle qui disait en gros « l'Afrique, c'est l'avenir du monde ». L'Occident court, les gens courent, courent dans un mur et nous, les Africains au pied du mur, on attend, on y est déjà, en fait. C'est vrai que quelque part, c'est vrai qu'il y a des injustices qui aujourd'hui se commettent en France. Et, en fait, c'est comme si l'Afrique, mais pas que l'Afrique, d'autres pays aussi, est un terrain d'expérimentation d'un certain type de violences qui après sont exercées sur les populations européennes. Comme par exemple, ce qui se passe en Grèce. Ça a choqué ! Comment est-ce qu'on a pu mettre la Grèce sous tutelle ? En fait, c'est ce qui s'est passé en Afrique dans les années 80. Les programmes d'ajustement structurel, c'est la même chose. Donc, si les Européens regardaient un peu plus au-delà de l'Europe, ils verraient quelquefois l'avenir qui est tracé. Donc pour revenir sur ça, oui, effectivement, on a complètement joué sur ce cliché-là, pour pouvoir aussi s'en amuser, en fait, parce que justement, c'est grotesque. Une des pièces qui me fascinent le plus c'est *Ubu roi*. C'est dans ça qu'on arrive aussi à dire des choses sans se prendre au sérieux, sans l'assainir avec une certaine sérieuxité. Dans le rire, le grotesque, il y a quelque chose qui passe mieux, enfin, je ne sais pas si ça passe mieux.

Etudiante 3 : Ce n'est pas une question, c'est un commentaire plutôt. Vous avez commencé à parler d'assignation, c'est vraiment l'idée que les choses sont réversibles, en fait. Non pas de passer de l'autre côté et de voir ce qui peut se passer de l'autre côté. Mais, simplement, que c'est un condensé qui cristallise énormément de choses et que peut-être

retourner ce condensé lui-même permet de dissoudre énormément de choses. C'est ce que je retiens de ce que vous vous dites et je voulais vous remercier pour ça.

G.A. Merci. Juste parce que votre remarque m'a fait penser à quelque chose. Donc, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, je n'ai pas exactement les phrases en tête, mais à un moment donné, Césaire dit *eya*, comme un cri, *eya* pour ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni le canon pour parler du regard de l'Occident sur les Noirs et le fait de la déshumanisation. Et du coup, c'est comme si, sur cette partie-là, il a célébré, puisqu'il a dû se réconcilier avec le fait qu'il était noir, et qu'il a célébré la négritude à travers ces cris-là. Et moi, j'ai fait l'inverse. Dans le texte, j'ai dit par exemple *Yako, yako, yako, yako*. C'est un terme ivoirien qu'on dit aux gens qui souffrent. Par exemple, quand quelqu'un est en deuil, on lui dit *yako*, doucement pour ta peine, *yako*. Et je dis *yako* pour ceux qui ont exilé, déporté, marqué, marchandé, enchaîné, mutilé, écrasé, plié, dompté, monté, démonté, avili, abruti, chosifié, aliéné, affaibli, capitalisé, abîmé l'humanité en eux-mêmes. Je trouve que c'est un des problèmes aujourd'hui aussi, notamment en France. C'est Pascal Blanchard aussi, qui en parle très bien, qui dit que la France a décolonisé ses colonies sans se décoloniser elle-même. Et donc, oui, forcément, ça laisse des traces profondes. Et tout comme aujourd'hui, quand des gens intelligents disent que le Tarmac c'est un ghetto et donc on n'y va pas.

Etudiante 4 : J'ai une question par rapport à la langue. Tu avais dit, pardon, vous aviez dit, désolée, je ne sais pas pourquoi j'ai envie de vous tutoyer, je suis désolée ! (rires)

G.A. : Mais, non ! Moi, j'ai fait l'effort de vouvoyer, parce que j'ai tendance aussi de tutoyer. Mais, bon, peu importe.

Etudiante : Vous avez dit que vous avez deux langues maternelles. Est-ce que vous écrivez...

G.A. : En mina ? Alors je n'écris pas en mina, parce que tout simplement, c'est une langue que je n'ai pas appris à écrire, puisque ce n'est pas une langue d'enseignement, c'est une langue que je parle. Et au Togo, il y a deux langues locales qui sont enseignées à l'école, enfin, qu'on peut apprendre, qui sont en plus en option. C'est comme l'allemand ici, le portugais plutôt, en option. Il y a l'éwé et le kabyè. En fait, quand je parle de mina comme une langue, en fait, ce n'est pas vraiment vrai, je vous ai menti, parce qu'en fait, tout simplement pour ne pas dire dialecte, parce que très souvent, on parle même des gens intelligents, pour parler de l'Afrique, disent des langues africaines, parlent de dialectes et parlent d'ethnies. Et qu'ici, en France, on va parler de populations, on va parler de langues. Les Bretons sont des ethnies aussi.

Ce sont juste ces petites choses qui restent dans la langue et qui font que la décolonisation n'est pas complète. Mais, du coup, exprès, je parle du mina comme, d'une langue. En fait, le mina, c'est un dialecte de l'éwé qui est la langue mère. Et donc, c'est d'ailleurs intéressant sur ces questions de choses doubles, éwé ça veut dire 2. C'est quand même formidable un peuple se désigne par 2. Je trouve ça fou. Je ne sais pas d'où ça vient, mais c'est assez fou quand même. Alors, pour en revenir au fait, moi, j'ai appris l'éwé à l'école, quand bien même c'est la langue mère, j'ai eu du mal à l'apprendre. Je la parle très mal, je ne la parle pratiquement pas, mais à l'école, je baragouinais dedans. Je n'étais pas très bon en éwé. Même si un éwé comprend un mina, un mina ne comprend pas forcément tout en éwé. Et quelque part, je suis un peu frustré de ne pas l'écrire. En même temps, ça pose toute la question aussi des langues africaines. Au Nigeria, si tu écris en haoussa, tu as un grand nombre de lecteurs. Si j'écris en éwé, il n'y a pas beaucoup de gens qui ont appris à lire l'éwé, et encore moins le mina, qui ont appris à lire le mina. Et donc ça pose la question des langues africaines. C'est une question actuelle aussi. Même certains disent qu'il faut retourner aux langues africaines. Il faut que les études se fassent en langue africaine. Il faut que les Africains parlent leur langue. C'est une vraie question, on ne peut pas juste les évacuer comme ça. Et en même temps, je crois aussi que le français est un butin de guerre et qu'aujourd'hui, ce qui fait que l'on peut parler là sans besoin de traducteur, c'est le fait qu'on parle tous français. Mais il est important aussi que les langues africaines soient revalorisées et qu'il y ait un vrai travail là-dessus. Au Luxembourg, ils font des études en plusieurs langues, et on pourrait faire des études dans plusieurs langues. On peut imaginer les mathématiques en éwé, tu vois ? Mais il faut un vrai travail là-dessus pour que ça se fasse. Et j'ai un ami, metteur en scène et auteur avec qui j'ai co-écrit *Si tu sors, je sors*, qui a mis en place à partir de cette année un festival au Togo où il demande aux gens d'écrire en mina, par exemple. C'est vrai qu'on est peu d'auteurs à écrire dans nos autres langues, mais je pense que c'est quelque chose qui va se faire de plus en plus parce qu'il y a un besoin. Et pour revenir, peut-être aussi à la question posée tout à l'heure sur ce dénominateur commun, mais peut-être pas juste aux auteurs africains, mais en tout cas qui est une chose qui existe, c'est le fait de pouvoir au moins parler deux langues. La plupart des auteurs parlent au moins deux langues, sinon, beaucoup plus, puisque même les Africains, généralement, parlent plusieurs langues. Déjà, l'Afrique précoloniale c'est un continent où il y a beaucoup de circulation, les gens voyagent beaucoup. Ensuite, il y a eu la colonisation. On nous a mis les frontières, les frontières sont devenues des États, mais à l'intérieur de ces États, plusieurs peuples cohabitent. Et donc, forcément, pour cohabiter il faut pouvoir s'échanger et ça passe par une langue commune qui est le français aussi, mais pas que, puisque le français, la plupart des gens vont aussi l'apprendre

plutôt à l'école, ça passe aussi par le fait de parler plusieurs langues et donc je pense qu'il y a ça. Le fait de pouvoir parler plusieurs langues est une chose commune, parce que, forcément, l'esthétique s'est faite sur cette question. Moi, par exemple, en écrivant *Catharsis*, qui est ma première pièce écrite, je me suis posé la question dans quelle langue j'écris. Parce que, la question est moins vraie pour avant d'écrire *Catharsis*, j'avais écrit une nouvelle, une nouvelle où, pour moi, je voulais faire parler des gens qui ne parlaient pas français. Leur condition sociale faisait qu'ils n'étaient pas allés à l'école, donc ils ne parlaient pas français. Mais, du coup, comment si je n'écris pas en mina et que si j'écrivais en mina, ma pièce, elle serait jouée. Elle aurait pu être jouée, mais lue, non. Donc, du coup, je me suis posé cette question. Là, en plus, c'était une nouvelle, ce n'était pas encore une pièce. Et donc la question s'est posée « Mais comment je les fais s'exprimer ? » Je ne vais pas faire du français petit nègre, ça n'a aucun sens, puisqu'ils ne sont pas analphabètes, ils sont juste illettrés en français, mais dans leur langue, ils sont très cultivés. Et, du coup, je me suis dit « Comment est-ce que je peux tordre le cou au français pour y introduire une manière, une vision, une articulation en mina ? » Et donc, du coup, la nouvelle a été écrite comme ça ! Et en faisant *Catharsis*, comme je me suis beaucoup plu là-dedans et qu'en lisant aussi Sony Labou Tansi, qui lui aussi travaille beaucoup la langue, je me suis senti autorisé à vraiment le faire. Et après, je me suis dit qu'il ne faut pas que ça devienne systématique. Et du coup, à chaque fois que j'écris une pièce, j'essaie de trouver la langue propre de cette pièce. Par exemple, pour écrire *Habbat Alep*, qui est une pièce que j'ai écrite après une résidence en Syrie. J'écoutais de l'arabe, je ne comprends rien en arabe. Mais je me suis dit le souffle de la langue peut provoquer quelque chose en moi, une certaine musicalité. Et du coup, je crois qu'*Habbat Alep* a pris d'autres chemins d'écriture que *Catharsis*, pour en revenir à la question esthétique aussi.

Entretien réalisé le 23 mars 2019

Dans le train entre Paris et Belfort

R.C. : Tout d'abord, je voulais que tu m'expliques ton nom. Parce que, Gustave, bien sûr est un prénom occidental, mais je sais que ton nom complet a une signification particulière....

G.A. : Je suis né donc en 1974, il y avait, ce qu'on appelle, en fait, la politique d'authenticité.

R.C. : Quand Eyadéma a changé son propre nom?

G.A. : Oui, en suivant l'exemple de Mobutu d'ailleurs, qui avait changé aussi au Congo et qui a changé le Congo en Zaïre, Eyadéma étant un grand suiveur de Mobutu, il a fait pareil, donc il a décidé qu'il ne s'appelait pas Étienne et qu'il s'appelait Eyadéma qui serait son nom authentique, Africain, Togolais, Kabyè. Et donc, dans un élan de solidarité le peuple togolais a fait de même, puisque la version officielle dit que non, il n'a forcé personne à le faire, ce sont les gens qui ont décidé en solidarité avec le président et en conscience du fait qu'il faille absolument sortir des griffes de l'impérialisme occidental, dont évidemment Eyadéma n'est absolument pas du tout un pion. Donc sur mes pièces d'identité il y a mon prénom authentique, qui est Adjiginou. Et même, il a eu un jugement, parce que sur les pièces d'identité de parents, ils avaient leurs prénoms togolais et les prénoms importés. Mais comme eux, ils avaient ça sur leur acte de naissance, qu'ils ont changé, et ont dû refaire un jugement de mon acte civil pour qu'ils puissent changer leur prénom, enlever aussi leur prénom importé sur mon acte de naissance.

Par exemple, ma mère c'était Akuélévi Léonie LAWSON, donc il a fallu enlever le Léonie qui est importé. Mais moi, je n'ai jamais eu un prénom importé sur mon acte de naissance. Sachant qu'au Togo on a plusieurs prénoms. Donc, moi j'en ai cinq. J'ai Gustave, c'est le prénom. J'avais un grand-père qui s'appelait Gustave. Je m'appelle aussi Doré Léonidas.

R. C. : Doré, tu sais d'où ça vient ?

G.A. : Doré... non, je ne sais pas, je pense qu'il y avait quelque chose du genre aussi, comme j'avais la peau dorée... Et Léonidas, parce que mes parents avaient conclu que s'ils avaient des garçons, ils auraient un prénom en lien avec le nom de la mère. Et puis les filles, ce

serait en rapport avec le prénom du frère. Du coup, je m'appelle Léonidas, celui qui est décédé, s'appelle Lionel et celui qui est encore vivant s'appelle Léonce.

R. C: Tu as des sœurs?

G.A.: Non.

R.C.: Que des garçons? Du coup, ton père n'a pas eu...

G.A. : Du coup, il n'a pas eu son nom sur une fille. Et, Adjigninou, et il y a un autre prénom avant, parce qu'Adjigninou je réserve ça pour la fin. Il y a Yao. Y A O, qui est le prénom qui est lié au jour de naissance. Tous les enfants sont liés à un jour de la semaine. Cela étant, ça s'utilise dans la vie ou pas. Certains en font leur prénom principal, d'autres non. Mais au moins, on le sait que tous ceux qui sont nés un jeudi - tu es garçon né le jeudi - s'appellent Yao.

R. C. : Et Yao veut dire quelque chose ?

G. A. : C'est le jour. Yaoda, c'est jeudi en mina. Du coup, c'est le prénom qui est lié au jeudi, au nom du jour. Et Adjigninou, au fait, c'est le prénom qui vient de l'ethnie de mon père. Parce que je suis mina par ma mère, mais mon père, son ethnie c'est les Plas. Et dans cette ethnie-là, quand l'enfant vient au monde, on dit qu'il hérite de l'esprit de certains de ses ancêtres. Et qu'il a son jeune d'esprit, mais il y a des esprits plus vieux aussi qui sont avec lui, qui sont en lui, et ils doivent cohabiter. En fait, on fait une cérémonie pour déterminer quels sont les vieux esprits qui sont présents chez l'enfant. Et c'est au cours de ces cérémonies qu'on lui trouve un nom. Enfin, c'est l'Oracle qui va révéler le nom et le nom sert en quelque sorte de bâton de commandement, de lien pour que le jeune esprit puisse trouver une manière de cohabiter avec les plus vieux esprits. Et donc, c'est après cette cérémonie qu'on m'a donné ce prénom Adjigninou, qui veut dire : l'enfant, donner naissance est un trésor.

R. C. : Et comment s'appelle cette cérémonie ?

G. A. : Je ne sais pas, il faut que je me renseigne. Et du coup, ce qui est intéressant aussi, c'est qu'ils ont trouvé que j'avais hérité de l'esprit d'un ancêtre qui avait souvent la tête dans les nuages. Et moi enfant, j'étais très, très distrait. Par exemple, je pouvais rentrer de l'école et mettre mon cartable dans le frigidaire, parce que j'étais toujours dans ma tête, à réfléchir à plein de choses, beaucoup dans l'imagination, tout ça. Et finalement, je trouve que, parce que donner

naissance, c'est aussi et ça veut dire la création. Et donc finalement c'est comme quelque chose qui est comme un destin. Ça me rejoint pour ce que je suis devenu.

R.C. : Ton grand-père paternel est originaire du Bénin. Et du côté de ta mère, ce sont les Mina. Et donc ta mère, sa famille vient du Togo ?

G.A. : Ma mère, sa famille vient du Togo. Elle est d'une famille royale du Sud du Togo. C'est la famille Lawson. Puisque l'histoire raconte que le premier à porter le nom Lawson dans cette famille, avant la famille s'appelait Akouété. Et, en fait, il y a eu un capitaine négrier qui faisait du commerce, donc de la traite négrière, avec les commerçants de cette région-là. Et notamment l'ancien roi. L'ancien roi mina, pas le roi des Minas, c'est un roi qui était mina. Et à qui il a demandé de lui donner, de lui confier son fils, un de ses enfants. Le roi n'a pas voulu et donc c'est un de ses conseillers qui a confié son fils à ce capitaine négrier. Et donc, le fils aurait fait des études à Londres. Il a servi sur ce bateau. L'histoire nous dit qu'il en aurait, je dis au conditionnel, à la mort de son tuteur, pris les commandes du bateau. Et donc, j'aurais un ancêtre négrier. Un ancêtre noir qui était capitaine d'un bateau de négriers à l'époque de la traite.

R. C. : Et qu'est-ce que ça te fait d'avoir un ancêtre négrier ?

G. A. : Il faudrait que je te fasse toute la généalogie pour répondre à cette question. Avant que la traite négrière ne soit abolie, sachant que ça allait l'être, il est venu se réinstaller au Togo. Il ne faisait plus le commerce d'esclaves et s'est diversifié sur d'autres produits que l'être humain, qui sont les produits qui vont être ensuite le café, le cacao, le caoutchouc, l'hévéa. Mais, en revenant au Togo, il était devenu très riche par rapport à la population locale, et donc il a instauré une nouvelle royauté. Et pour cette famille-là, il a choisi le nom de son tuteur qui s'appelait Lawson, en fait. Du coup il a posé cette nouvelle royauté dans le sud du Togo. Et on raconte qu'à l'époque, c'était un souverain très, très important, que dans sa cour, dans sa maison, on trouvait chez lui des produits qu'on n'avait pas. On est à l'époque de la colonisation ensuite. On trouvait chez lui des produits qu'il n'y avait pas même chez des colons européens qui étaient installés sur cette côte. Et, l'histoire raconte aussi qu'il parlait français, anglais, en plus du mina et que, par exemple, quand il y a eu la colonisation allemande et quand les Allemands ont signé un traité, il était un des rois qui avait refusé de signer le traité parce qu'il voyait très bien où ça allait aboutir, ayant une connaissance à la fois de l'Occident. Et, par ailleurs, il y eut un récit d'explorateurs que j'ai lu qui disait que quand, on venait à sa cour, il avait un traducteur. Et

même s'il parle anglais, par exemple, il se faisait traduire. En fait, le temps de la traduction, lui laissait le temps de réfléchir à la réponse.

Voilà ! Donc, personnage haut en couleur, on va dire. L'arrière-arrière, en tout cas, l'ancêtre de ma mère, du côté de son père. Mais, du côté de sa mère, c'est la famille Almeida. Une famille de descendants d'esclaves brésiliens qui sont revenus s'installer dans le Golfe de Guinée, sur cette côte Ouest-Africaine. Et donc, j'ai dans la famille de ma mère, un négrier et un descendant d'esclaves, d'esclaves métis portugais-brésilien qui est venu s'installer ici, et qui ont fondé une famille, sachant aussi que ce n'est pas parce qu'on est forcément descendants d'esclaves, alors je ne sais pas particulièrement l'histoire de cet arrière-arrière-grand-père d'Almeida. Mais je sais aussi par ailleurs qu'il y a certaines, certains descendants d'esclaves revenus du Brésil qui se sont installés, parce qu'il y a plein de familles comme ça comme les Santos, de Medeiros, Lopes... Et je sais que ces familles, certains descendants d'esclaves, ont eux, ensuite, eux-mêmes été esclavagistes aussi. Mais, je ne sais pas si les d'Almeida étaient plutôt pour ou contre. Ce qui est intéressant aussi, c'est l'histoire pendant les indépendances togolaises. [...] Mon grand-père maternel, qui est Lawson, et qui a épousé une d'Almeida était pour rester sous la colonisation française. Sachant qu'il faisait partie d'une certaine élite aussi, qui s'accommodait avec ce pouvoir et que ma grand-mère, d'Almeida, était plutôt pour l'indépendance. Donc ma mère raconte cette anecdote qu'il y avait des conflits entre indépendantistes et les antiindépendantistes. Donc, ma mère me raconte cette scène où une fois les indépendantistes poursuivaient mon grand-père et que ma grand-mère l'avait caché sous le lit. Et quand les partisans de son camp sont venus en demandant « Il est où ton mari ? » Elle a dit « Je ne l'ai pas vu aujourd'hui, je ne sais pas ! » Pour en revenir à la question « Qu'est-ce que ça fait d'avoir... ? », je trouve que ça raconte la complexité de l'histoire. Encore une fois, ce n'est pas blanc ou noir, d'un côté ou de l'autre, ce sont des histoires communes. Mais je trouve que symboliquement pour moi, d'être à la fois descendant de négrier et puis d'ancien esclave revenu s'installer ici, je dirais que ça m'aide à avoir un regard apaisé sur l'histoire, en fait. En tout cas, par rapport au présent, ni d'accusateur, ni de victime, on est dans quelque chose qui est plus large. D'abord, un regard plus relatif sur l'histoire. L'histoire elle est ce qu'elle est, avec les torts, les conséquences... Par exemple, sur l'histoire elle-même, j'ai très envie d'écrire sur ce grand-père, sur cette histoire-là, je n'ai pas encore eu l'occasion de me poser et de le faire, en fait, c'est une histoire qui me parle. Et aussi, c'est très bizarre ce que je vais te dire, mais je trouve que c'est en quelque sorte, par rapport à l'imaginaire qu'on peut avoir des populations qui ont été beaucoup aussi, déjà au cours de l'esclavage, le noir qui est

dénué d'humanité, qui sont des gros enfants et que la colonisation a servi à les faire sortir de cet âge-là. Je trouve en fait que d'avoir un grand-père négrier et homme d'affaire, fait que l'histoire est beaucoup plus complexe que cela, qu'il n'y a pas besoin de prouver. Ce que je veux dire, c'est que pour moi, cela rejoint aussi ce fait historique qu'avant l'esclavage, il y avait des royaumes qui avaient déjà des rapports avec l'Occident, qu'il y avait même des ambassades, des royaumes africains qui avaient des ambassades et qu'à partir d'un moment, on a voulu réduire l'Afrique à une force manuelle, on a construit tout un imaginaire sur des populations avec qui parfois on avait déjà eu des contacts. Il y a un épisode, par exemple, après l'interdiction de la traite négrière. Ce n'est pas le premier Lawson, je ne sais pas si c'est son fils ou son petit-fils qui a confié un de ses enfants à un autre Anglais. Il y avait ce genre de relation-là avec des familles anglaises. Donc, qui a confié son enfant, et cet Anglais-là aussi faisait de la traite négrière, mais il le faisait à une période où c'était interdit. Et donc, des années plus tard, il y a eu le procès et il a été contre ce négrier et certains de ses acolytes, qui étaient notamment une femme ghanéenne qui était mise en accusation. Et, le jeune Lawson, qui avait vécu un temps chez cet homme, était l'un des grands notables en Afrique de l'Ouest à ce moment-là, qui était très apprécié, qui était un grand commerçant. Il a témoigné au cours du procès en faveur de son tuteur, en disant « D'accord, il a peut-être fait de la traite négrière, mais en même temps, si je suis devenu l'homme respectable que je suis aujourd'hui, c'est grâce à lui, à son dévouement. » Et donc, finalement, au cours de ce procès, grâce à son témoignage, il n'a pas été condamné, mais les autres membres de son réseau, eux, l'ont été ! Je trouve que ça montre aussi tout le rapport complexe de l'être humain. C'est une histoire que je connais comme ça alors pour en parler plus, il faudrait que je m'y plonge plus... Là, je saurais plus parler avec force et détails.

R.C. : Donc, ta première enfance tu l'as vécue avec ta grand-mère. Et puis quand ta maman a fini ses études à Lomé, elle est revenue à Aného?

G.A. : Non, c'est moi qui l'ai rejointe à Lomé. La famille s'est établie à Lomé. [...] je pense que mon rapport aussi aux livres vient beaucoup d'elle [sa maman], parce que vu que j'aimais beaucoup lire, je lisais tout, vraiment tout, des bandes dessinées, livres, romans, donc elle m'achetait plein de livres. [...] quand j'avais dix ans mes parents se sont séparés. [...] À partir du moment où mon père est parti se faire une autre vie [...] parfois mon père, il ne payait pas sa part de l'écolage, il payait quand il en avait envie. Donc, c'était très dur pour ma mère. Ce n'est pas qu'il ne s'occupait pas du tout de nous, mais il le faisait à sa convenance.

R.C. : Tu avais donc 10 ans quand il est parti ?

G. A. : Oui, j'avais 10 ans quand il est parti. Et c'était juste après la naissance du troisième enfant. Et après la mort du deuxième. Il est mort, il avait 5 ans et le petit venait de naître.

R.C. : Ça a dû être dur pour ta maman !?

G. A. : Oui, beaucoup.

R.C. : ton frère, il est décédé de quoi ?

G. A. : On ne sait pas vraiment. C'était un moment où on était en vacances à Aného. Parce qu'on vivait à Lomé, pour les vacances on allait chez notre grand-mère à Aného. Et un jour, comme ça, il s'est mis à tousser, il y avait du sang. Donc, le temps de l'emmener à l'hôpital... C'était radical comme ça. Donc, comme à l'époque, il n'y avait pas des histoires d'autopsie et tout, on a accusé, c'est de la sorcellerie, je ne sais pas. Du coup, on ne sait pas vraiment de quoi il est mort.

R.C. : Donc, vous êtes restés dans ta maison, ta maman, toi, l'homme de la maison à 10 ans et Léonce qui était bébé.

G. A. : Et avec la grand-mère qui nous a rejoints. Elle a voulu rester à Lomé.

[...]

G.A. : Ah oui ! Dans le séminaire quand j'étais venu. Il y avait quelqu'un qui avait posé la question sur les femmes dans mon écriture. J'ai été de fait élevé par des femmes. Et puis une sœur de ma mère. Parce que, ma mère est fille unique pour sa mère, mais pas pour son père. Son père, il avait trois femmes, je crois. Et, donc une des demi-sœurs de ma mère, elle, c'est une tante qui n'a pas eu d'enfant. Et du coup, on allait aussi en vacances chez elle et tout. Et puis elle s'occupait de nous. Et pendant une année, ou presque deux ans, je suis aussi resté chez elle aussi. Donc, c'est aussi un peu comme notre maman.

Entretien réalisé le 25 mars 2019

Dans le train entre Belfort et Paris

RC : Dans ton recueil, il y a aussi À la Bouletterie qui d'ailleurs a été rééditée cette année.

G.A : À la Bouletterie, elle a été rééditée ?

RC : Oui, alors, j'essaie de me rappeler le nom du recueil... c'est par rapport au contexte où tu l'as écrite...

G.A : À Saint Nazaire

RC : À Saint Nazaire et justement c'est un recueil des textes qui ont été écrits sur Saint Nazaire,

G.A : Ah, oui, c'est vrai !

RC : C'est donc une commande de Saint Nazaire

G.A : Le principe c'était qu'on vienne faire des ateliers avec une classe de primaire. Nous, on les faisait écrire et ce qu'ils ont écrit, ils l'ont présenté ensuite. Ils ont été mis-en-scène par un metteur en scène de théâtre qui y travaillait. En même temps, de manière croisée, ils avaient une matinée où ils devaient nous montrer ce dont ils avaient envie. Enfin, ils devaient nous montrer leur quartier. Donc, ce sont eux qui ont choisi quel endroit ils voulaient me montrer. Et de tout ça, je devrais écrire mon texte.

RC : Qu'est-ce qu'ils t'ont montré ?

G.A : On est partis de l'école, on est passés devant la bibliothèque, on est passés par une place où il y a des magasins. Bon, c'est la place où il y a tout. Et puis, on est partis sur le terrain bleu. Le terrain bleu c'est leur lieu mythique. En fait, c'est un terrain de jeux où il y avait quelques poteaux peints en bleu, du coup, ils l'appelaient le terrain bleu. Et c'était quand on est arrivés au terrain bleu, leur instituteur ne les avait jamais vus comme ça. Ils sont partis, se défouler, ils étaient trop contents d'être là. Donc, j'ai surtout vu le terrain bleu. Donc, Saint Nazaire, c'est une ville qui est au bord de la mer, mais là, le quartier où j'étais, c'était un quartier défavorisé pas proche de la mer et où certains de ces enfants n'ont jamais eu la curiosité ou, en tout cas, ils ne vont pas en bord de mer, pas forcément. Quand même, c'est leur milieu... Et du coup, d'avoir le terrain bleu magique, ce terrain bleu dans la cité, c'est leur seul espace de jeu,

c'est entouré de barres d'immeubles. Mais c'est aussi un endroit intéressant parce que quand ils sont sur ce terrain, leurs parents peuvent les voir des tours. Ils sont à la fois entre eux, mais ils sont quand même sous le regard des adultes, c'est vraiment comme leurs petits cocons ...et ils étaient très obnubilés par... Il y avait, à ce moment-là, une légende urbaine de clowns tueurs. Ils avaient très peur de parler des clowns tueurs

RC : Ah, d'accord, parce-que j'essayais de trouver le lien avec....

G.A : De trouver le lien entre les clowns tueurs et le terrain bleu.

RC : Oui, je me disais, est-ce que quelqu'un a été tué au terrain bleu....

G.A : Non, non, parce que finalement le terrain bleu revient plutôt dans le texte que moi je les ai fait écrire et qu'ils ont joué. Parce qu'il y avait aussi leur école nouvelle, et l'ancienne qui avait été détruite pour construire la nouvelle, et certains ont vécu cette transition-là. Donc, c'est chouette leur nouvelle école, mais c'est quand même une part de leur enfance qui a aussi été rasée avec l'autre école. Le terrain bleu c'est [...] ça, il ne faut pas y toucher ! Donc, j'ai écrit leur texte justement, où ils défendaient le terrain. Enfin, à partir des leurs... parce qu'eux, ils ont écrit pendant les ateliers, et j'ai assemblé pour faire une histoire où il ne faut absolument plus toucher au terrain bleu.

RC : Ça, en revanche, ça n'a pas été publié ?

G.A : Non, ça n'a pas été publié.

RC : et tu l'as gardé ?

G.A : Oui

RC : Et le projet avec Marc Agbédjidji... C'est une commande aussi ?

G.A : C'est presque une commande, on va dire, c'était une demande (rires). Parce que c'est Marc qui est venu me voir en me disant « Écoute, j'aimerais écrire ! ah ! j'aimerais faire un spectacle sur les pagnes et, est-ce que tu peux écrire pour moi, là-dessus ? » Sachant que, finalement ce n'est pas du genre « je suis metteur en scène, il n'a pas les moyens [...] » Donc c'était plus une envie de travailler ensemble. Donc, ce n'était pas du tout pour le prix de la commande, puisque de toute façon il n'y avait pas grand-chose, mais c'était plus l'envie de travailler avec un jeune metteur en scène togolais, que j'aimais bien, en tout cas, ce qu'il avait fait jusque-là. Voilà, et puis finalement, on a coécrit le texte ensemble.

Entretien réalisé le 03 avril 2019 à Paris

R.C. : La première question est comment a été la découverte de la lecture pour toi ? Tu as commencé à lire quoi ? Et comment ça s'est développé ? L'intérêt pour la lecture... Qu'est-ce que tu lisais ?

G.A. : Les tout premiers, je ne saurais pas le dire, mais il y a le moment où on lit sans lire, sans avoir conscience, je ne sais pas trop. Mais, je crois que s'il y a quelque chose qui me caractérise, c'est que j'aime tout lire. Vraiment de tout. Mes premiers souvenirs d'enfance remontent à des bandes dessinées, et notamment une bande dessinée : Rahan. C'est un sauvage blanc au pays des sauvages... Mais là, c'est un sauvage blanc au pays de la préhistoire.

RC : Ah d'accord

G.A. : Et donc, c'était mon premier héros d'enfance qui allait découvrir ces territoires sauvages. Ça m'a donné envie plus tard d'être explorateur. Donc, il y avait ça, après je crois que je lisais des bandes dessinées aussi. Et très tôt, comme elle voyait que j'aimais lire, ma mère m'achetait des livres, des livres de contes.

RC : Quel type de conte ?

G.A. : De tout, vraiment de toutes origines. Que ce soit africain, que ce soit chinois ou européens, vraiment. Et, puis j'avais aussi des classiques comme le Chaperon-Rouge, le Chat-Botté avec les illustrations de Gustave Doré. [...] Et aussi la lecture n'est pas quelque chose qui est dans les cultures, dans la culture togolaise. Ce sont quand même des cultures communautaires, où c'est important généralement. Moi, dans la maison où j'ai grandi, on partageait une cour commune avec différents résidents. Donc, il y a toujours eu cet espace commun. Et moi, j'aimais souvent m'enfermer, pour lire. Ce qui n'était pas du tout sociable. À tel point que, par exemple, mon petit frère qui est de 10 ans mon cadet, quand ma mère avait préparé à manger, qu'elle lui demandait d'aller me chercher pour venir manger, il disait « Mais pourquoi ? Non, ce n'est pas la peine.... Ce n'est pas la peine qu'il mange, il suffit de lui dessiner un poisson. [Rires] Ça lui suffit amplement ! »

RC : Très bien. Et puis après, en tant qu'adulte, qu'est-ce que tu as découvert ?

G.A. : Déjà en tant qu'adolescent. Cela étant, je lisais beaucoup les bandes dessinées. Akim Zembla, Lucky Luck, Boule et Bill, Tintin, enfin, tout ce qui me tombait sous la main. Il y avait le centre culturel français où j'allais souvent. C'était aussi un grand combat entre ma mère et moi parce que pour elle c'étaient les études, les études rien que les études, donc elle disait « Mais tu es toujours dans tes Zembla... dans tes Blake... c'est qui ? » Et du coup, pour moi, mon enfance est peuplée aussi de ces Zembla, Blake qui sont devenus comme des personnages vivants qui me suivaient, parce que ma mère leur donnait tellement d'importance

! « Encore ton Blake ! Non ! » Elle cherchait à comprendre « C'est qui ce Blake-là qui... ». Mais en fait, je lisais aussi beaucoup parce que je m'ennuyais. Enfin, je déteste m'ennuyer. Soit je partais dans ma tête, dans des imaginations, j'imaginai des histoires ou alors je lisais. Mais à l'école, par exemple, jusqu'en classe de quatrième où j'étais un élève plutôt très bon, je m'ennuyais très vite. Souvent, je cachais un livre sur mes jambes et je lisais pendant le cours, dès que je m'ennuyais. Et puis, très tôt, je lisais les gros romans de Jules Verne, à 10-11 ans, l'un des premiers romans. Je crois que le premier que j'ai lu c'est *Voyage au centre de la terre*. Mais je lisais aussi des romans policiers, beaucoup. SAS. Et puis, les romans qu'il y avait aussi au programme, les auteurs africains, les classiques. On avait Cheikh Anta-Diop, Hamidou Kane, Sembène Ousman, Ferdinand Oyono, bref, tous les classiques africains. Plus les européens qu'on a eus au programme. Et puis, en fait, j'ai eu une expérience aussi assez intéressante. C'est que comme j'aimais souvent lire, pendant les cours, je lisais. Evidemment, il ne fallait pas que le prof s'en aperçoive sinon... Et un jour, j'étais en classe de quatrième et le prof de maths s'en est aperçu. Il m'a confisqué mon livre. Et normalement, il devait m'envoyer chez le surveillant où je me ferais punir. En plus, comme j'étais parmi les bons élèves, les bons élèves ne se font jamais punir, c'est une honte terrible. Les cancre, ils sont habitués, c'est leur quotidien, d'ailleurs ils recherchent ça. Alors que nous, c'est la honte suprême ! Donc, je *flippais grave* ! Donc, il me dit « Alors pourquoi tu lis à mon cours ? » « Ben, en fait, je m'ennuie, donc c'est pour ça. » Et là il m'a dit « Attention quand même en classe de quatrième, le programme change beaucoup. Donc, attention, tu risques de te faire... Là, tu te débrouilles bien en maths, mais si ça se trouve, tu vas louper des choses. Et moi, je ne veux absolument pas quelqu'un qui lise à mon cours, c'est hors de question, voilà. Je te rends le livre, mais à une condition. » Et j'ai demandé « Quoi ? » Et il a répondu « Que tu m'en parles. » À quoi j'ai déclaré « Ok. » On ne m'avait jamais demandé de parler d'un livre. Donc, j'en parlais mais... pas bien ! Je ne savais pas comment en parler ! Et là, il me dit « Ok, bon et bien, pour la prochaine fois, tu me fais une fiche de lecture. Tu me fais le résumé du livre. Leçon de terrain. Tu me fais une critique et tu m'amènes ça. Je te donne le livre. Et à cette seule condition, tu n'es pas puni. »

RC : Tu étais en 4e...

G.A. : J'étais en quatrième. Et, du coup, je pense que ça a changé mon rapport à l'écriture. C'est-à-dire que du rapport de consommateur de livres, je suis devenu plutôt un critique.

[...] Après, mais pendant tout ce temps, j'aimais écrire aussi à côté. Comme enfant, je n'aimais pas beaucoup parler avec les gens. J'étais très intimité. Je ne sais pas. Il faut que je me sente vraiment en confiance pour parler avec les gens. Du coup, les gens me parlaient beaucoup. Et parfois, quand moi, je cherchais à parler aux gens, il n'y avait personne. J'ai dû m'inventer

un journal intime, comme mon ami intime. C'est à partir de l'âge de 8-9 ans. J'avais mon petit journal que je tenais. Et puis après, j'ai commencé à écrire de la poésie. Puis j'étais très bon en rédaction. J'aimais bien. Je me souviens en particulier d'une rédaction que j'avais faite quand j'étais en classe de CM1. Je pense que le thème était quelque chose autour de la plage et j'ai écrit, et j'ai parlé de la pêche. [...] On est dans le regard de quelqu'un qui se promène et qui voit les pêcheurs [...] Et, à la fin, je termine par quelque chose du genre « Et il croque sa pêche ». Et là, le professeur m'avait mis une mauvaise note. On ne mange pas la pêche. Et j'étais très content de l'avoir eu, parce que c'était moi le fruit. Donc, il y avait quelque chose... J'ai dit que je l'avais envoyé sur une piste autre et de terminer comme ça, j'étais très content de dire « Non, vous ne m'avez pas compris ! » Et puis, en fait, ça a toujours continué, comme ça... Je lisais. J'ai toujours lu un peu de tout.

[...] quand j'ai découvert la forme théâtrale, c'était en classe de cinquième, je crois, avec Molière. C'est une forme qui m'a tout de suite attiré, parce qu'autant j'aimais lire, autant les descriptions, les longues descriptions, à la Balzac, il faut *se les tartiner* aussi. Et c'était bien, mais j'aimais bien suivre l'action aussi. En plus, je trouve que dans le théâtre, on suit l'action, et puis tout le côté de l'univers est laissé à la discrétion du lecteur. Donc, il y a des gens qui disent que le théâtre ne se lit pas, mais c'est comme tout, on apprend à lire. Et, moi, le théâtre, je trouve que ça se lit bien. Enfin moi, j'aime beaucoup lire le théâtre.

[...]

En fait, je vais aller plus loin parce que, aujourd'hui, je ne pense pas que j'irais lire un SAS, par exemple, parce que je m'ennuierais, je trouve ça assez pauvre. Mais à l'époque, pour moi, que ce soit SAS, que ce soit n'importe quel livre littéraire, c'était toujours le plaisir de la lecture. Le plaisir de voguer dans l'imaginaire. Donc, pour moi, il n'y avait pas de différence. Sauf le cadre qui change, le style qui est autre, mais, sinon, ce sont des mots sur des pages. Mais celui chez qui j'ai marqué une différence, c'est Sony Labou Tansi. Quand j'ai lu *Je soussigné cardiaque* et *Parenthèse de sang*, j'étais en seconde, sa façon de manier le français était comme un uppercut. Ça m'a chamboulé parce que tout d'un coup, c'était une langue fleuve. C'était très différent de ce que j'avais lu jusque-là. Donc, oui, là c'est quelque chose qui m'a marqué.

RC : L'autre jour, au cours de Sylvie, tu as dit que le mina, c'est une langue qu'on n'écrit pas, qui est plutôt orale ?

G.A. : Oui, il y a une écriture du mina, mais ce n'est pas une langue où il y a beaucoup de locuteurs qui la lisent. Enfin, on ne l'enseigne pas à l'école. C'est une langue qui existe dans la forme écrite, mais dans la pratique, pas du tout [...] Alors que dans l'autre langue, la langue mère du mina, l'éwé, j'en connais des livres. J'ai même écrit deux livres pour enfant qui ont été traduits en éwé.

[...]

RC : C'est justement dans le texte que tu as coécrit avec Agbedjidji, il y a des chansons en mina...

G.A. : Oui, mais les chansons on les a laissées tel quel. Il y a des choses comme ça. Mais là, je parlais d'un autre texte qu'il a écrit seul, où il est question de langue. La langue, parce qu'il a écrit sur le signal. Je ne sais pas si tu connais ce principe-là : le signal. En fait, c'est, quand un enfant parle, fait des fautes en français, on lui mettait le signal. À la cour de récréation, par exemple, tu parles, tu fais une faute en français, ou tu parles ta langue maternelle. Donc, c'est une méthode d'apprentissage (rires) à l'ancienne du français qui sévissait beaucoup à l'époque coloniale, mais qui a continué aussi après les indépendances. Moi, j'ai eu aussi droit, pas de manière aussi rigide que le signal, parce que le signal, c'est une boîte de conserve qui peut contenir diverses choses, qui peuvent être liées à quelque chose de l'ordre mystique. Je ne sais pas très bien, mais ça peut être une pâte de grenouille parce que ça symbolise quelque chose. Ou alors ça peut être tout simplement, du caca. Et tu le portes jusqu'à ce que tu repères un de tes camarades qui fait une faute et tu lui passes. D'ailleurs, c'est comme ça que Sony Labou Tansi a appris le français. Parce qu'il a grandi d'abord au Congo belge, donc ex-Zaïre, RDC, et où l'école primaire se faisait en langue congolaise. Et ensuite, comme ses parents voulaient qu'il apprenne le français, parce que l'avenir du monde passe par le français et non par les langues africaines, donc ils l'ont envoyé dans le Congo français, Congo Brazzaville. Et du coup, il avait un gros retard en langue française. Il disait, c'était très simple. Dès que quelqu'un avait le signal, il cherchait où était Sony Labou. Et c'est pour ça qu'il dit qu'il a un rapport de violence à la langue française.

[...]

RC : Et, donc, le théâtre, il est arrivé quand ?

G.A. : Il y a eu plusieurs étapes, je pense que, enfant, j'avais une très proche amie de ma mère qui était dans la troupe nationale, et je m'en rappelle, je crois que je devais avoir, je ne sais pas, 8-9 ans, quand je l'ai vue sur scène. Elle jouait une pièce américaine. Et, elles n'étaient que des femmes, qui jouaient aussi des rôles d'hommes. Ça m'a impressionné de voir l'amie de ma mère que je connais chaque jour, là, sur scène ! C'était fou ! Et puis, j'avais vu aussi à la télé un acteur togolais qui faisait quelque chose où il était seul et il disait « Je vais le faire très mal » mais faisait un truc comme ça « [il fait de la percussion corporelle] Mon corps, n'a pas besoin du tamtam, en Belgique, mon corps est le rythme. Voilà ! [Fin] » Et ça, ça m'a impressionné aussi que le corps puisse devenir un instrument. Et puis, quand j'étais en classe

de cinquième. Je ne sais pas comment c'est arrivé, avec le professeur de français, je crois, un groupe qui montait *Candide*. Ils étaient à la recherche d'acteurs. En tout cas, ça m'a intéressé. J'y suis allé et c'est comme ça que j'ai été sur scène. Et moi qui suis, qui était très, très timide dans la vie, sur scène, j'ai trouvé une grande liberté, pouvoir m'amuser, pouvoir faire jaillir différentes personnalités de moi. C'est chouette ! Au lycée, je ne pense pas que j'aie fait pratique théâtrale. En revanche, à l'université, j'ai joué avec la troupe universitaire. C'est comme ça que ça s'est fait. Et puis, il y a aussi, dans les années 90, c'étaient les années de révolte, premières années de révolte populaire contre la dictature d'Eyadéma au Togo. Il y avait des gens comme Kossi Efoui, qui était à la fois un orateur hors pair, un auteur sans égal de la liberté et qui faisait du théâtre aussi, qu'on appelait du théâtre de contrebande, puisque c'est du théâtre qui ne pouvait pas se faire dans un lieu officiel comme l'Institut français ou le Centre culturel français, parce que c'est autant donner rendez-vous aux militaires pour qu'ils viennent, ou policiers pour qu'ils viennent t'embarquer. Ça se faisait chez l'habitant de manière clandestine. Je pense que le théâtre m'est apparu alors comme un espace de liberté. Moi qui ai grandi dans un pays où on avait peur même de nos propres pensées. Et ce qui est fou, c'est qu'il y a des Togolais qui sont d'une certaine génération que quand ils parlent de politique, même à l'extérieur du Togo, leurs voix baissent. Cette peur est ancrée. Et le théâtre où, du coup, c'étaient des pièces engagées, politiquement fort, ça m'est apparu comme un espace de liberté.

RC : Et donc l'écriture, tu dis que ça a commencé très tôt déjà...

G.A. : Avec le journal... des histoires que j'imaginai. Et puis je faisais aussi une chose... plus jeune, à l'âge de 5, 6 ans déjà. Les livres de contes que ma mère m'achetait, après les avoir lu, je prenais une lame et je découpais les dessins pour pouvoir en faire après du théâtre de marionnettes. Et en créer d'autres histoires. Évidemment, ma mère n'était pas tout contente!!

RC : Tu détruisais les livres qu'elle avait achetés.

G.A. : Non seulement les livres, mais j'avais la bonne idée de poser, par exemple, les livres sur son canapé, dès que tu as la lame... Ou alors sur le siège. Je me rappelle sur le siège de sa moto aussi, j'avais fait des trous, il y avait des trous partout!

RC : Elle avait de quoi pas être contente. Et les dessins ?

G.A. : Du coup, j'ai dû apprendre à dessiner.

RC : Ah d'accord, pour arrêter de bousiller les livres...

G.A. : Pour arrêter de bousiller les livres et de me faire punir. Ça a commencé par décalquer les dessins. Et puis, après par dessiner moi-même

[...]Au Togo, je suis devenu comédien aussi parce que dans les années 1995, 1996, quelque chose comme ça, j'ai envoyé la première pièce que j'ai écrite, *Catharsis*, à Banissa

Mèwè, qui était metteur en scène au Togo à l'époque. Un jeune metteur en scène très, très en vue et qui m'a dit : Ouais, j'aime bien ce que tu écris, tu as une belle écriture, mais le théâtre, il faut aussi prendre en compte la dimension de la scène. L'oralité... c'est trop littéraire. Du coup, il essayait de m'expliquer la spécificité de l'écriture dramatique. Et puis, il s'est dit que la meilleure façon de me faire percevoir ça, c'est de me faire jouer. Donc, il m'a engagé comme acteur sur sa prochaine création qui était: « Une envie de tuer sur le bout de la langue » de Xavier Durringer. Et il m'a confié le rôle principal. Ce qui était fou !

RC : C'était la première fois que tu faisais du théâtre professionnel.

G.A. : Professionnel, oui! Lui, il avait une troupe. C'était l'une des premières troupes togolaises... qui avait fait plein de festivals. Je crois que les autres ont bien *flippé*. Et ça, je ne le savais pas au début, mais il y a eu une réunion de crise. Dès les premiers jours, ils ont dit, mais attends, il parle trop vite, on ne comprend rien à ce qu'il dit. Et lui, il leur a dit : non, non, non! Mais il y a quelque chose en lui, donc, vous allez devenir ses ailes et vous allez le porter. Ce n'est pas lui qui va venir. Il ne peut pas sauter aller à votre niveau. Il faut aller et le porter. Et donc, ça marché.

RC : Ben oui! Très intéressant! Et c'est pour lui que...

G.A. : Non. OK, donc, il y avait dans la troupe de Banissa Mèwè, Amoussa Koriko, qui est comédien et metteur en scène. On travaillait aussi avec d'autres compagnies, après coup. Et on répétait souvent... Parce que les créations se faisaient la plupart du temps au Centre culturel français. Il y avait quelques autres espaces qui pouvaient accueillir du théâtre aussi, mais pas beaucoup. En revanche, on n'avait pas l'espace du centre culturel français tout le temps pour répéter. Donc, on répétait dans les établissements scolaires. À la fermeture de l'établissement, l'on allait voir le gardien, on lui filait un peu d'argent et il nous ouvrait les salles de classe, et c'est là où on répétait. Et, il y avait des enfants qui venaient nous voir répéter, qui étaient intéressés. Et à un moment donné, avec cet ami-là, on a eu envie de faire des pièces pour ces enfants, les faire jouer. Parce que, tu vois, ils étaient pris par le plaisir du jeu, mais ils étaient toujours en spectateur. On voyait qu'après ils nous imitaient. C'est pour ça que j'ai écrit cette pièce [Les baskets d'Ali] là, qui a été créée. Enfin, je n'ai jamais eu le temps de revenir dessus.

[...]

RC : Apprendre le mina ce serait aussi un moyen de mieux comprendre la culture aussi. D'ailleurs, tu peux me parler de ces choses en mina qui véhiculent des manières de... des rapports au monde autrement qu'en français ?

G.A. : Ce n'est pas quelque chose sur laquelle je me suis interrogé, je pense que c'est quelque chose qui m'habite de manière intrinsèque et qui apparaît dans mon écriture. Après, de temps en temps, il y a des choses qui me sautent à l'oreille. En me disant, tiens, je n'avais jusque-

là pas entendu et, tout d'un coup, ça devient très fort. Je pense que c'est aussi lié au fait qu'en mina je sais encore l'image auxquelles renvoient les mots, alors qu'en français, les mots sont devenus secs et qu'on ne sait pas, on ne connaît plus leurs racines. On ne sait pas d'où ils viennent. Pourquoi on dit voiture pour dire quelque chose qui s'appelle voiture ? On ne sait pas. Alors qu'en mina voiture c'est *éhoun**. Ça renvoie au son, *éhoun**, c'est tamtam. Donc, la voiture, c'est un tamtam, ça fait du bruit, quelque chose comme ça. Ou alors, pour dire mon époux, c'est *esron**, c'est celui, ça veut dire celui que j'enseigne ou ça veut dire aussi celui que j'apprends. Ou alors, c'est le même mot qui dit, quand on dit "je te ressemble", c'est le même mot qu'ils disent "je t'enterre". Donc, ressembler à quelqu'un, c'est prendre sa place, l'enterrer, quelque part. Cce sont des rapports comme ça qui existent. Un seul mot peut être une littérature.

[...]

RC : Tu peux expliquer qu'est-ce que c'est "la capacité à lier du bois au bois"

G.A. : Ça vient d'un écrivain. C'est ça que je veux te montrer, c'est l'écrivain Cheikh Hamidou Kane. Cheikh Hamidou Kane. Il est de quelle nationalité ?

RC : Sénégalais.

G.A. : Sénégalais, OK, Cheikh Hamidou Kane a écrit ce roman qui s'appelle *L'aventure ambiguë*. Et dans *L'aventure ambiguë*, c'est à l'époque coloniale, le colon propose... demande, exige des familles nobles africaines qui sont dans le texte, d'envoyer leurs enfants à l'école, et ils s'y opposent. Ils s'y opposent, parce que c'est une acculturation pour eux. L'école peut être entendue comme une manière de s'émanciper. Ça n'était pas du tout entendu en cette époque comme ça. C'est l'école du blanc. C'est se couper de nos cultures. Donc, il était hors de question. Et il y a la sœur du roi, qu'on appelle la grande Royale, qui a fait, qui a réuni tout le monde et qui a dit: Ben, nous ne savons pas ce que nos enfants vont apprendre. Nous ne savons pas ce qu'ils vont perdre en apprenant, mais toujours est-il que c'est dans la marche du monde et on ne peut pas ne pas y aller. Il faut leur donner la capacité d'apprendre à lier du bois au bois. D'où cette expression, c'est pouvoir faire ce métissage-là, cette rencontre de la culture. On y perd, sans doute, on y gagne d'autres choses.

[...]

RC : Tu relies cela au décentrement donc ?

G.A. : Mais peut-être que c'est aussi né du fait que la première fois où je voulais écrire une histoire me suis dit : je vais créer une œuvre littéraire. Pas qu'une histoire que me raconte, mais je vais écrire une histoire. C'était une nouvelle, parce que j'en ai aussi écrit des nouvelles, qui n'ont pas été publiées, mais certaines existent. Et c'était une nouvelle qui aurait pu devenir un roman, mais qui est restée dans mes cahiers. C'était très tôt, je pense que je devais avoir 16-

17 ans. Et c'est aussi le même moment où je rencontre l'écriture de Sony. Le problème qui s'est posé pour moi, c'est que je voulais écrire sur un petit village de pêcheurs au Togo qui était détruit ou qui allait être détruit par des bulldozers pour construire des hôtels. J'avais envie d'écrire sur ça, sur la résistance des pêcheurs. Et, dans leur façon de s'exprimer, ils parlent mina et ils ne parlent pas français. Et pour moi, c'était important de le faire entendre dans le texte qu'ils ne parlent pas français. Le texte est écrit en français, mais eux ils ne parlent pas français. Mais du coup, comment je le fais entendre, ça. Je ne peux quand même pas leur faire parler du petit nègre, c'est absolument idiot. Et je ne savais pas comment faire. En y réfléchissant, le français que j'écrivais n'était plus pour moi une langue, c'était juste un véhicule et c'est le véhicule de cette histoire-là. Et leur parler, ce n'est pas leur parler, leur parler passe par le véhicule qui... et donc il fallait qu'il y ait du mina dans le français. Il fallait que je fasse entendre le mina dans le français. Et je crois que l'une des premières phrases qui m'est venue : Donc, au lieu de dire "le jour s'est levé", comme on dit en français, en mina, on dit "le jour s'est ouvert". Je me suis dit, tiens, j'aime beaucoup cette image du jour qui s'est ouvert, qui s'ouvre. Et c'est comme ça. Dans la même période, je rencontre l'écriture de Sony, qui fait aussi ça. Bien, c'est super, il y a un grand auteur qui fait ça, c'est très bien.

RC : J'ai le droit

G.A. : Voilà, j'y ai droit, absolument, et j'y vais à fond. Je pense que déjà, la notion de décentrage vient de là, quelque part. Après, quand j'écris *Catharsis* aussi, je me suis posé la question de quelle langue que j'invente pour une histoire qui est à la fois allégorique. Et pour que dans la langue elle-même on sente la putréfaction qu'il y a. Et puis les étincelles d'espoir qu'il y par rapport à cette Afrique-là que j'avais envie de raconter. Et, je crois que dès lors, je me suis toujours posé la question, pour chaque pièce, de l'écriture. Quelle langue convoque la pièce elle-même ? Quelqu'un comme Kofi Kwahulé parle de musique. Lui, il dit qu'avant d'écrire une pièce, il doit entendre la musique du texte, de l'écriture. Et moi, c'est la langue. Il faut une langue particulière. Je crois que je suis un peu réfractaire à l'idée d'avoir du style. Je sais qu'il y a des écrivains qui remettent sur le feu... Les écrivains qu'on dirait qu'ils racontent toujours la même histoire... Quelqu'un comme Kossi Efoui est très fort dans ça, et même il écrit plusieurs livres qui sont la même histoire remise à la forge. Mais moi, je suis réfractaire à cette idée. Je n'aime pas avoir du style, en fait. Je n'aime pas qu'on me dise. Ah, tiens, comme ça on te reconnaît. C'est faux. Je pense... Enfin, c'est moi qui me raconte mes truc, mais je pense que voilà...

RC : Oui, au bout d'un moment on finit par reconnaître certaines choses.

G.A. : On reconnaît des choses, oui. Mais, mais j'aime que ce soit l'œuvre qui amène son écriture et pas l'auteur qui impose son écriture à l'œuvre. Et je crois que c'est ça, le décentrage dont je parle. Et du coup, ça va aussi avec les langues. Aller convoquer d'autres

langues parce que voilà, je suis en train d'écrire, par exemple, À *petites pierres* où je me suis posé la question de comment je fais entendre deux français dans le français pour faire comprendre que le jeune homme a quitté son village, qu'il est parti en France, il revient et qu'il n'est plus dans... Et il ne parle plus la même langue que le village qu'il a quitté. Comment le faire entendre ? Donc, je suis parti m'inspirer du nouchi qui est le parler de rue ivoirien, le parler français ivoirien. Enfin, c'est le créole. Si tu cherches un autre mot que métissage. Moi, j'aime beaucoup la créolisation, cette créolisation-là. Ou pour Habbat Alep, par exemple, que j'ai écrit après une résidence en Syrie. J'écoutais de l'arabe pendant que je l'écrivais. Je me suis dit, je ne comprends pas l'arabe, mais je me suis dit que l'entendre, forcément, ça allait passer quelque part et ça allait avoir une influence sur l'écriture.

RC : On va revenir sur ces différentes œuvres et le rapport à l'écriture, mais c'est vrai que même s'il est impossible de ne pas reconnaître ton écriture dans les différents textes, ils sont véritablement très différents les uns des autres. Et oui, et c'est peut-être une caractéristique. C'est peut-être, non, c'est sûrement une caractéristique de ton écriture. D'être protéiforme, vraiment, de ne pas tomber dans ce que tu dis à quoi être réfractaire. Je pense que c'est bien réussi dans ce sens-là. [rires des deux]

[...]

RC : C'est très intéressant, surtout La mère trop tôt, parce que c'est une gamine qui, en même temps qu'elle a un langage d'une gamine elle a un langage qui n'est pas du tout celui d'une gamine. Et moi, en fait, le rapport entre la mère trop tôt et son chœur, j'avais l'impression que c'était... D'ailleurs, je ne suis pas arrivée toute seule à cette impression, on a beaucoup discuté en groupe. On a l'impression que le chœur de la mère trop tôt, c'est comme si c'était quelque part une supra conscience, une autre conscience de cette jeune fille. Mais la conscience mûre de cette jeune fille. La conscience qui est consciente vraiment, qui se rend compte de tous les enjeux, de tout ce qui se passe, alors que, elle, elle vit. Elle n'a pas le choix. Elle, elle vit au quotidien. Elle essaye de survivre. Elle vit. Non, elle survit. Alors que, on dirait que le chœur, c'est celui qui vit, qui vit et qui voit vraiment les choses. Et on le sent au niveau de la langue aussi. Parce que c'est vraiment ça... C'est un langage même d'une femme plus mûre, une personne plus âgée, qui a eu le temps de réfléchir, de poser les choses, alors que la petite, elle, est là. Elle réagit au tac au tac. Donc, dans ce sens-là, on peut, on peut dire aussi pour d'autres, pour d'autres personnages. Mais je pense que le personnage de la mère trop tôt, c'est le plus fort à ce niveau-là. Est-ce qu'au niveau de la langue, tu as été chercher dans quels parlars ? Dans quels rapports ? Quel rapport t'a établi ?

G.A. : La mère trop tôt c'est la rencontre, d'un enfant qui venait du Libéria. Et moi, j'étais au Togo. Je crois que, enfin, déjà ce qui est singulier, c'est que je suis parti d'un silence. De l'absence de mots, puisqu'avec cet enfant, ex-enfant soldat, on n'a jamais rien échangé, mais

il y a eu cette magie là... Dans le centre culturel où j'étais, il était venu et il était à l'écart. Et puis, à un moment donné, je fredonnais une chanson. Je me suis arrêté et puis il s'est mis à fredonner une autre chanson. Du coup, on faisait un peu quelque chose comme ça. Et puis les autres profs, celui qui faisait du djembé est venu, et puis celui de la danse. Il y a eu un truc comme ça. Le lendemain, je suis parti, je n'ai jamais revu cet enfant et on n'a jamais mis des mots. Et, donc, c'est pour essayer de mettre des mots sur cette rencontre silencieuse. En tout cas, pas dans un dialogue, que j'ai écrit la pièce. Après, je crois que dans l'écriture, je me suis laissé porter par quelque chose de, je dirais, d'une certaine naïveté. Comme un jeu, je crois qu'il y avait quelque chose de l'ordre du jeu, des enfants qui jouent à la guerre, aussi. Un jeu cruel, mais un jeu quand même, parce que ce sont des enfants... Et, la question de la langue pour moi, dans *La mère trop tôt*, c'est plutôt, je dirais, cette comme une rivière qui charrie différents niveaux de langue. Comme s'il n'y avait pas une langue commune, mais une langue qui ruisselle de partout, mais plus, plutôt que géographique, c'est temporel. De l'enfant à l'adulte.

RC : On voit le personnage de Kobogo, c'est le degré maximum de la naïveté.

G.A. : Oui, complètement. Ce qui est très étrange avec ce nom là aussi, c'est le seul personnage qui est nommé.

RC : Oui, tout à fait.

G.A. : Et je ne sais pas pourquoi je l'ai appelé Kobogo.

RC : C'est vrai?

G.A. : Je ne sais pas. Sauf que, c'est mon ami Amoussa Koriko qui me dit qu'en éwé, je crois, que Kobogo veut dire naïf. C'est très étrange.

[...]

Parce que pour moi, *La mère trop tôt*, c'est quand même un personnage qui a une certaine porosité aux choses aussi, je crois. Même si elle est dans ce côté de survivre vaille que vaille. Je crois qu'elle entend les choses. Oui, mais elle continue sa route.

RC : Elle continue, elle poursuit. Elle réagit, mais elle réagit intelligemment. Elle subit. Elle n'a pas le choix, parce que les conditions sont celles-là. Mais ça ne veut pas dire qu'elle est passive. Justement, ce n'est pas passif. Ce n'est pas passif. Elle a une révolte en elle, et elle va mener cette révolte interne qui va sortir à la fin avec l'acte final. Mais ce n'est pas.... Elle n'est pas passive, elle n'est pas passive. Ce qui la rend... en même temps qu'elle est victime de la situation... moins victime, parce qu'elle est protagoniste, en quelque sorte.

G.A. : Elle a décidé de ne pas être victime.

RC : Voilà, c'est ça. C'est comme je la vois aussi. Et du coup, quand le médecin lui dit... essaye de lui apporter cette naïveté, cette stabilité et tout... elle dit non, moi ça va ein, ne vous inquiétez pas de moi. Moi, je gère. Alors, qu'on sait qu'on ne peut pas gérer quand on a 13 ans et qu'on vit tout ça, etc. Etc. Mais, dans son discours c'est ça. On a beaucoup parlé. C'était très précis ma question, mais j'adore cette pièce, j'adore ce personnage. Après, Tac-tic à la rue des Pingouins. C'est une thématique que... C'est la seule pièce qui porte sur cette thématique-là, la question identitaire du genre. Le rapport au genre, que je trouve très intéressant d'ailleurs comme sujet. Mais au niveau de la langue, justement, je pense que c'est plutôt le jeu. Moi, je vois essentiellement le jeu que tu fais entre le jeu de ces identités qui se pénètrent et qui s'interchangent, etc. Et les jeux de mots et les mots qui jouent aussi. Donc, tu joues avec les mots et tu joues avec les personnages. Je ne sais pas comment tu vois.

G.A. : Avec les mots, avec les noms, avec aussi la littérature, puisqu'il y a aussi une référence à Ionesco, là-dedans. Parce que je savais que c'était un texte qui allait être joué par des jeunes comédiens qui étaient étudiants à l'École d'Arts Dramatiques de la Comédie de Saint-Etienne. Et qu'ils allaient le jouer devant d'autres jeunes, puisque le but de ces comédies itinérantes, c'étaient des créations faites par les jeunes qui s'en vont se balader essentiellement dans des écoles, donc devant un public jeune aussi en apprentissage. Je savais que ça allait être pris par des personnes. Je crois que c'est venu de là cette envie de jouer sur le rapport de prédation entre hommes et femmes. C'était aussi une période au Togo, où les choses bougeaient beaucoup. C'était les moments où au niveau des révoltes contre la dictature, ça avait amené des choses... La société était en effervescence. Il y avait un bon espoir que ça débouche sur quelque chose de fort, de radicalement différent. C'est des choses qui m'habitaient à ce moment-là. C'est la langue du jeu. C'est vraiment, le clair-obscur, la nuit-le jour. Oui, comme un dialogue, en fait, comme un dialogue.

[...]

RC : Dans une interview, tu as dit que tu es né une seconde fois lorsque tu as écrit la pièce Catharsis. Parce que c'est en écrivant cette pièce, que tu t'es posé la question "qu'est-ce que je fais là sur cette terre ?" En quoi la pièce, elle répond vraiment à cette question ? Ou ne répond-elle pas ? Elle ouvre d'autres questions... Et aussi si dans d'autres textes. Si tous les textes qui vont venir par la suite, parce que c'est le premier vraiment que tu as écrit dont tu es satisfait, en quelque sorte, répondent en partie...

G.A. : En fait, c'est vrai que *Catharsis*, l'écriture de *Catharsis* correspond au moment où j'étais vraiment en crise. Crise spirituelle, crise par rapport au catholicisme, par rapport aux nouvelles Église évangélistes aussi. J'ai vu, en côtoyant aussi des responsables, l'envers du décor. J'ai vu que le fait d'être responsable religieux n'empêche pas les gens de faire des conneries. Et puis, j'ai découvert aussi que si je me limitais à ma croyance, mes amis musulmans

que je connaissais, que j'aimais beaucoup, n'iraient pas au paradis, tout simplement parce qu'ils sont musulmans. Bref, crise de ma foi, de la croyance. Crise politique aussi, parce qu'à l'école, on nous apprend qu'on vient d'un pays sous-développé. Déjà, tu te prends ça, c'est dans les manuels scolaires, l'Afrique est sous-développée. Tu viens d'un pays sous-développé, sous-développé par rapport à l'Occident, Donc, nous, on a un retard, quoi. C'est un continent qui est en retard. Après, j'apprends au cours de l'histoire qu'en fait notre retard n'est pas un retard qui est un retard inné, mais c'est un retard organisé. Dans les années 90, il y avait des mouvements de révolte dans certains pays d'Afrique. C'est super, on va pouvoir se débarrasser de ce retard organisé et repartir sur de nouveaux pieds. Sauf qu'il y a des hommes politiques qui étaient dans l'opposition qui est arrivée au pouvoir et qui sont des hommes politiques, quoi. Qui vont appliquer la même merde à d'autres échelles, etc. Je me disais "Mais du coup, on ne s'en sortira jamais". Et c'est avec tout ça que j'ai écrit la pièce en me disant très clairement. Pour moi, il faut qu'à la fin de cette pièce, il se passe quelque chose, sinon je me suicide. Enfin, c'était clair pour moi, je n'avais pas envie de cette vie, de cette vie mal phagocytée d'avance. Et, je crois que, finalement, la réponse, ce n'est pas tant la pièce elle-même, que l'exercice théâtral, que l'exercice artistique. Et de comprendre que par le biais d'une œuvre d'art, on peut créer un terrain d'échanges avec d'autres personnes pour qu'on ne soit plus seul à se trimbalier les questions, qu'on se pose, les colères qui nous habitent. Et puis le Théâtre, par rapport aux autres arts littéraires, le roman par exemple, le théâtre est un lieu d'exercice nécessaire de la démocratie. Ça convoque plusieurs personnes, et il faut qu'on se mette tous autour de la table pour que l'œuvre existe. J'aime beaucoup aussi ce côté-là. Et je crois que c'est ça qui, finalement, est quelque part la réponse. Et c'est pour ça que je retourne encore à écrire des pièces de théâtre. Donc oui.

[...]

RC : Dans À Petites pierres, en ce qui concerne la langue, tu as dit que tu as été regardé le parler...

G.A. : Nouchi. C'est le français ivoirien. En fait, tu peux regarder sur Internet. Contrairement au Togo, par exemple, où il y a le mina, qui est une langue locale qui est quand même parlée par pas mal de gens. Le grand drame des Togolais qui sont Minas, c'est qu'ils ne parlent pas plusieurs langues togolaises, alors que la plupart des autres populations togolaises parlent au moins le mina plus leurs langues. Mais en Côte d'Ivoire, il n'y a pas une langue comme ça locale qui était fédératrice, un peu. Et donc la fédération va se faire à travers le français, mais un français qu'ils ont complètement argotisé et donc qu'ils appellent le nouchi. Mais il y a plein d'autres langues qui sont dedans. Et puis la structure, même la forme, la structure même change. Par exemple, si tu dis "Je n'ai pas les moyens de faire ça. Je ne peux pas faire ça", en nouchi tu dis "Je moyen pas ça". Il y a un truc de la langue comme ça aussi

qui se raccourcit très fort. Donc, je suis parti, j'ai essayé d'étudier un peu. Enfin, vraiment de manière artisanale ça, pour m'inspirer et écrire, trouver la langue de *À Petites pierres*.

RC : Et justement pour faire cette opposition entre le français du jeune homme... Et, il me semble qu'À Petites Pierres est ta pièce la plus montée?

G.A. : Alors... oui, je crois... [...]

RC : Oui, c'est une pièce qui a deux fins. Est-ce que tu sais laquelle des fins a été la plus jouée ?

G.A. : La première qui est dans le livre. La fin heureuse, on va dire. Oui, c'est celle qui est toujours le plus jouée. Et qui est la deuxième, en fait. J'ai d'abord écrit la fin malheureuse, avant...

RC : Et pourquoi tu as décidé d'en faire une heureuse ?

G.A. : En fait, ce texte a été, en 2006, choisi par le comité de lecture du CDN d'Orléans qui lisait les textes, et puis ils faisaient un festival où il lisait les textes coup de cœur du comité. Et ce qui était drôle cette année-là, en 2006, comme ils lisaient les textes de manière anonyme, ils choisissaient les textes suivant, on va dire, la qualité du texte. Je ne veux pas dire que quand on ne lit pas de manière anonyme... Toujours est-il qu'ils sont à l'aveuglette. Et donc, ils avaient pour principe de choisir six textes dont ils faisaient des mises en espace pendant une semaine au cours d'un festival, le Festival Pur présent. À cette époque, c'est Olivier Py qui était le directeur du CDN d'Orléans. Cette année-là, ils ont choisi six textes et au moment où ils découvraient les auteurs des textes, ils se rendent compte que trois étaient mes textes. Il y avait *La mère trop tôt*, *À petites pierres* et *Habbat Alep*. Ils n'avaient pas fait le lien que c'était le même auteur. Du coup, l'exercice était très bien réussi, je pense ! Ils m'ont raconté qu'ils se sont posé la question : Mais qu'est-ce qu'on fait ? Et ils ont dit, ben, il faut jouer le jeu jusqu'au bout. Et donc, au cours de ce festival, il y avait trois de mes textes qui étaient mis en espace. C'était quoi la question?

RC : C'était... concernant les deux fins...

G.A. : Oui. Là, c'était la première fin. La fin ... triste. Et puis, c'est Olivier Py qui en avait fait la mise en espace. J'ai discuté avec lui et il trouvait que c'était dommage que ça commence dans le rire et que ça se termine de manière tragique, alors qu'il trouvait que ce qui était la force du texte était qu'on naviguait toujours entre les deux. Je pense que c'est très attaché à son côté de la puissance de la parole poétique. Il me disait, c'est quand même bien qu'il y ait un espace pour la résolution par la parole. On a beaucoup discuté. Et puis, je trouvais que ce n'était pas bête comme idée, comme proposition. En même temps, j'aimais bien l'autre fin aussi. Donc, j'ai décidé de garder les deux. Que le metteur en scène soit face au choix.

Entretien réalisé le 26 novembre 2019 à Paris

R.C.: Bonjour, Gustave!

G.A.: Bonjour!

R.C. : Pourrais-tu me raconter quel rôle ont tenu les langues de ton répertoire tout le long de ta vie? C'est-à-dire, les langues que tu connais, pas forcément les langues que tu utilises tous les jours, mais les langues que tu connais, que tu utilises éventuellement. Quel a été le rôle de ces langues tout au long de ta vie ? Donc, c'est vraiment pour me raconter ta biographie langagière, ton histoire vraiment. Bref, tout au long de ta vie, quel rôle ont tenu les différentes langues que tu connais, que tu parles, dans ta vie d'homme et d'écrivain ? Donc c'est très large.

G.A. : Immédiatement c'est la langue mina qui me vient d'abord à l'esprit, puisque c'est la langue, l'une de mes langues maternelles, avec le français. Mais la langue mina a cette antériorité d'être beaucoup plus longtemps inscrite, je dirais, dans le patrimoine du Togo. D'abord c'est vrai que, enfant, je lisais aussi beaucoup. J'aimais beaucoup lire. Donc, très tôt y avait une langue orale, notamment le fait d'avoir été d'abord élevé par ma grand-mère qui, elle, parlait mina. Et puis le fait que moi, j'aimais beaucoup lire et je lisais un peu de tout. Donc plutôt en français. Je pense qu'il y a déjà eu ce fait de naviguer entre ces deux langues qui a apporté une certaine particularité à ma façon de parler. Je crois aussi... le fait aussi qu'il y avait une amie de ma mère qui était française qui venait aussi à la maison, mais là c'est beaucoup plus tard quand même, vers 8 ans, 9 ans, quelque chose comme ça. Mais toujours est-il que comme on me le dit aujourd'hui, que je n'ai pas d'accent, que je n'ai pas ou alors que j'ai un accent qui est proche d'un accent parisien, en tout cas, je n'ai pas un accent repérable togolais, et je ne sais pas exactement comment ça s'est construit. Il y a aussi le fait que la télé, les films qu'on voyait, c'était en français. Peut-être aussi le fait que j'ai toujours pensé que quand on parle une langue, aujourd'hui je ne pense plus la même chose parce que j'aime la variété des accents, mais plus jeune je me disais que quand on parle une langue il faut la parler aussi bien que les locuteurs de la langue. Les locuteurs, c'est-à-dire, ceux qui ont le patrimoine ou le patrimoine de la langue. Il y a peut-être aussi cette raison qui fait que j'ai eu cette oreille-là. Mais ça créait un certain paradoxe dans le fait qu'auprès de mes camarades, enfant, je parlais le français pas comme eux. Et., en même temps, certains se moquaient de mon accent mina qu'ils trouvaient qui était un accent pas comme eux. Donc, je n'avais pas le bon accent dans aucune des langues en grandissant au Togo. C'était assez, assez particulier. Et puis, enfant, j'étais bègue. Je bégaie jusqu'à l'âge de 8, 9 ans et je crois que ça aussi c'est lié au fait que je parlais peu. Je lisais beaucoup, j'observais beaucoup, je regardais beaucoup, mais je n'aimais pas trop parler. Peut-être que quand les mots devaient sortir... Et puis, j'intériorise beaucoup les choses ... La violence, ou les choses qui me touchent. On n'en parle pas, donc, forcément ça reste et ça se bouscule à la sortie.

R.C. : Est-ce que je peux demander quelques petites précisions ?

G.A. : Oui.

R.C. : *Je voulais que tu expliques un petit peu mieux comment était cette relation de tes amis au Togo, par rapport au fait que tu n'avais pas le bon accent. Donc, tu n'avais pas le bon accent et qu'est-ce que ça faisait dans la vie quotidienne ? Comment étaient les relations ? et en quoi ça changeait quelque chose, ou pas ?*

G.A. : J'ai le souvenir de certains amis, de certains camarades de classe, qui se moquaient surtout de mon accent en mina. Pour le français, ça changeait. Ça donnait un certain regard, ça me faisait passer à leurs yeux pour un petit Français. Parce que, bon, pour pouvoir aller se payer des vacances à Paris, il y a des Togolais qui le font, mais il faut être de la haute bourgeoisie pour pouvoir le faire. J'avais un cousin qui, lui, il le faisait. Du coup, j'étais associé à ce cousin-là. Je pense que j'ai fabulé à cette période-là aussi que j'allais en vacances à Paris, voilà... (rires). Ça donnait une certaine notoriété d'un côté. Et puis, de l'autre, pour le mina, c'était plutôt le contraire, c'était la moquerie, c'était celui qui parlait mal sa langue. Est-ce que ça a construit quelque chose chez moi de particulier ? Je ne sais pas, parce qu'en même temps, j'ai l'impression qu'assez tôt, j'ai quand même eu comme une carapace où les choses peuvent glisser. Donc, je ne me rappelle pas avoir été traumatisé par ces moqueries. En revanche, il n'y a pas longtemps, c'était à Avignon, il y a trois ans, on avait rencontré un Togolais. Enfin, on était invités, c'étaient des amis qui connaissaient ce Togolais-là. On était invité chez lui et à la fin de soirée, on parlait, je lui ai dit quelques mots en mina et il s'est moqué de moi en me disant « Ah, toi, t'as trop vécu en France hein ! tu as un accent... » Et là, j'avoue, ça m'a touché. Et, je lui ai même dit « de toutes façons, j'ai toujours eu un accent un peu *chelou* en mina. Non, donc, ce n'est pas le fait d'avoir vécu en France que change mon accent, pas du tout ! ». Ça m'a vraiment vexé (rires). Ça me vexé dans le côté un peu « bounty », quoi. Tu vois, le côté de l'aculturé, celui qui ne sait pas parler sa langue. Donc oui, ça m'a vexé plutôt.

R.C. : *Ton accent en français, je pense avoir assez bien compris. Mais, ton accent en Mina, à ton avis, pourquoi as-tu eu cet accent ? Parce que les premières années de ta vie, tu les as vécues avec ta grand-mère qui parlait mina...*

G.A. : Ma grand-mère qui parlait mina et puis c'était comme beaucoup de maisons au Togo, surtout dans les villages, c'étaient des grandes concessions. Il y avait plein de familles. Donc, j'étais avec plein d'autres cousins... J'avais mon grand-père qui était là aussi à l'époque. Et puis c'est une petite ville, mais même après, avec mes parents, ma mère me parle mina, parle français aussi, mais parle très souvent mina, donc pourquoi il y a eu cet accent particulier ? Je ne saurais pas l'expliquer.

R.C. : *Et cet accent en mina, ce parler en mina, ça me rappelle l'histoire que tu m'as racontée de la nouvelle que tu as voulu écrire sur les pêcheurs qui parlent mina.*

G.A. : Oui, oui.

R.C. : *Donc, en même temps, la première langue dans laquelle tu aurais voulu écrire, ça aurait été le mina ?*

G.A. : Oui, complètement, complètement. D'autant plus, enfin, ça n'a peut-être pas de lien, mais s'il y a une chose qui me chagrine aujourd'hui, c'est le fait de ne pas bien parler cette langue, bien la parler au sens plutôt du vocabulaire. C'est-à-dire, qu'il y a plein de choses que je ne sais pas nommer en mina, parce que ce sont des choses et des réalités que j'ai apprises seulement à nommer en français, et ça je le sens comme un gros manque, en fait. Une autre chose qui est, je pense, liée aussi au contexte néocolonial. Dans le sens où on a hérité quand même du regard aliénant de la colonisation sur nous. Souvent je donne cet exemple : en mina pour dire des variétés, différentes variétés d'un même fruit, les variétés qui sont plus nobles ou plus juteuses, plus belles à voir, on les appelle « la variété du blanc ». Et les variétés qui sont moins... on les appelle « la variété du noir ». C'est quand même quelque chose qui est intégrée dans la langue. Sans oublier le fait que, par exemple, plus tu es clair de peau, plus tu es beau. Il y a tous ces schémas-là qu'on a intégrés et qui restent encore actuels. Heureusement qu'aujourd'hui il y a une nouvelle génération de jeunes filles qui font des afro ou qui font des coupes au Togo. Mais sinon, pendant longtemps, c'est l'hécatombe à se défriser les cheveux, avec toutes les horreurs et toutes les intoxications que ça provoque. Mais, c'est pour dire aussi le rapport, le complexe d'infériorité qu'on a intégré dès l'enfance à notre propre culture qui était supposé être traditionnel versus modernité. Donc, français c'est modernité, l'école c'est modernité, le village c'est traditions etc.. Par exemple, moi, j'ai cinq prénoms (...) donc le seul prénom qu'il y a sur ma pièce d'identité c'est Adjigninou, qui est un prénom relatif à la culture de mon père, la culture du peuple de mon père: les Pla. Et chez les pla, quand un enfant naît, on suppose qu'il naît avec l'esprit de l'enfant, mais il hérite aussi d'esprits d'ancêtres. Donc, des esprits plus vieux que ce jeune esprit-là. On lui fait donc une cérémonie pour déterminer quels sont les ancêtres dont il a hérité l'esprit, et à partir de cette cérémonie on lui donne le nom comme un sceptre pour pouvoir gérer la cohabitation entre tous ces esprits. Moi, la cérémonie on me l'a faite et le prénom qui est sorti c'est Adjigninou. À l'origine c'était Adjouane, Adjouanou qui est plus le mina parlé des Pla. Les Pla sont au Bénin. Mon père est togolais, mais son père à lui est béninois. Et pourquoi du coup Adjouanou est devenu Adjigninou ? C'est pour le rapprocher plus du mina togolais. Mais aussi parce qu'il y a eu, à une période, où il y avait des Béninois que le gouvernement togolais trouvait qu'il y en avait trop au Togo qui ont été déportés au Bénin. Je pense que pour éviter tout ça, mes parents ont réglé la question en togolisant mon prénom, donc Adjigninou. Et c'est le seul qui est sur ma pièce d'identité parce que le président togolais à l'époque Gnassingbé Eyadéma avait décidé qu'on n'allait pas porter nos prénoms dits « importés ». Il fallait qu'on ait des prénoms « authentiques », comme lui s'appelait Etienne avant, et puis du jour au lendemain il a décidé qu'il allait s'appeler désormais Eyadéma. Et en même temps, dans la vie, on m'appelait Dodo qui était le diminutif de Doré. Donc, on m'appelait Dodo à la maison, à l'école c'était Adjigninou. Mais je n'étais pas du tout fier de l'Adjigninou, parce que ça sonnait traditionnel, ça sonnait sauvage, barbare, c'était long, il y avait des sonorités très compliquées dedans. Pendant très longtemps je n'ai pas eu de fierté

à porter ce prénom, qui pourtant a une très belle signification puisque Adjigninou veut dire : donner naissance est un trésor.

Je raconte aussi ça pour dire dans quel contexte on naît dans cette chose-là. Effectivement, on parle mina, effectivement, c'est notre langue, mais en même temps, on pense qu'on a hérité aussi de choses où on déconsidère cette langue-là, on la déconsidère. Tu vois, ce n'est pas une langue dans laquelle, par exemple, on apprend à philosopher ou à faire des mathématiques. Et aussi à l'époque on avait intégré que les langues vernaculaires c'étaient des dialectes. Même à l'époque, à l'école, ça se disait de nos langues que c'étaient des dialectes. Donc, on grandit avec ça. Je pense que ça structure de manière déséquilibrée. Et que, après, moi, dans l'écriture, peut-être c'est lié aussi à ce fait-là, d'avoir voulu écrire pour la première fois dans cette langue, pour dire que c'est une langue. Pour aller contre tout ce que j'ai appris, je devais en être conscient.

Finalement, ça ne s'est pas produit. Et, en même temps, aujourd'hui, j'aime beaucoup recourir au mina pour comprendre aussi le monde. Pour comprendre les choses, puisque c'est une langue où, contrairement au français, où on n'a plus la trace, on n'a plus les images, on n'a que le son sec des mots, on n'a plus que la forme, on n'a plus le fond. On ne sait pas d'où vient la voiture, l'humanité, on peut encore parler de humus et faire des références. Mais y a plein de choses en français que le lambda, le non spécialiste ne sait pas ce que le mot raconte. Or, c'est important ce que chaque mot raconte, ça veut dire quelque chose. Donc, j'aime bien ça. Et je le retrouve en mina. Le mina me permet aujourd'hui d'avoir une approche plus philosophique de la langue. Mais c'est aujourd'hui, c'est vraiment ces dernières années que j'ai pris ce chemin-là. Par exemple, pour dire époux en mina c'est *esron* et *esron* c'est la même racine qu'apprendre. Donc, celui qui *esron*, littéralement ça veut dire « il apprend ». Quelque part, c'est la personne qu'on apprend et qui nous apprend. Je trouve que c'est intéressant. Après, je ne dis pas que forcément ça révolutionne la relation à l'autre, mais c'est quand même intéressant d'avoir cette perception-là que, bah, on est en apprentissage, en fait. C'est intéressant. Ou alors quand on dit je te ressemble c'est le même son qui dit je t'enterre. Donc, dans la ressemblance, il est question de s'approprier de l'autre, de le cannibaliser quelque part. C'est intéressant d'avoir ces images-là et souvent, je réfléchis à des mots et je me dis « tiens, comment ça se dit en mina ? ». Parce que je réfléchis beaucoup. Je pense que je réfléchis en français. Je ne sais pas à partir de quel âge ça a commencé, peut-être à cause des lectures, je ne sais pas, peut-être que la lecture a fait que je réfléchis en français.

R.C. : Mais en même temps toutes ces images du mina, ça a construit ton imaginaire de tout petit...

G.A. : Ah oui, complètement. Non seulement le parler quotidien, mais aussi tous les contes. Tous les contes que ma grand-mère me racontait, qu'enfant on se racontait. Aujourd'hui, peut-être, je fais le chemin de nommer cette chose de manière rationnelle, mais je pense que ce dont je parle, ce rapport très imagé à la langue, c'est quelque chose qui était là, qui a dû

contribuer aussi à ma façon de... en voulant écrire... Je pense, pour un écrivain, il y a plusieurs entrées dans sa propre langue, que chaque histoire est singulière. La mienne, je crois que c'est dans cette dichotomie-là, entre les deux langues. Entre le fait que, d'un côté, il y a pour moi le français qui a une apparence de sécheresse et, de l'autre, le mina qui a un foisonnement. Chaque mot est un fil de pelote qu'on peut détricoter. En écrivant en français forcément j'avais envie d'apporter cette luxuriance à la forme que je trouvais sèche du français.

R.C. : *Et tu as parlé des contes que ta grand-mère te racontait...?*

G.A. : hum, et ma mère aussi...

R.C. : *Oui. Et tu penses que si on les raconte en français on peut tenir compte de toutes les dimensions ?*

G.A. : Non ! Non, non, il faudrait trouver d'autres dimensions. Il faudrait trouver d'autres choses. Alors, j'essaie de voir si un conte, un vieux conte qui me revient... parce qu'en même temps, à l'école, on avait des contes en français, des contes africains dans nos livres scolaires, mais des contes africains traduits en français, donc on avait quand même ces deux choses. Ce n'est pas forcément les mêmes... Parce qu'il y a des jeux de mots aussi, il y a des sonorités qui jouent... ne serait-ce que comment on aborde le conte. Alors, j'essaie de traduire ça parce que j'ai aussi une petite vie de conteur, pendant un temps je lisais des contes. Il y a la façon d'annoncer le conte, il y a les rendez-vous avec le public, des mots. Souvent, au Togo, on dit « histoires, raconte, histoires, raconte » des choses comme ça. Ça c'est la version française. Mais en mina, si je reviens, ça commence par *misendrounloo**. Alors *misendrounloo** ça veut dire « Je vous prie d'écouter l'histoire », et l'auditoire répond *édrouneva**: « que l'histoire vienne ! » Et le conteur dit *édrouzon* kakakakakakaaaaa* évédjantadji**, par exemple. Ça veut dire « l'histoire a marché jusqu'ààààà ». Tu vois, déjà en français pour pouvoir les traduire, je suis obligé de faire « jusqu'ààààà » parce qu'en français on devrait dire « a marché jusqu'à tomber ». Bah, ça ne traduit pas le *kakakakakakakakaka** qui à une répétition sonore donne le passage très long du temps, de l'espace. Donc, l'histoire a marché jusqu'ààààà tomber sur le lion. Et là, l'auditoire répond *édjéidji** « il est tombé sur lui ». Je pense qu'en français ça ne veut pas dire grand-chose « il est tombé sur lui ». Mais en mina, ça veut dire que l'histoire marche jusqu'à tomber sur le lion et quand l'auditoire répond *édjéidji**, ça veut dire « il », on incorpore le lion dans l'histoire. Le conteur et le public construisent ce début d'histoire ensemble, en disant *édjéidji* édjéidji* édjéidji**, ça veut dire, c'est comme une récolte, mais si je traduis littéralement ça veut dire tomber sur, mais en même temps ça ne veut rien dire en français. On ne peut pas non plus dire qu'ils ont récolté, qu'ils ont accueilli. Ce n'est pas exactement ça. Donc, je pense qu'il y a une âme, je ne sais pas, il y a un truc qui fait que ça ne se traduit pas exactement. Et puis, le conteur dit *olé olé a**. Et là, l'histoire commence. *olé olé a**, ça veut dire, traduit littéralement, ça voudrait dire « Ils sont là, ils sont là ». Ça ne veut rien dire. En fait, c'est pour dire que c'est comme dans les contes, comme dans toutes les constructions d'histoires, il y a l'étape initiale, l'élément perturbateur etc. Donc, l'étape initiale souvent dans

les contes en français c'est « il était une fois un prince qui était dans une forêt avec sa grand-mère et tous les jours il lui apportait des chaudrons pour je ne sais pas quoi faire ». Ça c'est l'état initial. Et puis... arrive quelque chose. Là, en mina, par exemple, quand on dit *olé olé a**, c'est toute l'étape initiale qui vient de passer en deux phrases. Donc, ça veut dire « ils étaient là, et puis un jour il s'est passé quelque chose » mais le *olé olé a**... Nous tous, on se fait notre imaginaire de ce qu'ils faisaient, quand ils étaient là. Le conteur n'a pas besoin de nous le dire qu'il faisait machin, *olé olé a** ça suffit ! C'est parti ! Et donc, oui, ça ce sont des choses qui ne sont pas traduisibles...

R.C. : ...ou bien qui demanderaient de construire une autre manière, une autre langue en français pour pouvoir en tenir compte. Tout à fait !

Je voulais revenir aussi sur autre chose... Quand on a parlé d'accent, ça m'a fait penser au jeune homme d'À petites pierres qui avait un accent français. Ce jeune homme, c'est en quelque sorte ce Gustave dont tu viens de parler. Donc, ce n'est pas forcément quelqu'un qui a véritablement été en France.

G.A. : (rires) Ha ha ha ha ha oui ! On a découvert son secret !

R.C. : (rires) oui ! Mais en fait, je voulais savoir à quel moment, si tu as un souvenir, à quel moment le français arrive dans ta vie et comment ça a été ton parcours avec le français, notamment scolaire, et tout ça.

G.A. : Je pense que le français arrive beaucoup avec l'école. Alors, j'essaie de me rappeler... à la maternelle, s'il y avait déjà du français. Ça, je ne me rappelle pas. Mais à l'école primaire oui, au CP. Déjà les mots qu'on apprenait... C'est avec la méthode syllabique, les sons, les lettres. C'est venu aussi beaucoup, je pense, avec les lettres. Alors que le mina est une langue où je n'ai pas eu la forme, j'ai eu les sons. Et le français c'était, je pense, très vite dans le temps, je pense que les deux. Même s'il y a des mots, dans le quotidien, français qu'on dit en mina. Mais le gros du français a dû arriver en classe de primaire, en même temps que les mots, que les lettres. Mais après, j'ai toujours... Aujourd'hui, je ne parle pas allemand, mais à l'école, en seconde et en première, j'avais fait de l'allemand et à l'oral j'étais assez bluffant. Certains me prenaient pour quelqu'un qui avait l'habitude de parler allemand. Pareil pour l'anglais. J'ai participé à des concours, par exemple, organisés par l'ambassade américaine du Togo et j'avais remporté le prix d'oralité. Je suis quand même très à l'aise et avec toujours ce souci de choper comment les natifs, ils parlent, sauf pour le mina apparemment. Parce que j'étais déjà dedans. J'étais dans le natif, j'étais déjà le natif, donc, je devais inventer un autre natif, c'est le problème. C'est ça le problème. Ils n'ont pas compris ma cavalade, c'est tout ça le problème.

R.C. : D'ailleurs, par rapport à ça, tu as dit que le fait de ne pas avoir d'accent en français, de ne pas avoir d'accent togolais en français, tu as dit que tu avais un accent comme ceux qui ont « le matrimoine ou le patrimoine de la langue ». Tu penses que ce sont les Français qui ont le patrimoine ou le matrimoine de la langue française finalement ?

G.A. : Je le pensais à l'époque. D'autant plus que le français dont je parle, c'est le français très limité de Paris. C'est quand même encore hallucinant qu'en France des Français fassent des blagues sur les accents qui ne sonnent pas parisiens. Il y a toujours une blague sur l'accent les Marseillais... Mais on continue de faire ça ? Comme s'il y avait une référence de l'accent, c'est quand même fou ! Oui, pendant des années, moi aussi, je me suis défini par rapport à cette référence-là, qui ne veut rien dire en fait. Parce que déjà une langue comme le français qui s'est étendu sur tant d'espaces, qui a emprunté à autant de géographies différentes, ne peut pas avoir une seule sonorité. Sur certaines choses je pense que les Québécois ont peut-être une façon de dire beaucoup plus juste. Si on considère l'antériorité, ils sont partis il y a bien longtemps, le français de France a changé, mais peut-être que les Québécois, eux, ils ont conservé quelque chose de plus pur comme certains villages bushinengués, pas au Brésil, mais en Guyane. Ou peut-être aussi que leur accent a beaucoup changé par rapport à la proximité de l'anglais, quand je parle des Québécois. Donc, non, je ne pense pas qu'il y ait une façon... même par rapport à l'anglais, ma référence c'était l'Amérique, mais cette Amérique n'existe pas parce que l'accent texan ce n'est pas du tout la même chose que... Tu vois ?

R.C. : Tout à fait. Et justement tu as parlé d'autres langues que tu as apprises, donc l'allemand, l'anglais, est-ce que ces autres langues que tu as apprises ont une place aujourd'hui, ou elles ont tenu une place importante ? Je vois déjà que par rapport à l'oralité, effectivement, ça montre que ton rapport à l'oralité dans les langues, c'est d'essayer de saisir l'accent, de les parler le mieux possible. Mais dans ton écriture, tu penses que ça participe en quelque sorte ?

G.A. : À priori non. Je ne pense pas. Ça ne participe pas directement, mais je pense que c'est plus quelque chose qui est de l'ordre général. Le fait d'avoir côtoyé ces langues, en essayant de les côtoyer le mieux possible, fait que ça m'a toujours fasciné qu'une même chose soit désignée de différentes manières par différents peuples. Et ça me donne une liberté dans mon écriture de dire que la langue, elle, est très plastique et que les choses qu'on a l'habitude, par exemple, d'entendre en français d'une certaine façon, on peut faire résonner autrement, faire d'autres mariages, d'autres sons. D'autres images peuvent advenir de la juxtaposition de deux mots qui n'ont pas l'habitude de se côtoyer, des choses comme ça. Parce que les autres langues de par leur façon d'être construites... l'allemand qui a le verbe à la fin, l'anglais qui voit de manière très concise certaines choses. Je pense qu'en écrivant en français, des fois je pense à ça, à la force qu'en ces langues-là... pour certaines choses de me dis, tiens, comment je peux l'amener en français ça ? Parce que quand j'écris, je n'écris pas la langue parlée, j'écris la langue de l'histoire. Et donc, la langue de l'histoire, elle a aussi son propre cheminement. Elle a ses exigences. Et pour pouvoir parfois les résoudre, il faut quitter la langue pour aller chercher sur d'autres rivages. Je le fais beaucoup plus naturellement avec le mina, ça c'est clair, mais oui, ça m'arrive aussi de penser à des... Mais plus de manière générale, qu'une chose bien précise.

R.C. : Je voulais aussi avoir quelques précisions concernant ton parcours scolaire, que tu me parles des écoles où tu as étudié, de tes souvenirs de la pédagogie ... que tu me le retraces, mais pas besoin de rentrer dans énormément de détails, mais que tu me retraces ton parcours scolaire.

G.A. : C'était d'abord la maternelle, et je n'en ai vraiment aucun souvenir. C'était dans ma petite ville natale avec ma grand-mère, donc à Aného. Ça c'est intéressant. Je fais une digression mais... Aného, donc ma ville natale, le nom Aného veut dire la maison des Anés. Ané c'est le peuple qui habite Aného. Et je trouve formidable qu'une ville s'appelle la Maison d'un peuple. Ce sont des choses comme ça que tout d'un coup font que... Ah oui, bah, oui, Paris c'est la maison des Parisiens. On a plein de petites maisons, mais c'est la grande maison des Parisiens. Des choses comme ça, ce sont des choses qui peut-être c'est une piste qui m'amène dans une écriture. Et de voir Paris comme une grande maison. Ce sont des choses comme ça que je vais faire des sauts en mina et qui d'un coup vont m'amener à construire quelque chose en français. Donc, allez, me revoilà pour la maternelle. Tout le primaire à Lomé. Là, j'avais rejoint mes parents et j'étais dans une école privée qui s'appelle Akouété-Akué. C'est une des écoles les plus chères.

R.C. : Comment ça c'écrit?

G.A. : (il epelle) Akouété-Akué. Et c'est le nom du directeur qui a donné son nom à son école. C'est une école privée, sachant que les écoles privées forment mieux, formaient en tout cas mieux que les écoles publiques. Dans les écoles privées, on était au maximum 30 par classe, alors que les écoles publiques ça pourrait aller jusqu'à 100. J'ai le souvenir de professeurs très, très, sévères qui visaient l'excellence. Ma mère visait aussi à l'excellence, donc j'étais parmi, souvent, les cinq premiers. Je pense que c'était la limite, si j'étais 6^{ème}, pour ma mère, c'était catastrophique. J'étais puni. Je me rappelle une fois, je crois que j'étais septième, c'était une bonne punition ! Dans le souvenir que j'ai de ça, j'avais un camarade qui lui était souvent parmi les derniers, il était, je ne sais pas lequel dans les rangs, genre il était 20^{ème} ou 15^{ème}. Trop content. Et moi, j'étais passé de deuxième à 7^{ème} et j'en pleurais toutes larmes de mon corps. Dans les cours de récré, on parlait français. Le mina, aussi bien quand j'étais au primaire qu'au collège, était interdit dans les cours de récréation.

R.C. : En maternelle aussi ?

G.A. : En maternelle, j'ai plus le souvenir. Je ne pense pas, à priori, ça ne me dit rien. École primaire là-bas. Ensuite, le secondaire au Collège Sacré-Cœur, qui est un collège tenu par des sœurs religieuses. Il fallait bien travailler aussi. Je me rappelle une prof de français qui à la récréation, quand elle entend parler mina ou quand on fait des fautes en français et qu'elle passe et qu'elle vous entend et fait ça (il montre deux doigts), ça veut dire que vous avez moins deux sur votre prochain devoir.

R.C. : Et ça c'était au secondaire ?

G.A. : Ah non, j'ai dit le secondaire, mais c'était au collège. Au primaire, c'était d'autres types de punitions.

R.C. : *Et au secondaire aussi le mina était interdit ?*

G.A. : Au secondaire je pense que c'était plus libre. C'était dans un lycée, un des meilleurs lycées du Togo, lycée privé aussi, qui était fréquenté vraiment par l'élite, fils de ministres et tout.

R.C. : *Ça s'appelait comment ?*

G.A. : Ça s'appelle Lycée et collège protestant. D'ailleurs, à un moment donné, le directeur de l'école était le ministre de l'éducation. Non, c'était assez libre quand même, je pense au niveau des langues. Le français étant quand même la langue d'école. Au lycée, avec la bande de potes qu'on était, lycée comme université, nous discussions en français, en mina, mais quand nous faisons des blagues, c'était quasiment qu'en mina. J'ai un ami qui est à Paris aujourd'hui, mais lui c'était clair qu'il est né au Togo par erreur. Il se voyait français dans sa tête, lui c'était français, français. Et même lui, les blagues, c'était en mina. C'est vrai que, par exemple, les amis de Paola (sa compagne française), quand tu vois comment ils blaguent, ce ne sont pas du tout les mêmes codes. Et quand je parle de blague, ce ne sont pas juste des vanes, oui ce sont des vanes aussi, mais c'est aussi la sociabilité, c'est aussi tout ça. Et en fait, du coup je suis ici déphasé par rapport à ça. Parce que ça a toujours été en mina.

R.C. : *On pourrait donc dire que ton humour a été construit en mina*

G.A. : Ah oui je pense !

R.C. : *Et tu dis que tu es déphasé par rapport à ça en français, et pourtant dans ton écriture il y a beaucoup d'humour. Donc c'est peut-être l'humour mina qui ...*

G.A. : Oui peut être, sans doute, parce qu'en plus je suis très nul en humour. Dans le rapport aux gens ici. Des fois, je fais plein de blagues qui tombent à l'eau. Et puis, je ne sais pas rebondir sur les choses, alors que à l'écrit... J'ai une histoire avec une ex qui a dit: Tu as beaucoup d'humour dans ton écriture, mais pour le quotidien, c'est pas exactement ça. Donc, elle est tombée amoureuse de mon écriture, mais au quotidien ce n'était pas pareil. (rires). Est-ce que je saurais préciser ça ? Tu vois, par exemple, il y a un truc ici quand les enfants naissent. Tout le monde se croit obligé de dire qu'il est mignon, qu'il est beau. « Il est beau votre enfant, » Quand il n'est vraiment pas beau on ne dit rien. Alors qu'au Togo c'est les parents eux-mêmes qui vont commencer à le dire : Mais il a de grandes oreilles lui! Oui, vraiment ! Mais il a une grosse tête lui. Mais ce n'est pas vécu comme un traumatisme, ce n'est pas vécu comme ça. Oui, par rapport à la norme, lui il a de grandes oreilles, mais ça devient quelque chose, on en rit, mais ce n'est pas méchant. Par exemple, moi, ma mère, je me rappelle, qui est devenue pas une insulte, mais quand elle veut me tacler, elle me dit (expression en mina) qui veut dire... Quand je m'énerve je fais (il fait la moue), là j'exagère, mais du coup je fais ça. Donc (expression en mina), ça veut dire grosse bouche, ou un truc comme ça, mais c'est mieux que grosse bouche, c'est grosse bouche pointue, un truc comme ça. C'est quelque chose qu'on a dû me dire depuis

enfant. Si je fais une bêtise et elle dit (même expression en mina). Regarde-moi avec ta grosse bouche-là. Mais c'est depuis enfant et en même temps, ce n'est pas grand-chose. Je n'ai pas été traumatisé par ça. Enfin, quand j'étais ado, je me disais que je voulais avoir les lèvres de Michael Jackson, plus petites, mais ça c'est autre chose (rires).

Mais oui, je pense que, oui il y a de l'humour en mina qui est aussi finalement beaucoup la langue du quotidien. Par exemple, j'ai cette image-là de femmes qui vendent de la nourriture dans les petits bouis-bouis, les petits restaurants. Souvent, ce sont des espèces de matrones. J'en ai l'image d'une, c'est une vieille mère, très sèche quand même. Quand tu arrives chez elle, quand tu viens pour acheter, mais elle te répond comme d'une manière méprisante. Par exemple, une fois quelqu'un qui arrive et qui lui dit : Je veux acheter du poisson, de la sauce poisson avec du riz et il demande d'acheter, je ne sais pas, pour mille francs CFA de poisson. Ça fait beaucoup de poisson. Et là elle le regarde et dit : Mais, oh, si tu achètes tout ce poisson-là, et les autres, ils vont manger quoi ? Ce n'est pas le genre de choses qui peuvent se passer ici, alors qu'au Togo, ça se passe et la personne qui vient ne se fâche pas. Au final, il y a de la comédie là-dedans. Et puis, moi, comme je suis timide, cette dame-là, au début, je suis là, les gens viennent, chacun se bouscule pour demander, moi j'essaie aussi, mais je ne suis pas très... Et une des premières fois, elle m'a engueulé en me disant : mais bouge-toi le cul ! Ben, elle n'a pas dit bouge-toi le cul, ce n'est pas l'expression, mais « bouge-toi, tu es là et si tu ne bouges pas les autres, ils vont... » Et du coup, elle m'arraché mon assiette, mais en m'engueulant, elle m'a servi. Au fur et à mesure, quand je viens, elle me repère et elle me fait venir, elle me fait dépasser les gens. Je suis devenu un de ses préférés. C'est ce genre de relation où je trouve qu'il y a certaines comédies sociales.

R.C. : Alors, pour conclure je voulais juste reprendre, comme ça à chaud, essayer d'élaborer un peu tout ce qu'on a discuté ici. Tu peux valider ou pas, on va réfléchir là-dessus. D'après ce que j'ai pu comprendre, on pourrait dire qu'il y a un Gustave de l'intérieur et un Gustave de l'extérieur, comme tout le monde, mais je veux dire linguistiquement. Et donc, ton imaginaire serait plutôt habité par mina, ou aurait été au départ construit par le mina qui est là toujours en toile de fond. Et puis l'extérieur, celui qui parle au monde, celui qui a une relation au monde du point de vue de l'extérieur, c'est le français.

G.A. : C'est ça. C'est exactement l'inverse du *bunty*. Il y a des gens qui m'ont déjà appelé *Bunty*. Tu vois ce que c'est le *bunty*? Je vais te montrer le *bunty*, c'est ce chocolat-là (il montre une image du chocolat dans sa tablette). C'est de la noix de coco à l'intérieur et du chocolat à l'extérieur. On traite de *bunty* les Noirs qui sont noirs d'apparence et puis, en fait, ils sont complètement blancs. Donc, moi c'est inverse du *bunty*! C'est ça!

Entretien réalisé le 25 juin 2020 à Paris

R.C. : Est-ce ce que tu gardes des traces des poésies que tu écrivais quand tu étais petit?

G. A. : Oui, je pense, pas tout, mais, j'en ai gardé, je les ai dans un cahier. C'est encore l'époque où j'écrivais avec un cahier.

R.C. : Tu les a ici, ou elles sont au Togo?

G. A. : Je peux voir s'il y a un cahier ici. Sinon, je crois qu'elles sont plutôt au Togo et peut-être même, s'il y en a ici, c'est dans les cartons.

R.C. : Alors, tu m'as raconté dans un entretien que l'une des premières fois où tu as vu un spectacle de théâtre, c'était une amie de ta mère qui jouait. En fait, dans quelle langue était le spectacle ?

G. A. : En français. Et c'était une pièce... J'essaie de me rappeler le titre... Ça se passe aux États-Unis... C'est une famille noire américaine, dont la maman a travaillé, ou le papa, je ne sais plus, a travaillé assez dur pour leur offrir une maison dans un quartier résidentiel et blanc. Et, arrivés dans ce quartier, finalement, la tristesse. Évidemment, ils accèdent à un nouveau statut élevé, mais un désert ...

R.C. : Humain ?

G. A. : Humain.

[...] *R.C. : Et est-ce que tu as vu du théâtre en mina?*

G. A. : J'ai vu des Concert Party, en mina mais...

R.C. : Tu en as beaucoup vu?

G. A. : Oui, j'en ai vu à la télé essentiellement. Dans la rue aussi, mais essentiellement à la télé. Il y a un artiste qui était très connu au Togo, qui s'appelle Kokouvito. Son nom complet c'est. Kokouvito Azé Kokovivina.

R.C. : Le concert party est très populaire?

G. A. : Ça passait à la télé. Un peu comme Au théâtre ce soir. Je sais plus si c'est le mercredi, mais il y avait vraiment une émission qui était consacrée à ça. Souvent, dans les fêtes, que ce soit, par exemple, un mariage, on invitait ces couples-là. Ou alors même dans les choses officielles, pour égayer un peu, ils étaient là. C'est vraiment quelque chose qui était très

populaire. Sachant aussi que le théâtre, il y avait surtout la troupe nationale, mais sinon, il n'y avait pas de compagnies privées. C'était la forme la plus théâtrale qu'on connaissait et ça pouvait aussi se faire dans la rue. Ça passait aussi beaucoup à la radio. Je pense même que Kokovito, je ne sais pas s'il est mort, mais je pense qu'il est resté très longtemps à la radio. Mais, aujourd'hui, le *Stand up* c'est quelque chose qui a pris plus le pas. Il y a quelqu'un qui fait des choses en mina, enfin, il n'est pas le seul, mais c'est entre le *Stand up* et... Mais je ne connais pas son nom, je ne connais pas bien.

R.C. : Tu as dit que as joué dans la troupe universitaire. C'était quoi le nom de la Troupe?

G. A. : C'était la troupe d'UNESCO, parce qu'il y a le Club UNESCO. Donc, c'était la troupe du club de l'Unesco. Moi, j'étais un élément étranger, j'ai joué avec eux sur une représentation.

R.C. : Tu as parlé aussi d'un théâtre qui se faisait dans les années 90, qui est le Théâtre de Contrebande. Est-ce que tu pourrais m'en parler un peu plus ? Parce que je n'ai pas trouvé dans mes recherches des éléments là-dessus.

G. A. : J'essaie de le voir, de trouver une référence... (il cherche sur son portable). Je ne sais pas qui est-ce qui a inventé le terme. Mais c'étaient les représentations qui se faisaient chez l'habitant. On assistait aux spectacles et il pouvait y avoir des interventions de militaires, de police

R.C. : Et tu avais quel âge à cette époque ?

G. A. : 15, 16 ans... J'étais au lycée.

R.C. : Au lycée tu n'as pas fait de théâtre ?

G. A. : Je n'ai pas fait de théâtre, non.

R.C. : Mais tu écrivais.

G. A. : J'écrivais, des nouvelles, de la poésie.

R.C. : D'ailleurs, tu as eu un Prix de la nouvelle francophone en 2001. Quel en était le titre ?

G. A. : C'est *Maman sida non*. Je crois bien que c'est celle-là. Elle n'a pas été publiée. Je ne sais plus où il y en a, je dois avoir une trace...

R.C. : Tu n'as pas gardé tes nouvelles ? Pour publier après un recueil de nouvelles ?

G. A. : Non, j'en ai écrit peu, j'en ai écrit que trois. [...]

R.C. : Parle-moi un peu de ton expérience dans le milieu carcéral. Tu peux me parler un peu de ces projets ?

G. A. : La première fois où je suis parti en milieu carcéral, c'est avec le Tarmac. Et en fait, c'était né aussi de la volonté du Tarmac de faire des actions en milieu carcéral. Ils me l'ont proposé et je suis allé faire des ateliers d'écriture dans un premier temps. Et puis après, j'ai fait un projet pour pouvoir faire une résidence en milieu carcéral. J'y suis allé quand même pendant une dizaine de mois, à raison d'une fois par semaine, travaillant avec différents groupes. Alors, Le Tarmac m'a donné une résidence pour écrire à partir de mes rencontres à la maison d'arrêt de Fresnes. Et puis, au cours du projet j'ai rencontré un musicien qui avait un projet avec un autre théâtre, Le Théâtre des quartiers d'Ivry, où là, il s'agissait de faire écrire les détenues qui, avec les musiciens, mettaient en musique leurs écrits. Ils ont donné lieu à une représentation au Théâtre des quartiers d'Ivry. On s'est rencontrés là-bas, on a collaboré là-dessus ensemble. C'est la seule trace visible, enfin, parce que je n'ai finalement pas écrit le texte.

R.C. : C'était en quelle année ?

G. A. : 2011. C'était la grosse résidence à Fresnes. La première fois où j'y suis allé c'est plutôt, ça devait être 2008, 2009. En dehors de ça, avec le Tarmac, j'ai fait des ateliers dans d'autres prisons comme à La Santé. Et puis, il y a aussi la compagnie Issue de secours à Villepinte qui faisait des choses avec d'autres maisons d'arrêt. L'année dernière aussi, j'étais à Fleurie où j'ai fait des ateliers d'écriture avec un metteur en scène avec qui j'ai travaillé sur ses projets à lui, qui s'appelle Rachid Akbal. C'est le genre de projet qui continue depuis 2009.

R.C. : Donc, ça fait une dizaine d'années que tu fais ça et quel est ton sentiment par rapport à ce projet spécifiquement ? Qu'est ce qui te fait y rester? En plus des partenaires, qui continuent à te solliciter. Qu'est ce qui te motive ? Parce que ce n'est pas le lieu commun de travail. D'ailleurs la pièce Misterioso 119 [de Koffi Kwahulé] est sur ça, justement.

G. A. : Du coup, je n'ai pas écrit de projet puisque Koffi avait déjà écrit ça. Je me suis dit, bon, c'est pas drôle (rires). [...] Je ne sais pas ce qui me motive. Je pense que ce sont les rencontres, les rencontres que j'y ai faites et, en même temps, ce ne sont pas du tout des liens que j'ai gardés. [...] Les ateliers en prison peuvent correspondre à des rencontres très fortes, puisque nous venons de l'extérieur, n'étant ni un gardien, ni un professeur, ni un avocat, mais

venant avec quelque chose d'autre. On est toujours bien accueillis par les détenus qui sont très reconnaissants que des gens s'intéressent à eux. Ne pas être perçu par le regard de leur crime, de leur délit, mais par la rencontre qui se passe dans ce lieu. Le fait que des gens de l'extérieur viennent leur proposer une action culturelle. Même si à la base ils ne faisaient pas du théâtre, ou même s'ils venaient, pour certains, juste parce que ça les fait sortir de la cellule et ça les fait gagner quelques micro, micro, micro petits points sur l'aménagement de leur peine. Mais, au final, ils y restent parce que ça devient un lieu hors de la prison, quelque part. Comme une petite utopie du présent. Il m'est déjà arrivé de savoir, mais c'est très rare, il m'est arrivé une fois de savoir pourquoi la personne était là. Évidemment, ça fausse tout le rapport. Mais ça, c'était arrivé parce qu'il [la personne est un homme] n'arrêtait pas de mentir. C'est lui qui disait pourquoi il était là, en fait, c'était pas du tout la vraie raison et, à un moment donné, je ne sais plus d'où est venue l'indiscrétion, quelqu'un m'a dit « Mais, en fait, c'est pour ça qu'il est là ». Et, oui, ça a gâché le moment présent parce que je n'ai pas à savoir... Ce fait de ne pas savoir, je vais dire quelque chose qui est un peu paradoxal, c'est comme si c'était humain. C'est très humain. On n'est pas là pour juger la personne et on peut très bien se retrouver devant un violeur... Et puis, finalement, ce qui se passe, c'est dans l'instant présent. Ça prend quelque chose de l'instant présent, quelque chose éphémère pour moi qui est très humain. De ne pas être réductible à quelque chose. C'est pour ça aussi que j'y retourne et à chaque fois... Des rencontres chouettes, mais aussi pas que chouettes, il y a aussi des rencontres ou des personnes qui ne m'ont pas marqué. Comme dans d'autres groupes à l'extérieur aussi, tu as toujours dans les ateliers avec les adultes, celui qui essaie d'être l'adjoint au maître d'atelier. Finalement, ce sont des gens que je ne sacque pas beaucoup. Mais, c'est amusant aussi d'avoir ces personnes-là, voilà. Je pense que c'est plutôt le côté humain, éphémère, de l'instant qui fait que j'y retourne, et que j'y retournerai aussi. Parfois, j'ai l'impression d'apporter quelque chose de marquant. Comme, par exemple, j'avais fait des ateliers à Fresnes, il y avait un jeune qui était là, qui était vraiment beaucoup dans l'agressivité, qui partait au quart de tour, qui même parfois au cours de la séance il demandait de rentrer dans la cellule parce qu'il s'était fâché avec quelqu'un, ou quelque chose comme ça. Mais je l'aimais bien, je l'aimais bien. Une fois, c'est parti d'un texte, parce que quand on fait des lectures de textes on pose la question : Alors, qu'est-ce qui vous a intéressé ? Et lui : J'aime bien. J'aime bien. Moi : Tu l'aimes comment ? Tu peux être plus spécifique ? Il disait j'aime. Mais tu l'aimes comment ? Comme tu aimes ta copine ? Et lui: Non, pas du tout. Est-ce que tu peux être plus spécifique ? Du coup, il s'est mis à chercher le mot. Et il voyait qu'il n'avait pas les mots. Ce qui fait que par la suite, au cours de l'atelier, il prenait toujours le dictionnaire, il accaparait le dictionnaire. Il cherchait les mots et il était très content

quand il avait trouvé un nouveau mot qui pouvait servir dans le texte. Parfois, ça tombait à côté. Mais voilà. Je pense que sa violence vient aussi du fait qu'il n'avait pas assez de mots. Et à la fin, je lui ai offert un dictionnaire. Il était trop content. Un jour, au métro Châtelet, j'entends: monsieur Gustave! Et c'était lui, il était avec un pote et lui dit: Ah, il était mon prof d'écriture à Fresnes! Pouvoir crier au milieu d'autres personnes : Mon prof d'écriture à Fresnes, il faut le faire quand même !

Et ça, c'est quelque chose qui est marquant. Ou par exemple, la rencontre avec Marisol (María Soledad Iparraguirre), j'aurais bien aimé savoir ce qu'elle est devenue. Pareil, c'était à Fresnes, c'était chez les femmes, Marisol est basque et faisait partie de l'ETA. Je ne sais pas si elle était la femme d'une pointure de l'ETA, en tout cas, je crois qu'elle, elle était une des grosses pointures de l'ETA. Et dans la rencontre, je crois que j'ai peu vu quelqu'un d'aussi sensible. Je pense toujours à un texte qu'elle a écrit qui parlait des moments qui les ont marquées, des petites choses qui les ont marquées. Elle a parlé du fait que dans la prison, à un moment donné, elle a été convoquée par le directeur et, en gros, ils ont pu se parler. Ils ont pu se parler, tu vois ? Je pense que c'est autour de quelque chose qui s'est passé dans la prison, donc, et elle a vraiment rencontré quelqu'un. Ce n'était pas le directeur de la prison, mais c'était vraiment « la personne » et que c'était vraiment chouette. Et que, en sortant du bureau, elle a tendu la main spontanément. Et lui, il n'a pas pris la main, parce que ce n'est pas autorisé. Et son texte parlait de ça, je pense que pour écrire un texte comme ça il faut être d'une très grande sensibilité. Enfin, je parle aussi de ces groupes parce que, par exemple avec Marisol, c'était sur un projet pendant dix mois, donc l'on se retrouvait régulièrement. J'ai aussi monté *A petites pierres* avec ce groupe là, mais pas avec les femmes, c'était avec les hommes en prison. Je pense que c'était en 2011. Tu imagines en prison ? Alors quand on a lu la pièce, qui est-ce qui va jouer les rôles des filles!? Et puis, eux : Moi, non, je ne joue pas ça ! Et puis, en lisant, en faisant des jeux, ils se sont prêtés au jeu et ils y sont allés, mais total ! Ils ont voulu que je ramène des perruques, et tout. la représentation s'est faite devant d'autres détenus. C'était super!

[...]

R.C : Tu as obtenu des bourses pour venir en France à partir du travail que tu faisais avec Méné ? Comment ça se faisait ? Comment ils recrutent ?

G. A. : En fait le travail avec Méné, en gros, je ne sais pas très bien la chronologie, mais j'ai commencé ce travail avec Méné en raison de l'écriture de ma pièce *Catharsis*. Et puis il se trouve que en 2001, il y a Ecritures vagabondes, l'Association Ecritures vagabondes que

dirigeait Monique Blin à l'époque, est venue faire des ateliers d'écriture au Togo avec le festival FESTEF. Avec Eric Durenez. Ensuite, il y a François Rancillac et Jean-Claude Béroutti qui sont venus aussi animer ces ateliers-là et qui dirigeaient la Comédie de Saint-Etienne. C'est comme ça que je les ai rencontrés, et c'est par ce biais qu'ils m'ont invité. Sachant que, par ailleurs, Monique Blin m'avait encouragé à envoyer une demande pour la Bourse Beaumarchais. Donc, j'ai fait la demande et elle a été acceptée. Comme je venais déjà en France, c'était plus simple de me proposer dans la suite de faire ça. Après, j'ai pris la direction des Escales d'écriture qui travaillait avec Saint-Etienne pour réaliser des résidences, ce qu'on appelait des Chantiers d'écriture. Et puis, avec les éditions Lansman, je venais parfois aussi en France faire des spectacles de contes, ou en Belgique. Et je faisais des allers-retours jusqu'en 2005. Entre 2002 et 2005, je résidais au Togo mais je bougeais par ailleurs.

R.C. : En 2005, tu t'es installé définitivement ?

G. A. : Oui, je me suis installé. C'était justement aux Récollets. Quand la situation politique au Togo a changé, je ne pouvais pas rentrer à la fin de ma résidence. Donc, je suis resté. Après, je me suis installé. La situation au Togo ne donnait pas envie de rentrer. Après le père, se farcir le fils... En plus, avant ça, en 2005, après ma résidence je retournais au Togo parce qu'il y avait un projet de l'Union européenne qui créait des maisons de la culture dans différentes villes du Togo. Ils avaient fait passer des entretiens à ceux qui ont postulé et j'avais réussi pour diriger l'une de ces maisons de la culture à Aného, qui ma ville de naissance. Pour moi, après la résidence, je rentrais pour ça. Mais le projet s'est arrêté pour des raisons politiques, parce qu'ils n'ont pas eu la bonne idée de mettre une maison de la culture dans la ville du président, qui est Kara. Ce qui fait que tout ça, et plus le pouvoir qui changeait... Ça voulait dire que si je rentrais, je n'avais plus cette perspective qui était pour moi complètement enthousiaste. Donc, je suis resté.

[...]

Extraits d'un entretien sur *À petites pierres*

Propos transcrits à partir d'une vidéo d'essai de l'entretien enregistré pour l'Université d'Été du SeFeA pendant le Festival eTOMA le même jour.

J'ai grandi dans une culture bâtarde, comme pratiquement toutes les cultures africaines. Nous sommes le fruit d'un choc assez violent. Sans aller jusqu'à l'esclavage, mais la colonisation. Ne pas pouvoir avoir son propre espace mental, ne pas pouvoir se définir. Ce sont

des aventures qui étaient en cours et qui ont dû subir ce choc-là, comme dans un accident. Dans les livres scolaires qu'on avait, que j'avais au Togo, il y avait ce conflit entre modernité et tradition. La tradition étant renvoyée à ce que nous étions en tant qu'Africains, la modernité renvoyant au monde occidental-centré. Et c'est quelque chose qui m'a toujours gêné parce que ce n'était pas très clair, cette histoire. Il y avait des choses pour lesquelles on était complètement ancrés dans la tradition, ne serait-ce que par les contes, il y avait quand même des choses positives. Et dans le même temps, on en venait à avoir un regard pas juste sur la tradition. Quand on entendait des musiques traditionnelles du Togo, c'était dépassé, ce n'était pas bon. Le hip-hop, par contre, c'était bien parce que c'était moderne.

[...]

Comment faire entendre cette différence dans la même langue ? Il me fallait une autre langue. Un autre parler français que le métropolitain, auto-normé, « qui n'a pas d'accent », qui est parisien, en fait, mais qui en soi est créole. Le français est créole, certains français ne le savent pas (rires), mais puisque la créolisation c'est ce dialogue de cultures et que le monde a toujours fonctionné par ce dialogue, l'expérience créole nous amène à pouvoir mettre un mot là-dessus.

[...]

En fait, la tradition c'est quoi ? C'est la modernité qui s'est fossilisée, mais toute l'aventure humaine elle est, il me semble, comme ça. On apprend quelque chose, elle se fossilise, ça a son importance à un moment donné, et puis, il faut une mise à jour. La modernité pour moi, elle n'a pas trop de sens. La modernité, c'est... on est là ! C'est presque comme dire, pour moi : On respire. La tradition, c'est la marche, on apprend à marcher et après ça se fossilise. On se dit : Ah, tiens ! On sait marcher ! Et à un moment donné, cette marche ne correspond plus à comment les choses ont changé dans le monde. Et il faut la requestionner. A la fin, la tradition c'est notre socle et, en même temps, c'est quelque chose qu'il faut, il me semble, toujours requestionner.