



**Université de Brasília
Institut de Lettres
Cours de Lettres – Français**

Beatriz de Araujo Pereira Falcão Pimentel

ANALYSE DU THÉÂTRE *CATHARSIS* DE GUSTAVE AKAKPO

Brasília
2011

Beatriz de Araujo Pereira Falcão Pimentel

ANALYSE DU THÉÂTRE *CATHARSIS* DE GUSTAVE AKAKPO

Travail de conclusion de cours présenté
à l'Université de Brasília dans le cadre
du cours des Lettres- français.

Orientation: Prof. Maria da Glória dos Reis

Brasília
2011

REMERCIEMENTS

À Dieu pour cette occasion et pour la capacité à moi accordée pour réalisé ce travail; à mes parents, Vania et Ernani qui ont toujours stimulé mes études; à Barboza, mon beau-père, qui c'était un grand ami et qui me donne puissance comme un anje gardien; à mes jolies soeurs Anamaria, Tais et Marie; à ma belle-mère Véronique; à mon copain Daniel; et finalement à la professeure Maria da Glória dos Reis et son orientantion d'écrire sur le Théâtre Africain.

Bonne justice

C'est la chaude loi des hommes
Du raisin ils font du vin
Du charbon ils font du feu
Des baisers ils font des hommes
C'est la dure loi des hommes
Se garder intact malgré
Les guerres et la misère
Malgré les dangers de mort
C'est la douce loi des hommes
De changer l'eau en lumière
Le rêve en réalité
Et les ennemis en frères
Une loi vieille et nouvelle
Qui va se perfectionnant
Du fond du coeur de l'enfant
Jusqu'à la raison suprême.

Paul Éluard

RESUMÉ

La *Catharsis*, un théâtre contemporain de Gustave Akakpo, est une véritable pièce de guerre. Le metteur en scène, Jean-Claude Berruti, la décrit: « 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. (...) 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. » Dans ce travail d'Analyse du théâtre *Catharsis*, on a une bref histoire du théâtre africain- théâtre pré-colonial, colonial, populaire et le mouvement du théâtre voyageur ; la biographie de Gustave Akakpo, l'histoire de la littérature togolaise, les analyses du titre *Catharsis*, de chaque parties et des personnages ; et une explication de l'intrigue dedans le texte et de la langage dramatique utilisé par Akakpo. La *Catharsis* est une pièce qui parle de l'Afrique, de sa colonisation, de l'esclavage, du abandon, de la vendre des armes, de la prostitution et de la guerre africain en sûreté. Akakpo a créé six personnages pour représenter la situation identitaire africaine et qui a une méritable importance dans la littérature contemporaine.

Mots-clés: *Catharsis*, Gustave Akakpo, théâtre et analyse.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Affiche du théâtre africain.....	11
2. Audience au <i>Okumkpa</i> masquerade.....	12
3. Vêtement d' <i>Egungun</i> sacré.....	12
4. Bamana <i>Kote-tlon</i> représentation.....	12
5. Satirique <i>Egungun</i> masque en représentant une prostituée.....	12
6. "Darkest Africa". Advertisement de Hollywood 1950.....	13
7. Société dramatique <i>Bantu</i>	13
8. Ethnographique filmographie colonial.....	13
9. Mariage de <i>Anansewa</i>	14
10. Scène de <i>Carrefour</i> , Dakar.....	14
11. Théâtre voyageur, Zambia.....	15
12. Scène de <i>Unzadrams</i> , 1976.....	15
13. Collect de fonds pour le Théâtre <i>Chikwakwa</i> , Lusaka.....	15
14. L'auteur Gustave Akakpo.....	17
15. Querelle au pays de l'alphabet.....	19
16. Habbat Alep.....	19
17. La mère trop tôt.....	19
18. Le petit monde merveilleux.....	19
19. À petites Pierres.....	19
20. Afrique de l'Ouest en surimpression.....	20
21. Localisation de Togo.....	20
22. Drapeau du Togo.....	22
23. Affiche de la <i>Catharsis</i>	23
24. Guerre au Togo.....	27
25. Genocide à Rwanda.....	27
26. Soulier-bouteille.....	27
27. Soldat nigérien.....	27
28. Soldat africain.....	27
29. Crânes à Rwanda.....	27
30. Cimetière.....	28
31. Un crâne.....	28

32. Ilèfou.....	29
33. Oracle de Delfos, 440 a.C.....	33
34. Esclaves africains.....	34
35. Le théâtre.....	37
36. Malcolm X.....	44
37. <i>Black Panther</i>	44
38. Olaudah Equiano.....	46
39. Le Récit intéressant de la vie d'Olaudah Equiano ou Gustavus Vassa.....	46

SOMMAIRE

1 INTRODUCTION

1.1 Fondamentatation théorique.....	10
1.2 Methodologie.....	10

2 HISTOIRE DU THÉÂTRE AFRICAIN

2.1 Théâtre pré-colonial	11-12
2.2 Colonialism et théâtre	13
2.3 Théâtre populaire.....	14
2.4 Mouvement du théâtre voyageur.....	14-15

3 SUR GUSTAVE AKAKPO

3.1 Quelques livres de Gustave Akakpo.....	19
3.2 Togo, le pays de Gustave Akakpo.....	19
3.2.1 Littérature togolaise.....	21

4 CATHARSIS

4.1 Analyse du titre.....	24
4.1.1 La dualité cathartique et criminogène de la représentation.....	26
4.1.2 Catharsis et le portrait de la guerre en Afrique.....	26
4.2 Analyse des parties.....	28
4.3 Analyse des personnages.....	31
4.4 Intrigue.....	34
4.5 Langage dramatique.....	35

5 CONCLUSION.....	38
-------------------	----

BIBLIOGRAPHIE	40
----------------------------	----

ANNEXES

1. Malcolm X.....	43
2. Témoin de l'esclave Olaudah Equiano.....	45

1 INTRODUCTION

Catharsis, le théâtre contemporain de Gustave Akakpo, écrite en 2006 est un reflet de l'Afrique après la guerre. Elle, la reine folle, ses trois fils, Ilènoir, Ilèfou et Ilèki, le photographe et le gardien de l'Oracle composent l'ouvrage d'Akakpo. Sur l'orientation de la professeure Maria da Glória Magalhães, le thème d'analyser d'un théâtre, la quatrième art, a été choisi pour être très original et pour n'est pas avoir assez d'études en ce qui concern la littérature africain.

Les objectives sont d'analyser le texte théâtral et de faire une comparaison du texte avec la situation après la guerre en Afrique. De crainte de contribuer aux études sur le théâtre africain. Dans ce travail on voit comment la littérature africaine peut traiter de l'horreur avec un trace comique et avec personnages très symboliques.

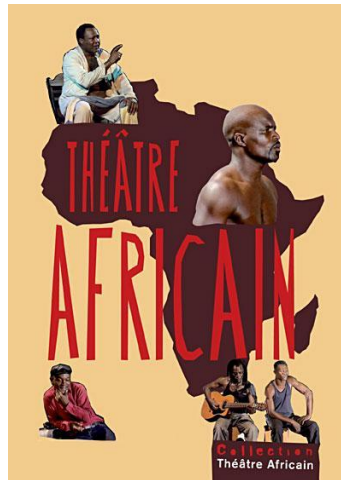
1.1 Fondamentation théorique

Le premier chapitre traite de l'histoire du théâtre africain, avec l'aide de l'auteur *David Kerr*; le deuxième chapitre parle de la vie de Gustave Akakpo et de la littérature togolaise avec des informations de *Alain Rouch* et *Gérard Chavreuil*; le troisième, de la *Catharsis*, et fait un rapport avec le titre et la *Poétique* de *Aristotle*. Pour analyser la pièce, les parties, les personnages, l'intrigue et la langage dramatique, les auteurs *Pierre Pavis*, *Pierre Larthomas* et *Jean-Pierre Ryngaert*.

1.2 Methodologie

Une recherche des études –références bibliographiques- sur le théâtre africain, sur le théâtre contemporain et sur Gustave Akakpo, un auteur togolais, a été réalisé dans la bibliothèque de l'Université de Brasília et avec l'orientation de la professeure du Département de Littérature de l'Université de Brasília, Maria da Glória Magalhães.

2 HISTOIRE DU THÉÂTRE AFRICAIN



1. Affiche du théâtre africain

Le théâtre africain est un riche paradoxe. D'abord, parce que l'Afrique se définit souvent comme un continent d'oralité. En effet, bien qu'il existe d'innombrables traces d'écritures africaines au cours des siècles qui précèdent la colonisation, la transmission des savoirs y est dans bien des pays rituellement basée sur des contes. C'est en effet, dans les villages, autour de *l'arbre à palabres* que les anciens, et les notables se réunissent pour organiser la vie en commun de leurs concitoyens. Et ces arbitrages prennent souvent la forme de contes musicaux, plus ou moins théâtralisés. Il y a donc une théâtralité africaine traditionnelle et ancestrale.

Pourtant, ce que l'on nomme aujourd'hui « théâtre africain », et qui est un ensemble de formes artistiques bien vivantes, est un héritage de la colonisation de l'Afrique par les nations occidentales. En ce sens, le théâtre africain contemporain s'inscrit dans l'histoire actuelle du théâtre francophone, anglophone ou lusophone. Mais en même temps, il y a dans le théâtre africain une pluri-disciplinarité (théâtre, conte, musique et danse y sont fréquemment mêlés de façon indissociable), et une étonnante vitalité, notamment au niveau de l'écriture. (Disponible sur: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Theatre_africain> Consulté le: 13 jan. 2011)

2.1 Théâtre pré-colonial

Although denied by some scholars, undoubtedly pre-colonial African theatre forms, such as Mandingo and Bamana comic sketches and many forms of masquerade, fit this

definition. Ritual refers to an action which is undertaken to give homage to, obtain assistance from, or in some way intercede with supernatural forces. This may or may not involve dramatic representation. I use the word theatre in a very wide sense to cover drama, many forms of ritual, dance, and other performing arts such as acrobatics, mime and semidramatized narratives. (KERR, 1995)

Bien que refusé par quelques savants, sans doute les types du théâtre français pré-colonial, comme *Mandingo* et *Bamana* aperçus comiques et plusieurs types de masquerades, sont en accord avec cette définition [théâtre pré-colonial]. Le Rituel concerne à une action qui est faite pour rendre hommage pour, obtenir assistance de, ou de quelque façon intervenir avec une force surnaturelle. Ça peu ou ne peu pas impliquer une représentation dramatique. J'utilise le mot théâtre dans un large sense pour couvrir drame, beaucoup de types de rituels, dance, et d'autres représentations d'arts comme l'acrobatique, mime et narratives semidramatisé. (KERR, 1995)



2. Audience au *Okumkpa* masquerade. 3. Vêtement d' *Egungun* sacré 4. *Bamana Kote-ilon* représentation. 5. Satirique *Egungun* masque en représentant une prostituée.

2.2 Colonialism et théâtre

The type of drama performed in the expatriate theatre club was significant. Plays at the colonial 'little theatres' were very rarely from avant-garde or radical European tradition, but were either pretentious productions from the classical canon, or middle-class domestic dramas. Particular of the kind Opubor acidly dismisses as 'the prim and lacy variety of romantic comedies'. These plays helped to reinforce the safely unquestioning bourgeois norms which played a vital role in homogenizing colonial society. (KERR, 1995)

Le type de drame représenté dans l'expatriate club théâtral était important. Les mises-en-scène dans les petits théâtres coloniaux étaient très rarement d'avant-garde ou d'une tradition radicale européenne, mais étaient n'importe lequel, productions prétentieuses du canon classique, ou drames domestiques bourgeois. Particulièrement le type *Opubor* acide ment rejette comme "le guindé et dentelle variété de comédies romantiques". Cettes mises-en-scène ont aidé à appuyer en sûreté les incontestables normes bougeoises que participeront à une rôle vitale avec l'homogénéisation de la société coloniale. (KERR, 1995)



6. 'Darkest Africa'. Advertisement de Hollywood 1950. 7. Société dramatique Bantu 8. Ethnographique filmographie colonial

2.3 Théâtre populaire

Many of the former colonial theatre clubs took on a new lease of life after independence, swollen not only by the fresh wave of contracted expatriates, but also by the status-seeking local elites. (...) The main criterion for creating a genuinely popular literary theatre is not simply the use of an African language, but the casting of the plays within an ideological framework that reflects the class interests of the African masses and within a dramaturgy which is based on a local indigenous aesthetic. (KERR, 1995)

Plusieurs anciens clubs théâtraux coloniaux ont retrouvé une nouvelle jeunesse après l'indépendance, engouffrés non seulement par la fraîche nouvelle onde d'expatriés engagés, mais aussi pour le chercheur status des élites locales. (...) Le principal critère pour créer un réel théâtre littéraire populaire est non simplement l'usage d'une langue africaine, mais la distribution des rôles des mises-en-scènes avec un encadrement idéologique que reflète les intérêts de la classe des masses africaines et à l'intérieur d'une dramaturgie basée en esthétique indigène locale. (KERR, 1995)



9. Marriage de Anansewa



10. Scène de Carrefour, Dakar

2.4 Mouvement du théâtre voyageur

The Ibadan Travelling Theatre set an example which several other African universities were to follow. One of the most highly organized experiments was the Makerere Free Travelling Theatre in Uganda, which made its first tour in 1965.

The difficulties of matching the idealistic fervor of university intellectuals with day-to-day lived constraints of the rural masses have pushed many activists in the travelling theatre movement towards other forms of popular theatre in which it is possible to create a theatre context closer to a peasant or working-class community and far more attuned to its needs than is possible in occasional popular tours. (KERR, 1995)

Le théâtre voyageur *Ibadan* a donné un exemple lequel plusieurs universités ont suivi. L'une des plus organisées expériences était le Libre *Makerere* Théâtre Voyageur à Uganda, laquelle a fait son premier tour en 1965.

Les difficultés d'égaliser le ferveur idéaliste des intellectuels d'université avec la routine quotidienne vécues contraintes de la masse rural ont poussé beaucoup d'activistes dans le mouvement du théâtre voyageur à d'autres formes de théâtre populaire dans lequel il est possible de créer un contexte théâtral proche du paysan ou de la communauté de la moyenne classe et que reste beaucoup plus en accord avec la nécessité que possible dans les tours populaires occasionnels. (KERR, 1995)



11. Théâtre voyageur, Zambia. 12. Scène de *Unzadrams*, 1976. 13. Collecte de fonds pour le Théâtre *Chikwakwa*, Lusaka.

2.5 Théâtre contemporain africain

Sony Labou Tansi, romancier et dramaturge congolais, marque l'ouverture de la littérature africaine sur le monde. Assumant la vacuité d'une identité à jamais perdue, définitivement réinventée par la colonisation, celui qu'on appelle le « Black-Shakespeare » rompt le premier avec la représentation d'une Afrique fermée, îlot préservé des évolutions du monde.

Dans les années 1990, sur ses traces, de jeunes auteurs se tournent vers le théâtre avec la conviction que leurs pièces entreront sur la scène des écritures contemporaines. Le théâtre africain se confronte résolument à autrui, mettant fin à une prétendue spécificité colportée par l'imaginaire colonial fait de marabouts, de griots et de tam-tams. L'écriture veut déranger les préjugés occidentaux, et situer l'identité africaine là où on ne l'attend pas. Cependant, cette vision occidentale est elle-même fantasmée par les auteurs d'une nouvelle génération africaine qui se laissent emprisonner dans une image présumée d'eux-mêmes, comme si la perception européenne de l'Afrique n'avait pas changé depuis le XIX^e siècle. La problématique de l'identité qui traverse leurs œuvres se fonde sur un complexe d'infériorité : les écrivains effacent mal la cicatrice saillante de la période coloniale, bien qu'ils se revendiquent de la génération des Indépendances, libérée des questionnements identitaires imposés par la domination européenne. Certes, ces dramaturgies surprennent, refusent de mettre la colonisation au premier plan, s'opposent à toute approche normative de l'identité africaine, mais derrière chaque personnage se dresse le spectre de la colonisation.

L'étude de la question identitaire dans ce théâtre s'appuie sur quatre auteurs : Koffi Kwahulé, metteur en scène et dramaturge d'origine ivoirienne né en 1956, Caya Makhélé, dramaturge, journaliste et romancier congolais né en 1954, Koulsy Lamko, né en 1959 au Tchad, enseignant au Rwanda, Gustave Akakpo, auteur, conteur, illustrateur et acteur né en 1974 au Togo. Ces auteurs ont choisi d'écrire en français, langue de la métropole : « pour ne pas subir cette langue, il faut que je la fasse sonner autrement », explique Koffi Kwahulé. La lutte engagée avec cette langue d'abord imposée puis réappropriée, rejoint celle plus globale menée contre la perte de soi. (CARRÉ, 2011)

3 SUR GUSTAVE AKAKPO



14. L'auteur Gustave Akakpo

« Je me réclame citoyen du monde, je déteste la frontière. »

Akakpo

Gustave Adjigninou Akakpo est né en 1974 à Amého au Togo. Son grand-père vient du Brésil. Akakpo est auteur contemporain, illustrateur, comédien, conteur et animateur culturel. Il reçoit en 1999 le premier prix junior Plumes Togolaises au Festival de Théâtre de la Fraternité, organisé à Lomé au Togo. Il a été également président de l'association Escalier d'Écritures, créée à la suite des Chantiers d'écriture organisés au Togo en 2001 et 2002 par l'association « Écritures Vagabondes ».

Il a fait plusieurs résidences d'écriture en France : Festival des Francophonies à Limoges en 2002, Récréathrales à Ouagadougou en 2003, au Couvent des Récollets à Paris en 2005, avec le soutien du TARMAC de la Villette, à Tulle avec le soutien de Cultures France en 2005, ainsi qu'en Syrie, à Alep, organisée par Écritures vagabondes et les services culturels de l'ambassade de France en Syrie en 2004.

Il est l'auteur de livres pour les enfants : *Le petit monde* (Grasset), *Querelle au pays de l'alphabet* (L'Harmattan), *Titi la fontaine*, (L'Harmattan), *Le chimpanzé et le cultivateur* (Haho) et de pièces de théâtre : *La mère trop tôt* (éditions Lansman), *Tac-tic à la rue des pingouins* (éditions Lansman), *Catharsis* (éditions Lansman), *Habbat Alep* (éditions Lansman), *À petites pierres*, *Tulle, le jour d'après*, *Ma Férolia*. *Ma Férolia* a été créé aux Récréathrales à Ouagadougou, en 2003 et repris au festival des réalités à Bamako (2004), au Centre Culturel Français de Lomé en 2004 et au Festival de théâtre de Parme en 2005. *Arrêt sur images* a été mis en scène par François Rancillac au CDN

de Saint-Etienne en 2004 et recréé avec une nouvelle écriture au Théâtre du Vieux Colombier par Fargass Assande dans le cadre d'Écritures d'Afrique. *Tac-tic à la rue des pingouins* a été joué par les élèves de l'école du CDN de St Etienne.

Catharsis, donné en lecture au FITHEB en 2002, au Théâtre du Rond-Point à Paris en 2003, à Africalia à Bruxelles en 2003, a été créé en octobre 2006 à Limoges dans une mise-en-scène de Jean-Claude Berruti. Une autre création est prévue prochainement au Ritual Theater Company de New York. *Outre-ciel* a été créé par la compagnie Tour de Babel au festival Africajarc en 2006. *A petites pierres* a été mis en espace par Olivier Py au C.D.N. d'Orléans et sera créé au TARMAC de la Villette par Thomas Matalou.

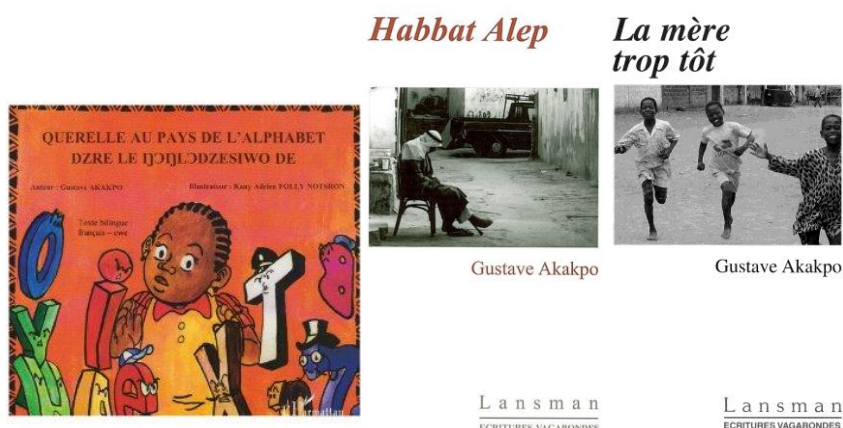
Gustave Akakpo a reçu divers prix et bourses : Prix Plumes Togolaises de la dramaturgie en 1999, Prix de la nouvelle francophone en 2001, Bourse Beaumarchais en 2002, Prix SACD de la dramaturgie francophone pour sa pièce *La Mère trop tôt* en 2004, Bourse du programme Visa pour la création de l'AFAA en 2005, Prix théâtral de la ville de Guérande pour sa pièce *A Petites Pierres*. En 2006, Bourse d'encouragement du Ministère de la Culture, DMDTS, Bourse d'écriture du CNL et Bourse de création de la SACD, Bourse de création du CNT en 2007, Coup de coeur du jury pour le grand prix de la littérature dramatique en 2007, Prix du meilleur auteur en 2008 du Festival Primeurs pour le texte Habbat Alep (dans sa traduction allemande).

Gustave Akakpo se décrit comme un ruminant farceur sur Afriblog :

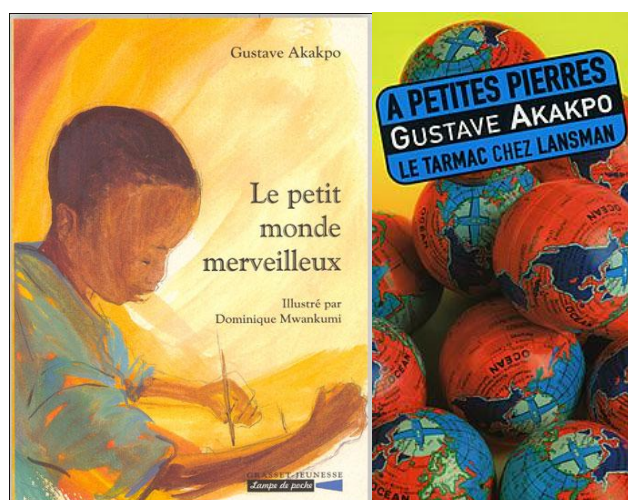
Je ne sais à quel moment j'ai pleinement pris conscience de mon appartenance à l'espèce des ruminants. Ce que je sais par contre : régulièrement des pans entiers du monde s'offrent un séjour dans mon ventre puis, avec l'urgence d'une diarrhée bicyclette, me remontent à la gueule et, à défaut de crier, j'écris ; c'est la part de mon ventre que je me donne l'illusion d'ajouter au monde. Je me joue la farce d'y croire et je me tords comme le gamin qui s'amuse du bon tour qu'il vient d'exploser à la face de son petit monde. Peut-être, j'y crois vraiment ; peut-être bien que cette croyance n'est elle-même qu'une farce qui m'a précédée. Ce dont je suis certain : ruminant farceur, voilà la part de moi que je mets au monde.

Akakpo

3.1 Quelques livres de Gustave Akakpo



15. Querelle au pays de l'alphabet. 16. Habbat Alep 17. La mère trop tôt



18. Le petit monde merveilleux 19. À petites Pierres

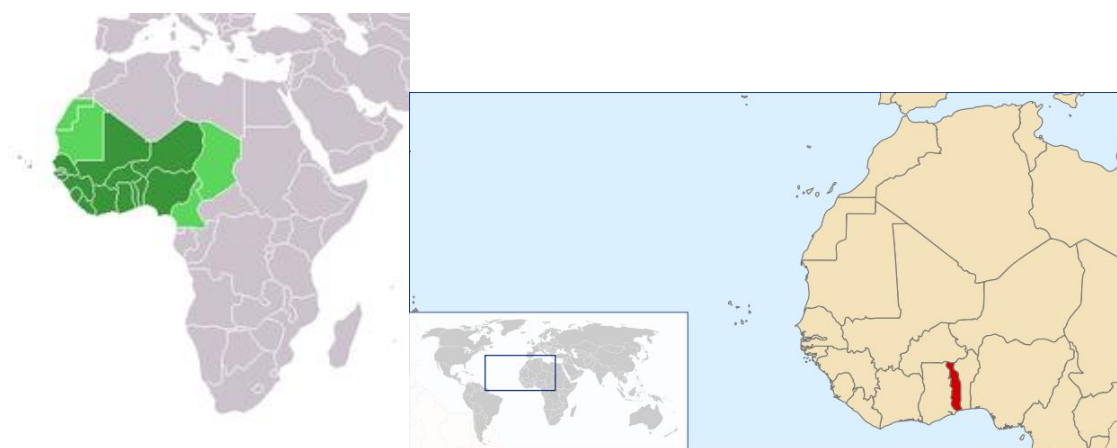
3.2 TOGO, pays de Gustave Akakpo

Sans rien me demander, mes parents m'ont porté au monde, sur un coin de terre qui s'appelle le Togo, dans une couleur de peau marron que le monde appelle noir, au sein d'une culture alien, héritage traditionnel métissé à la sauce d'un passé colonial et d'un présent mondialisé, sur un continent dont la misère fait étrangement mentir le riche potentiel humain, culturel, agricole et minier ; et depuis je suis soumis à la dictature de vivre. Je pense que ma situation est semblable à celle de nombre de jeunes africains nés dans cette Afrique-là qui ne sait capter l'attention des medias mondiaux qu'à travers ses

interminables conflits, ses misères, ses « crève-la-faim » qui s'en vont noyer leurs rêves sur le littoral européen ; cette Afrique qu'on dit toujours en émergence. Je ne veux plus être en émergence ; j'émerge et je définis mon quota de respiration.

Akakpo

Le Togo, en forme longue la République togolaise, est un pays d'Afrique de l'Ouest ayant des frontières communes avec le Bénin à l'est, le Burkina Faso au nord, et le Ghana à l'ouest. Sa façade sud est ouverte sur le golfe du Bénin. La population est estimée en 2009 à environ 6 millions d'habitants pour une densité de 95 hab/km². (Disponible sur: < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Togo>> Consulté le: 11 jan. 2011)



20. Afrique de l'Ouest en surimpression. 21. Localisation de Togo.

L'Afrique de l'Ouest est une région de l'Afrique subsaharienne. Elle comprend approximativement les pays côtiers au nord du golfe de Guinée jusqu'au fleuve Sénégal, ainsi que les pays de l'arrière-pays sahélien. L'Afrique de l'Ouest est formée par les cultures de différents pays qui possèdent des influences et un héritage communs. À ce titre, elle est une communauté de peuples, qui tend à se constituer politiquement, avec notamment la Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest (Cédéao), et un espace de civilisation forgé par une histoire millénaire.

L'Afrique de l'Ouest présente une grande variété géographique et culturelle entre l'océan Atlantique à l'ouest et au sud, le Sahara au nord, et approximativement le 10^e méridien à l'est. Tandis que le fleuve Niger est généralement considéré comme la frontière septentrionale de la région, sa frontière orientale est plus floue. Certains la

placent le long du Bénoué, d'autres sur une ligne reliant le mont Cameroun au lac Tchad. (Disponible sur: < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Togo>> Consulté le: 11 jan. 2011)

Lomé, la capitale du Togo, a une spécialité de pièce et de représentation que sont la *Cantate* et le *Concert Party*. Spectacle total également en ce sens qu'il assure une fonction en quelque sorte métaphysique. Il a lieu dans un espace au moins délimité (jamais dans la rue) et surtout le spectacle est toujours joué la nuit alors qu'il pourrait faire recette les après-midi, voire même les soirées avant la nuit noire et dure au moins jusqu'à une heure du matin. (HAUSSER, 1998)

Selon Michel Hausser (1998), il permet de contenir les forces maléfiques de la nuit, d'opposer les masques créés par la main des hommes (en fait, les visages sont peints) au chaos du monde nocturne où sévissent les sorciers et les esprits.

Spectacle original que l'on pourrait rapprocher du *mélodrame*, au sens étymologique (action mêlée de musique), et pièce sentimentale à rebondissements traitée sur un mode tantôt léger, tantôt parodique. Mais ce *mélodrame* est souvent désabusé: rire mais non franche gaîté; satire des mœurs et morale de la résignation. Toutefois l'essentiel n'est pas dans l'histoire, ni dans le texte. Le *Concert*, avant d'être un texte, est un spectacle, et la logique que les acteurs suivent est la logique de l'échange avec le public.

Spectacle togolais important, donc, puisqu'il permet à une population de maîtriser en commun ses angoisses individuelles. Mais on comprend qu'il serve difficilement de modèle aux littérateurs de langue française. Le *Concert* est vraisemblablement aussi la mise-en-scène du discours populaire togolais. L'utilisation du français en est la négation. Les influences sont plus sensibles sur les metteurs en scène que sur les auteurs, à de rares exceptions près. (HAUSSER, 1998)

3.2.1 Littérature togolaise

Selon Rouch et Clavreuil (1986), le Togo est un petit pays qui, plus que tout autre, a été affecté par l'échec des puissances coloniales pour tenir compte de l'histoire des habitants locaux quand ils sont dans le processus de découpage de la région. Les

Allemands, suivis par les Français et les Anglais, ont établi des zones d'influence, sans donner une pensée à la brebis, les populations *Fon* et *Mina* qui avait occupé le territoire depuis des temps immémoriaux. Par ailleurs, le cloisonnement arbitraire des anciens territoires allemands de l'Angleterre et la France suite à la Première Guerre mondiale, n'a servi qu'à accentuer l'exploitation des populations locales et le pillage des ressources de la région par ses occupants colonial.

L'histoire littéraire du pays reflète cette période d'incertitude et d'arbitraire division géographique, comme en témoigne Félix Couchoro, un excellent auteur du Dahomey-Togo-Bénin, qui a été un des premiers auteurs africains même du continent. Il a publié plusieurs romans depuis 1929, mais sa décision d'écrire en français ne signifie pas qu'il était un «francophile». En désaccord avec l'intelligentsia française, il est devenu l'un des premiers auteurs à être facilement oublié par les africanistes français jusqu'à une date récente. *Le Fils du fétiche* par David Ananou, publié en 1955, est souvent considéré comme l'un des premiers romans de Togo.

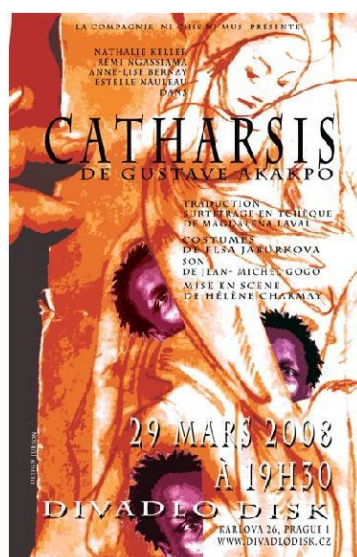
Plusieurs romanciers et poètes ont contribué à l'expansion de la littérature togolaise dans les années suivantes: Victor Aladji, Gnuoussira Analla, Julien Atsou Guenou, Koffi Mawuli Agokla, Towaly et Tété Michel Kpomassié qui parle du temps qu'il a passé avec les Inuits dans son autobiographie *L' Africain du Groenland*.

Yves-Emmanuel Dogbé mérite aussi des félicitations pour son travail à la fois comme auteur et fondateur de la maison d'édition "Akpagnon", qui a favorisé la littérature togolaise depuis les années 1960. Les premières écritures pour le théâtre en français a également commencé dans les années 1950. En 1956, Pedro Santos Anoumou publié *Fasi*, qui a reçu un prix à Dakar. Les dramaturges Modest D'Almeida, Gilbert Laclé et Henri Ajavon ont commencé à écrire peu après l'indépendance. Plusieurs pièces ont été écrites principalement par Senouvo Agbota Zinsou, Kossi Efoui et Koffi Gomez, ce dernier étant en charge de la compagnie de théâtre Renaissance à Lomé. (ROUCH, 1986)



22. Drapeau du Togo

4 CATHARSIS



23. Affiche de la *Catharsis*

Catharsis est donc une pièce qui raconte cette histoire-là ; mais au-delà de l'histoire qu'elle se tourbillonne à nous exploser à la gueule, elle est née de mon envie de me mettre au monde, de mettre un «point à la ligne» à la vie que j'ai toujours vécue par délégation. Je ne crois pas que ce soit juste de dire que je suis venu au monde le jour de ma naissance. Je ne suis pas venu au monde, c'est le monde qui est venu à moi.(...) Catharsis est donc l'année zéro de ma respiration. Mais cette pièce ne nourrit pas l'ambition de tourner autour de mon nombril. J'ai eu l'occasion d'entendre ce texte en lecture publique en France : et les discussions qui s'en sont suivies m'ont donné cette impression que la pièce n'a pas une parole en sens unique juste à l'endroit des africains mais qu'elle fait écho à la crise d'identité d'une jeunesse européenne, d'une jeunesse tout court, en panne de véritables modèles dont elle a besoin pour façonner son acte d'existence.

Akakpo

Le texte décrit la violence et la rancœur d'un auteur africain envers le public occidental. Le metteur en scène de *Catharsis*, Jean-Claude Berutti, explique l'ouvrage de Gustave Akakpo (AKAKPO, 2006) :

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. (...) 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 "négré-ité" comme il aime à le dire, en écho à la "négritude" du grand Césaire.

4.1 Analyse du titre

Se a catarse não significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror e piedade, admitamos, pois, que o sentido da palavra seja o de purificação, e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica da tragédia. Capítulo III: A essência da tragédia, O mistério da Catarse. (ARISTÓTELES, 2003)

Si catharsis n'est signifié pas expurgation éliminatoire des sentiments de terreur et de pitié, admettrions, donc, que le sens du mot est de purification, et que le terreur et la pitié viennent à résoudre de la fonction cathartique de la tragédie. Chapitre III: L'essence de la tragédie, Le mystère de la Catharsis. (ARISTÓTELES, 2003)

La catharsis est l'épuration des passions par le moyen de la représentation dramatique : en assistant à un spectacle théâtral, l'être humain se libère de ses pulsions, angoisses ou fantasmes en les vivant à travers le héros ou les situations représentées sous ses yeux. La catharsis désigne donc, d'abord, la transformation de l'émotion en pensée. Il s'agit donc d'une mise à distance, ou d'une objectivation - processus que la philosophe Marie-José Mondzain, en la rattachant au discours psychanalytique, qualifie de perlaboration. Pour Aristote, le terme est surtout médical mais il sera interprété ensuite comme une purification morale. En s'identifiant à des personnages dont les

passions coupables sont punies par le destin, le spectateur de la tragédie se voit délivré, purgé des sentiments inavouables qu'il peut éprouver secrètement. Le théâtre a dès lors pour les théoriciens du classicisme une valeur morale, une fonction édifiante. Plus largement, la catharsis consiste à se délivrer d'un sentiment encore inavoué (il faudrait de plus dire que l'opinion d'Aristote est contraire à celle de Platon et de Saint-Augustin). (Disponible sur:< <http://fr.wikipedia.org/wiki/Catharsis>> Consulté le: 14 jan. 2011)

L'interprétation de ce passage très allusif est délicate, et sujette à de nombreux débats. La question porte en particulier sur le mode de purgation qui a lieu : s'agit-il d'une purgation morale, ou bien Aristote veut-il simplement dire que le mode de représentation fait en sorte que l'on ne ressent pas ces émotions au premier degré ?

Entre les deux interprétations, la différence porte :

- sur l'*enjeu* de la purgation : dans un cas, il s'agit de la morale, dans l'autre de la seule esthétique ;
- sur la *cause* de la purgation : dans un cas, il s'agit des exemples montrés sur la scène, dans l'autre du seul dispositif de la représentation théâtrale.

Historiquement, l'interprétation morale de la *catharsis* a longtemps été la seule défendue. Aujourd'hui, quelques savants avancent que l'interprétation purement esthétique est la plus correcte.

Dans l'interprétation classique de la *catharsis*, elle est une méthode de « purgation des passions », ou purification émotionnelle, utilisant des spectacles ou histoires tragiques considérées comme éducatives. En psychanalyse, la catharsis est un concept utilisé par Sigmund Freud pour désigner le rappel à la conscience d'une idée refoulée.

Utilisée notamment par le cinéma, le théâtre et la littérature, elle montre le destin tragique de ceux qui ont cédé à ces pulsions. En vivant ces destins malheureux par procuration, les spectateurs ou lecteurs sont censés prendre en aversion les passions qui les ont provoquées. Pour que cette catharsis soit possible, il faut que les personnages soient en imitation (*mimêsis*) des passions humaines, le meilleur exemple, pour Aristote, étant *Œdipe Roi* de Sophocle. (Disponible sur:< <http://fr.wikipedia.org/wiki/Catharsis>> Consulté le: 14 jan. 2011)

4.1.1 La dualité cathartique et criminogène de la représentation

La catharsis fait donc intervenir une représentation d'un acte réprimé (par la morale, voire par la Loi), et c'est cette représentation qui permet au spectateur de se « défouler ». On peut cependant opposer le fait qu'une représentation esthétisée de l'acte peut aussi séduire le spectateur, l'inspirer, lui donner l'idée de commettre l'acte, ou bien peut rendre l'acte acceptable : puisqu'il est représenté en public, il est accepté par l'assemblée, voire banalisé par la société.

Ainsi, on peut concevoir que la représentation puisse entraîner le passage à l'acte au lieu de l'empêcher, et que cette représentation soit criminogène.

Ce débat sur la dualité cathartique et criminogène de la représentation touche quasiment tous les médias, particulièrement les jeux vidéo ou encore des fictions diffusées à la télévision. (Disponible sur:< <http://fr.wikipedia.org/wiki/Catharsis>> Consulté le: 14 jan. 2011)

4.1.2 Catharsis et le portrait de la guerre en Afrique

« Catharsis » est une véritable pièce de guerre. Le titre *Catharsis* assume le fantasme d'un théâtre communautaire. La manière d'impliquer de la même façon acteur et public dans l'action et de reprendre un dispositif circulaire se veut un moyen de souder les deux entités théâtrales. Mais pour se recréer, la communauté doit d'abord purger la violence qui a opposé les peuples. La confrontation existe des deux côtés, du côté du public, qui brandit les **kalachnikovs**¹, et des acteurs qui insultent parfois le public, l'accusant de « ne pas avoir de couilles ». Violences passées des « étrangers du Nord-là-bas » qui ont imposé leurs lois, « Enfants réduits en esclavage? Corps pillés? C'est un crime. Un crime contre l'humanité ».

Jouer quelques générations après devant ces mêmes « étrangers du Nord » ne peut être libre de présupposés. Ce mouvement d'acceptation de l'africain ne va pas sans une déstabilisation du spectateur, ébranlé par le spectacle d'un pays détruit par la guerre, les génocides, et où règne la prostitution. Cathartique, cette pièce l'est assurément. Elle

1. **kalachnikov**: un fusil d'assaut qui a été fabriqué par le soviétique Mikhaïl Kalachnikov. L'AK-47 est le premier modèle d'une vaste famille de fusils d'assauts.

propose un règlement de comptes, une bagarre entre deux peuples qui oblige l'africain à se relever et l'europpéen à se défendre. Le rituel de la pièce est un rituel de purification des rapports Europe et Afrique. Après cette confrontation peut naître l'ouverture à l'autre. La reconnaissance mutuelle, mais aussi la prise de conscience que les opposés sont peut-être plus proches qu'on ne le croit et que la crise identitaire qui occupe les personnages sur scène correspond tout aussi bien à un mal européen. (CARRÉ, 2011)

Quelques photos de l'Afrique détruit par la guerre:



24. Guerre au Togo. 25. Genocide à Rwanda. 26. Soulier-bouteille. 27. Soldat nigérien. 28. Soldat africain
29. Crânes à Rwanda.

4.2 Analyse des parties

La puanteur



30. Cimetière



31. Un crâne

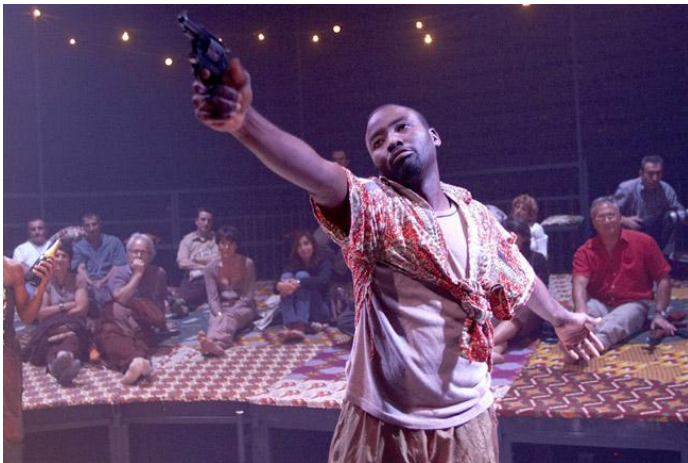
La première partie de la pièce *Catharsis* s'appelle *La puanteur*. Elle annonce le spectacle de Gustave Akakpo comme un peu obscur et en même temps symbolique, parce le nom fait référence à l'odeur d'où sont placés les morts. Le texte d'Akakpo commence à décrire cet lieu :

« La nuit. Un cimetière, quelque part en Afrique. Divers objets de luxe abîmés (valises, armoires, vêtements...), vestiges d'un glorieux passé, trônent ci et là au milieu de tombes et des restes de corps mutilés. Ellè se trouve dans un fosse aménagée comme un chambre. Un auteul composé d'objets hétéroclites (mottes de terre, figurines de divinités, cauris, os d'animaux, pierres, calebasse 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. »

Dans *La puanteur*, le gardien de l'Oracle, le photographe/cameraman/réalisateur, Ellè et Ilèfou jouent le spectacle. Le gardien de l'Oracle cherche Ellè et essaye de la fait sortir du fosse où elle habite. Pendant le dialogue entre les *clowns* sur la validité ou non du rituel, la violence, la maladie, l'esclavage, la reine commence a sortir lentement de son fosse. Autre personnage apparaît dans l'ombre, Ilèfou, l'un des fils d'Ellè, qui parle aussi au public. Il demande que les chefs de guerre et leur hommes partent : « La

présence de tout ce monde ne doit pas l'aider, non plus. Regarde-les, vautres comme ils attendaient du spectacle. On ne peut pas leur demander de partir ? » et le gardien de l'Oracle lui répond : « Enfin, non ! Ils sont venus, certains d'assez loin, pour assister à la catharsis. » Ilèfou dit qu'être prince ne lui intéret pas : « (...) Quel prince ? Ici n'est plus un royaume, même pas une terre, juste un haillon de pays que les chiens enragés se déchirent. » Ellè sort entièrement de la fosse et parle avec une voix autoritaire.

Ilèfou veut tuer le le photographe/cameraman/réalisateur avec un revolver mais tire sur le gardien, qui tombe blessé à l'épaule gauche. Ils doivent commencer le rituel et Ellè dit : « Je vais danser le rituel ». Après s'initie la deuxième partie : le Rite expiatoire.



32. Ilèfou

Dans l'entrée de la Comédie de Saint-Etienne où est créée *Catharsis*, la dernière pièce de Gustave Akakpo, avec le metteur en scène Jean-Claude Berutti, retentit une annonce :

“Mesdames, messieurs, le lieu dans lequel vous allez entrer n'est pas un théâtre mais un cimetière qui vous envahira de sa brume et de sa puanteur, on y entre pieds nus. Ce cimetière est situé dans un pays où l'on se bat, où la guerre entre les tribus voisines fait rage depuis des générations, il faudra prendre part à cette guerre en vous munissant de kalachnikov avant d'entrer. A chaque fois que vous entendrez la rumeur d'un bombardement, brandissez-les en criant.”

Le ton est donné, en cherchant à faire du théâtre un lieu participatif où le spectateur agit au coeur du spectacle.

Rite expiatoire

La deuxième partie commence avec une description d'auteur Gustave Akakpo :

« Au pied de 'auteul, le gardien prend laalebasse d'eau et la cloche puis s'approche d'Ellè por la préparer. Elle est assise au centre de la scène, dans la position d'un boxeur qui s'apprête à rentrer sur le ring. Le gardien la déshabille à moitié, prend une gorgée por l'en asperger. Elle se laisse faire. Le gardien fait tinter la cloche. »

La scène du rituel est un mixte d'esprit religieux, comique et dérision. Le gardien ne peut pas conduire le rituel, parce qu'il est blessé. Donc, Ilèfou et le photographe proposent d'aider. Le photographe répète toutes les phrases d'Ilèfou en donnant l'air comique pour cette partie. Seulement le gardien et la reine sont sérieux à ce moment-là. Au fin, les trois personnages dorment et la reine rêve le retour de ses enfants.

Le retour

La troisième partie de la *Catharsis, le retour*, est justement la concrétisation du rêve de la reine Ellè. Ilènoir, le second fils de la reine, entre. Ellè pense que c'était un client :

« QUI EST LÀ ? QU'EST-CE QUE VOUS VOULEZ ? QUI VOUS A LAISSÉ ENTRER ? Revenez demain. Fini pour aujourd'hui. De-main. Tout rangé déjà pour aujourd'hui ; boutique fermée ; sexe rangé, hormones au dodo. Demain revenez, vous aurez une pipe au prime. (...) »

Après Ellè dit : « Mais ...tu n'est pas Ilèfou...et pourtant cette voix ! Un clone? (Au public) Après 'esclavage et la colonisation, ils fabriquent déjà les enfants de la Reine mère en série ? » Mais elle finalement reconnaît Ilènoir et il la dit « je n'étais pas parti » et explique : « on ne peut pas dire 'parti' por l'enfant que sa mère a vendu. »

Dans cette partie il y a une référence à Malcolm X (*voir Annexes) dans la parole d'Ilènoir : « Vous vous relèverez pour dire non ! Et le poing bandé, vous gueulerez à la face du monde que vous êtes des hommes ! »

Ensuite Ilèki entre. Il a abandonné sa mère pour vivre bien dans le Nord-là-bas. Il ne dit rien et la Reine parle de la trahison de son troisième fils. « Ilèki, nerveux, tire sur Ellè qui s'effondre. »

L'aube

Les indications pour la dernière partie sont claires : « Le cimetière à l'aube. Tous sont dans la même position qu'à la fin de la scène. 2. Le photographe/cameraman/réalisateur est auprès du gardien. Ils sont tous deux sans connaissance. De loin parviennent faiblement des bruits de bataille ; on dirait les derniers soubresauts d'une musique que meurt. »

Ellè et Ilèfou chantent. Le photographe et le gardien se réveillent. Le gardien dit : « La paix, l'aube, enfin ». Donc, la catharsis est arrivée. La Reine cris comme une femme en travail et elle accouche. « Noir final sur les applaudissements, suivi des cris d'un bébé qui se mêlent aux applaudissements .»

4.3 Analyse des personnages

La construction du personnage représente pour les dramaturges africains une double difficulté. Créer un personnage est vécu comme un acte despotique qui reproduit la violence avec laquelle l'histoire s'est acharnée à définir l'Afrique. (CARRÉ, 2011)

Gustave Akakpo a créé six personnages fascinants pour représenter sa *Catharsis* : Ellè, le photographe/cameraman/réalisateur, le gardien de l'Oracle, Ilèfou, Ilènoir et Ilèki.

Ellè

Ellè est la personnage principale du théâtre. Elle est la Mère de Catharsis, la reine, ex-reine, ex- femme et mère d'Ilèfou, Ilènoir et Ilèki. La description de la reine de *Catharsis* selon Akakpo, 2011 :

"Une femme, quelque part en Afrique, crie ses douleurs. Elle est dans un cimetière, appréhendé ici comme lieu de transition entre deux vies – l'ancienne et la nouvelle - et rencontre successivement ses trois fils. Ils accusent leur mère ouvertement de les avoir

abandonnés, de s'être prostituée. (...) Une allégorie de la « mère » patrie et de ses enfants qui souffrent au présent et tremblent devant un avenir incertain."

« Ellè n'est pas une femme, mais une délégation de la terre Afrique "qui te soumet à la dictature de vivre". » (Jean-Claude Berutti en Catharsis, 2011). Ellè est une métaphore de l'Afrique, pays de la guerre, de maladies, de l'esclavage, de la colonisation et du abandon.

Le photographe/cameraman/réalisateur

Le photographe/cameraman/réalisateur est une métaphore de la modernité et du capitalisme. Il arrive avec ses équipements modernes et laisse évident le trace comique de ce personnage. La première chose qu'il demande est d'argent : « Le blé, l'oseille, le flouze, le maïs, les sous, je suis photographe/cameraman/réalisateur à haut risque. »

Il veut dénoncer la situation de l'Afrique: « Pendant que nous parlons, de notre guerre, ce sont les autres qui profitent le mieux ; les fabricants d'armes, les voleurs de pétrole, les pilleurs de diamants, les Américasseurs, les Francons... (...) Alors que nous pourrions prendre notre destin par les couilles et faire de la guerre une industrie porteuse. »

Il dit encore pour trouver une solution pour le pays en guerre : « Mesdames et messieurs, ce que je disais...tous les autres royaumes, pays, nations, républiques et cetera...aspirent à la paix et...bientôt ils n'auront plus de guerres... mais leurs industries fabriqueront toujours des armes. Ils auront alors besoin d'espace pour écouler, expérimenter leurs machines ; et nous pourrions répondre présents. (...) Les jeunes des cités aseptisées à haute dose de paix trouveront ici le lieu de libre expression de leur violence en vrai (...) »

Le gardien de l'Oracle

Le gardien de l'Oracle est responsable pour réaliser le rituel cathartique de purification de l'Afrique et il donne au spectacle un esprit religieux et mystique. Il introduit la *Catharsis*:

« (...)Désolé pour l'odeur, c'est un cimetière, il y a des cadavres et forcément...De toute façon, depuis cette connerie de guerre a posé ses armes sur notre bon royaume, ça pue de côté. Il faut en finir. (...) Vous savez tous le calibre que chausse cette cérémonie. Jadis, pour poser un événement d'une telle importance au carrefour de l'Histoire, nous avions recours aux griots. Aujourd'hui nous dépendons du bon vouloir d'un photographe, c'est cela le progrès. Ce couillon ne perd rien pour atteindre ! Faire patienter des gens de votre peinture, je lui dis merde. Photographe de mes coliques, où que tu sois, je t'encoie une merde bien cuisinée ! » On peut apercevoir dans ce passage une langage très vulgaire et parfois, très recherché.



33. Oracle de Delfos, 440 a.C.

Ilèfou

Ilèfou, l'un de fils de la reine Ellè. Il est considéré le prince fou de *Catharsis*, mais le trône ne lui intéresse pas : « Ici , les vers ont rongé la rue! Difficile de me forger le tête à l'idée qu'ici fut un royaume, que tu fus reine, que je suis prince, que les hordes voraces se déchiquetant l'espèce de pays... »

Ilèfou décrit sa mère avec une profonde colère : « (...) ma mère n'est qu'une sale traînée toujours à faire du fast-fuck à tout coin de rue pour une misère, toujours à quémander les restes de poubelles ; et lorsque je prends cette nourriture, j'ai l'impression de... te manger toi... à force, c'est horrible mère. »

Ilènoir

Ilènoir est le deuxième fils d'Ellè. Il a été vendu à des marchands d'esclaves par sa mère. Il explique son nom :

« 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 grandi noir, je mourrai noir et on m'appelle homme de couleur, comme si j'étais un caméléon changeant du rouge colère au bleu peur... Mon nom c'est Ilènoir. »



34. Esclaves africains

(*voir Annexes : Témoin de l'esclave Olaudah Equiano)

Ilèki

Ilèki est le troisième fils de la reine. Il est pratiquement toujours en silence. Ilèki ouvre la bouche pour parler mais il s'est troublé. Il a abandonné sa mère pour habiter au Nord-là-bas. Il dit en faisant une comparaison avec le Nord et l'Afrique: « Je réussirai là-bas, là où coule le miel. Ici les mouches poussent sur des cadavres qui s'accrochent à la vie. » « Papiers, monsieurs, papiers » ; et il porte les papiers comme une masque pour avancer » Celle-ci est une allégorie aux études intellectuelles faites au Nord-là-bas.

4.4 Intrigue

Selon Pavis (2002), l'intrigue est "peu" visible: rien ne se passe extérieurement, la discussion n'agit nullement sur le monde extérieur. La thématique est l'ensemble des

thèmes, motifs, leitmotif et topoï. Elle s'organise tout au long de l'intrigue, dans son mouvement même, car le théâtre ne supporte pas (sauf exception) des arrest thématiques prolongés où les motifs seraient explicités; elle est prise dans une dynamique incessante où s'inscrit l'action dramatique.

Le thème est présent tout au long du texte; le lecteur s'efforce de l'identifier et de l'intégrer selon les oppositions sémantiques ou une constellation de nuances et des variations. Le thème est ponctuel, repérable, il s'oriente dynamiquement vers une thèse qui finit par structurer l'ensemble des occurrences thématiques. (Pavis, 2002)

Le motif serait plutôt la toile de fond, la situation fondamentale, le cadre général à l'intérieur d'une unité narrative plus large. Thèmes et motifs n'existent pas à l'état pur, ils s'intègrent horizontalement à une intrigue, à une manière de raconter, d'enchaîner les événements. (Pavis, 2002)

L'intrigue de la *Catharsis* est le rituel de purification de la reine, que doit être réalisé par l'oracle, la figure mystique du théâtre. Compte tenu de ce que Ilèfou a tiré sur lui, les fils aident la mère. L'intrigue s'organise autour de ce fait, afin de purifier l'Afrique en guerre, les personnages participent du rituel. Au-delà de la purification, Elle, la reine prostituée, peut revoir ces trois fils, Ilèfou, Ilènoir, Ilèki, qui sont respectivement le Prince fou, l'Esclave et lequel qui habite au Nord-là-bas.

4.5 Langage dramatique

Le langage utilisé par Gustave Akakpo est très original avec des nuances orales très recherchées et d'autres fois beaucoup vulgaires. Jean-Claude Berruti, le metteur en scène de *Catharsis*, la décrit :

« Tout se dit, à demi-mot, même si l'on est dans la palabre de la Mère de *Catharsis* (véritable pièce de guerre), tu t'arranges toujours pour que les personnages ne disent pas vraiment, en direct, le pourquoi de leurs actions, de leur situation, mais qu'à demi-mot se murmurent leurs souffrances, même dans l'impudeur extrême de *Catharsis*. Cette manière de clair-obscur vient dans cette pièce-là de l'utilisation du grotesque qui évite qu'on se trouve devant une revendication de plus de la misère face à la

richesse ; l'écriture tisse avec les fils du carnaval une fable secrète qui parle aussi de séparation, celle de la mère. » (Catharsis, 2011)

Gustave Akakpo rappelle-t-il que :

« La pièce n'a pas une parole en sens unique juste à l'endroit des Africains mais (...) elle fait écho à la crise d'identité d'une jeunesse européenne, d'une jeunesse tout court, en panne de véritables modèles dont elle a besoin pour façonner son acte d'existence. » (CARRÉ, 2011)

Selon Ryngaert (2002), "La liberté de la scène, indispensable au développement du théâtre, exerce une influence ambiguë sur l'écriture. Puisque tout est permis, les auteurs peuvent eux aussi s'autoriser à retenir les formes, les plus originales et les plus novatrices, les conventions scéniques du passé ayant explosé et n'exerçant plus leur dictature. Mais puisque tout est permis, il ne dispose d'aucune garantie sur le devenir scénique de leur texte s'il ne dépasse pas le simple statut de matériau de la représentation."

Akakpo utilise beaucoup des différents outils pour écrire *Catharsis*. Le dialogue et le monologue (particulièrement de la reine) sont présents. Le monologue constitue la parole d'un personnage, seul sur scène, qui se parle à lui-même, et interpelle un personnage absent.

La double énonciation est aussi fréquente dans cette pièce. On appelle double énonciation dans le dialogue et le monologue le fait que le personnage et l'auteur dramatique sont énonciateurs (locuteurs) en même temps: les paroles énoncées par le personnage sont aussi celles de l'auteur dramatique. À cette double énonciation correspond une double destination: un personnage s'adresse en même temps à un autre personnage (ou à lui-même dans le cas du monologue) et au public. (LARTHOMAS, 1972)

Cette situation de double énonciation produit des effets comiques et tragiques, car l'auteur dramatique, qui a délégué au personnage sa parole, joue sur le degré de connaissance de chaque destinataire.

Dans la *Catharsis*, on a la réplique. Base du dialogue, elle est de longueur variable. Le nombre des personnages, la longueur des répliques, les reprises de mots et d'idées d'une réplique à l'autre permettent de déterminer la qualité du dialogue (organisé, cacophonique, de sourds et autres) et de caractériser la nature des relations entre les personnages. Ainsi la répartie, réplique brève et spirituelle, est souvent une réponse à une agression ou énonce un nouveau point de vue. Elle peut prendre la forme d'une sentence. (LARTHOMAS, 1972)

Selon Pierre Larthomas, 1972, les narrations qu'introduisent les parties du texte et aussi faits qui ne peuvent être représentés sur scène pour des raisons techniques ou de bienséance sont les récits théâtraux. Souvent utilisé pour le personnage Ilèki on a les didascalies. Avec le dialogue les didascalies précèdent une réplique ou intégrées à une réplique, peuvent préciser le nom du personnage qui s'exprime, ses gestes, ses déplacements, le ton de sa réplique, sa diction, les bruitages, la musique et les accessoires.

Les noms des personnages créés par Akakpo sont très symboliques. Les trois fils de la reine, Ilèfou (Il est fou), Ilènoir (Il est noir), Ilèki (Il est qui), qui sont respectivement le Prince fou, l'Esclave et lequel qui habite au Nord-là-bas. Gustave Akakpo a créé aussi des nouveaux mots. Comme exemples des néologismes: *fast-fuck*, *Americasseurs* (Américains qu'ont détruit la culture africaine) et *Francons* (Français colonisateurs). Gustave Akakpo a changé le mot anglais *fast-food* et a donné une autre signification *fast-fuck*: sexe rapide.



35. Le théâtre

5 CONCLUSION

La *Catharsis*, de Gustave Akakpo, marie le culturel au cultuel. La lecture et analyse de ce texte théâtral nous donne un cadre représentative de la situation de l'Afrique et on peut apercevoir la originalité d'un auteur togolais pour la décrire. Ce travail est important pour valoriser les textes africains et avoir conscience de leur récente et riche littérature.

Le culturel, on le trouve dans la mère Ellè, métaphore de l'Afrique abandonnée, prostituée et complètement folle après la guerre. Elle représente la recherche d'une nouvelle identité africaine et qui veut finir avec le complexe d'infériorité africain. Une Afrique du Apartheid, des sécessions sanglantes, des rebellions, des massacres, des dictatures effrénées, de la violence gratuite, de l'AIDS, du génocide...

Le bébé au fin de *Catharsis* est non seulement la purification, mais la renaissance et un espoir pour les africains d'être égal aux autres peuples. Cette dramaturgie convoque le public dans un face à face indentitaire.

Le cultuel dans le rituel cathartique de la reine. Rituel de purification pour cesser les douleurs de l'Afrique. La mère Ellè rencontre successivement ses trois fils. Ils accusent leur mère ouvertement de les avoir abandonnés, de s'être prostituée. Ils n'en peuvent plus de cette douleur, de cette haine et de l'incompréhension. Une allégorie de la mère «patrie» et de ses enfants qui souffrent au présent et tremblent devant un avenir incertain. Ses enfants sont métaphores de la souffrance (Ilèfou), de l'esclavage (Ilènoir) et du abandon et de l'exile (Ilèki).

Les sujets qui donnent vie à ce théâtre contribuent à détruire la notion d'identité culturelle. Le concept d'authenticité culturelle, qualifié d'intégrisme par Kossi Efoui dans la préface de *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, force l'individu à se définir non plus par son passé, son milieu, son héritage culturel, mais par son action et sa confrontation au monde. Il y a dans cette redéfinition une ouverture de l'Afrique et une condamnation de la posture de repli défendue par les générations précédentes, au nom de leur africanité.

La valorisation des textes et théâtres africains que pourrons promouvoir une réflexion de la situation africaine- comme celle de la mère Ellè, du photographe qui parle de la vendre des armes et des fils symboliques en faisant un registre de la histoire africain - et que privilègie la langue française, est une façon de développement de la littérature et de l'éducation en Afrique.

BIBLIOGRAPHIE

Afriblog de Gustave Akakpo. Disponible sur:

<http://www.afriblog.com/blog.asp?code=gustaveakakpo&no_msg=6514> Consulté le: 11 jan. 2011

AKAKPO, Gustave, **Catharsis**, Carnières, Lansman, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 2003

CARRÉ, Alice. **La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain.**

Disponible sur: < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=329#tocto1n5> > Consulté le: 13 jan. 2011

Catharsis. Disponible sur:<<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Catharsis>> Consulté le: 14 jan. 2011

Catharsis. Disponible sur:< <http://fr.wikipedia.org/wiki/Catharsis>> Consulté le: 14 jan. 2011

Comment présenter un travail de recherché. Disponible sur: <<http://www.cegep-chicoutimi.qc.ca/public/25f632b2-cb91b8850c889234/cdm/guide/guidemetho7a07.pdf>> Consulté le: 11 jan. 2011

Dailymotion. Video de Akakpo. Disponible sur:

<http://www.dailymotion.com/video/x58dgu_akakpo-gustave_news> Consulté le: 13 jan. 2011

HAUSSER, Michel. **Littératures francophones III, Afrique Noire et Océan Indien.** Paris : Éditions Bélium, 1998.

HUISMAN, Denis. **L'art de la dissertation littéraire du baccalauréat au C.A.P.E.S.** Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1965.

KERR, David. **African Popular Theatre from pre-colonial times to the present day.** Londres: Long House Publishing Services, 1995.

LARTHOMAS, Pierre. **Le langage dramatique.** Paris: Librairie Armand Colin, 1972.

PAVIS, Patrice. **Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver.** Paris: Éditions Nathan. 2002.

POMPIDOU, Georges. **Anthologie de la poésie française.** Paris: Librairie générale française, 2008.

ROUCH, Alain et CLAVREUIL, Gérard. **Le Togo dans la littérature nationale d'écritures françaises. Histoire et anthologie.** Paris: Bordas, 1986.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Le théâtre contemporain. Lire le théâtre contemporain.** Paris: Édition Armand Colin, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALOMON, Délcio. **Como fazer uma monografia.** São Paulo: Martin Fontes, 2001.

SCHERER, Jacques, **Le théâtre en Afrique noire francophone,** Paris, PUF, 1992.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2002.
Togo. Disponible sur: < <http://fr.wikipedia.org/wiki/Togo>> Consulté le: 11 jan. 2011

Théâtre Africain. Disponible sur: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Theatre_africain>
Consulté le: 13 jan. 2011

_____.LE POINT. **La Pensée Noir, les textes fondamentaux.** Paris, 1972. Hors-série n° 22.

_____.**Actes du Colloque sur le théâtre negro-africain.** Paris: École des Lettres et Sciences Humaines, 1970.

ANNEXES

1. Malcolm X

Après un début de vie chaotique, marqué par la prison (1946-1952), Malcolm Little, devenu Malcolm X en 1952, s'engagea activement dans le mouvement Nation of Islam, dirigé par Elijah Muhammad. Son énergie et son talent oratoire le firent remarquer, et il devint la figure principale du mouvement, au grand dam de Muhammad. La jalousie de celui-ci et de son entourage, jointe à des divergences grandissantes entre les deux hommes, devaient mener à la marginalisation progressive de Malcolm X au sein du mouvement, à son départ en mars 1964, et finalement à son assassinat en février 1965 par des hommes de main de Nation of Islam.

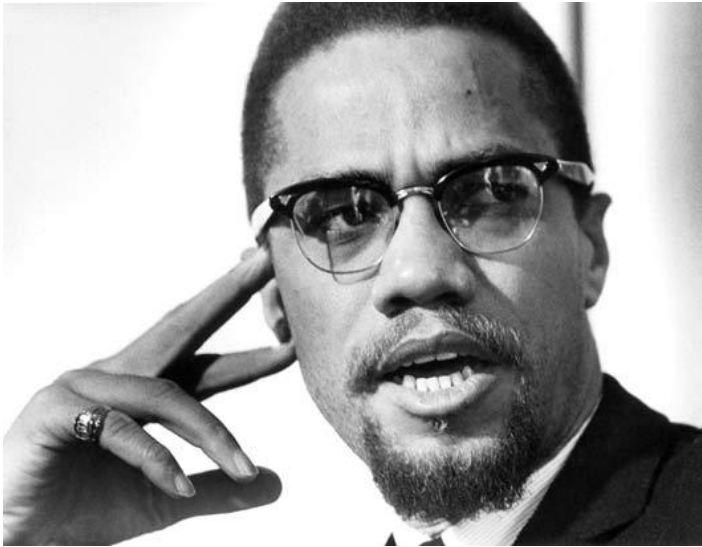
À la mi-1963, le divorce n'est pas encore consommé et, dans cette interview, pour parer aux critiques des autres dirigeants de Nation of Islam, Malcolm X prend encore soin de citer avec déférence "Monsieur Muhammad". Malcolm X se comparait parfois à un ventriloque répétant les paroles du maître. Ce ne sera plus le cas quelques mois plus tard, lorsque le tribun noir parlera en son nom propre.

Dans une interview, qui résume bien ses positions du moment, Malcolm X s'en prend violemment au Pasteur Martin Luther King, accusé d'être manipulé par les Blancs et de désarmer les Noirs. Pour lui, la solution politique ne peut venir que de l'organisation propre des Noirs (...) Il préconise la création d'un État noir dans le Sud des États-Unis, avant un retour définitif en Afrique. À ce titre, Malcolm X s'inscrit nettement dans l'histoire politique et intellectuelle du nationalisme noir, vivace aux États-Unis depuis la fin du XIX. Dans la lignée de ces propos, il critique vertement la marche de Washington du 28 août 1963, la qualifiant "farce de Washington" et ajoutant qu'il ne comprenait pas pourquoi il fallait participer à un événement organisé par les Blancs devant la statue d'un président [Lincoln] mort depuis cent ans (...)

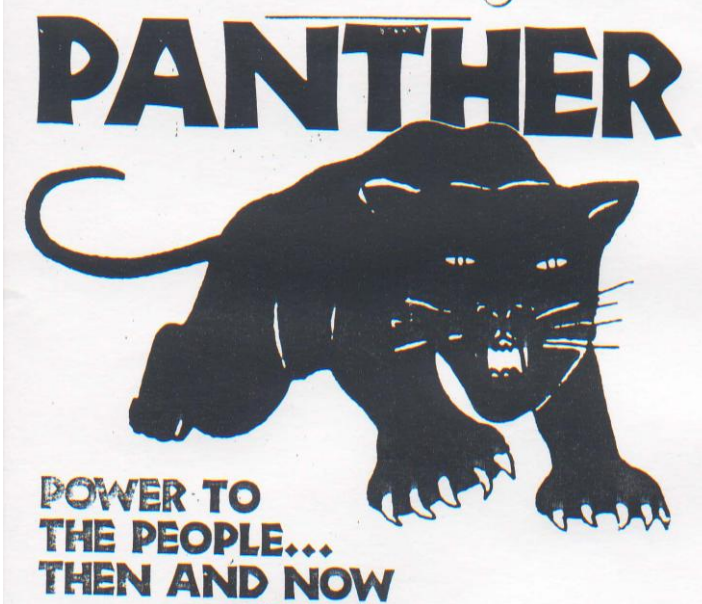
L'influence de Malcolm X fut réelle chez les jeunes Noirs des ghettos du Nord des États-Unis, plus sensibles à la radicalité de son discours qu'aux propos modérés de King, un homme du Sud qui ne s'intéressa à la situation des Noirs dans le Nord qu'à partir de 1966. C'est justement à ce moment que le mouvement noir se radicalisa, avec la création de Black Panthers (...) L'antisémitisme de Malcolm X, à dimension essentiellement économique (les propriétaires juifs des taudis des ghettos profitent de la

misère des Noirs), trouva également des prolongements dans les années 1970, en particulier au sein de Nation of Islam avec Louis Farrakhan connu pour ses diatribes antisémites.

_____.LE POINT. **La Pensée Noir, les textes fondamentaux.** Paris, 1972. Hors-série n° 22.



36. Malcolm X



37. *Black Panther*

2. Témoin de l'esclave Olaudah Equiano

<<Il lia mes jambes tandis que l'autre me flagellait sévèrement>>

Equiano

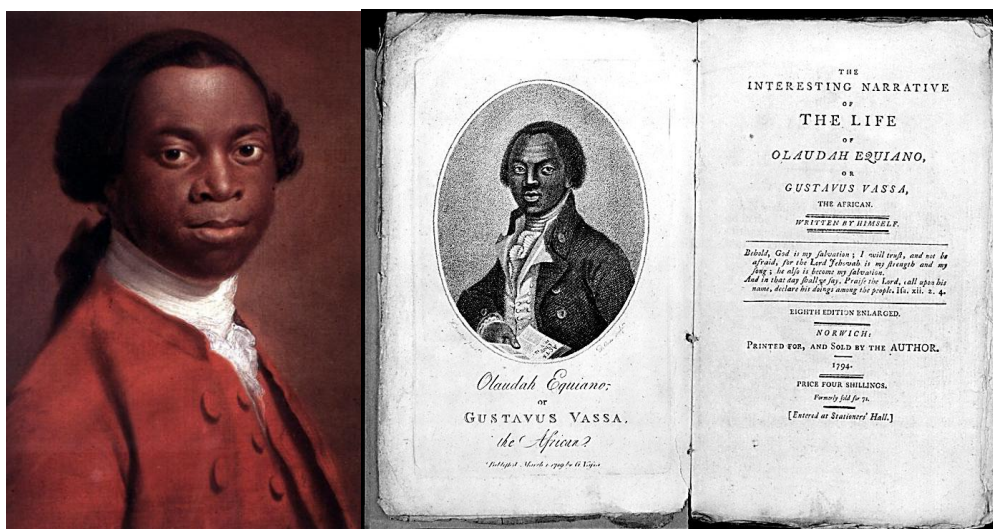
La première chose qui salua mon regard lorsque j'arrivai à la côte fut la mer, ainsi qu'un bateau négrier qui allait alors au mouillage et attendait son chargement. Cette scène me remplit d'étonnement, qui bientôt se transforma en terreur lorsqu'on me transporta à bord. Quelques membres de l'équipage me malmenèrent aussitôt et me jetèrent en l'air pour voir si j'étais bien portant; et j'étais à présent persuadé qu'on m'avait emmené dans un monde d'esprit mauvais, et qu'ils allaient me tuer. Leur teint si différent du nôtre, leurs longs cheveux, et la langue qu'ils parlaient (qui était très différente de toutes celles que j'avais jamais entendues) convergeaient à confirmer cette idée. Effectivement, telles furent les horreurs et craintes que mes yeux considèrent à ce moment-là: dix mille mondes m'eussent-ils appartenu, je m'en serais séparé de pure grâce contre la condition du dernier des esclaves dans mon propre pays. Lorsque j'observai tout autour du bateau, et aperçus un grand fourneau rappelant du cuivre en fonte, ainsi qu'une multitude de Noirs de tous âges enchaînés les uns aux autres, chacun exprimant par sa mine à la fois le découragement et la souffrance, je ne doutai plus de mon sort; et presque accablé d'horreur et d'anxiété, je tombai sans mouvement sur le pont et m'évanouis.

Quand je repris un peu connaissance, je vis quelques Noirs près de moi qui, je crois, faisaient partie de ceux qui m'avaient amené à bord, et pour cela recevaient leur salaire. Je leur demandai si nous n'étions pas destinés à servir nourriture à ces hommes blancs aux regards horribles, aux visages rouges et aux cheveux longs. Ils m'assurèrent que ce n'était pas le cas; et l'un des hommes de l'équipage m'apporta un peu de liqueur alcoolisée dans un verre à vin; mais comme j'avais peur de lui, je ne voulus pas prendre de sa main. L'un des hommes noirs le prit donc de ses mains et me le donna; et j'en bus un peu, ce qui, au lieu de me redonner du courage comme ils avaient escompté, me plongea dans la plus grande torpeur à cause de l'étrange sensation qu'elle produisit, n'ayant jamais goûté à pareille liqueur auparavant.

Peu après cela, les Noirs qui m'amènèrent à bord s'en allèrent, m'abandonnant au désespoir. Je me retrouvai maintenant dépourvu de toute chance de retourner dans mon pays natal, et de même la moindre lueur d'espoir de gagner le rivage que j'é considérais à présent comme un lieu accueillant; et je préférerais ma précédente situation d'esclave à celle que je connaissais désormais (...). Très vite, on me plaça sous les ponts, où mes narines reçurent un tel salut que, de toute ma vie, je n'avais jamais connu, de telle sorte qu'entre la particularité repugnante des odeurs nauséabondes mêlées à des pleurs, je me rendis si malade et si faible que je n'avais ni la force de manger, ni le moindre désir de goûter à quoi que ce fût. (...) Parce que je refusai de manger, l'un d'eux empoigna fermement mes bras et m'allongea à travers le guindeau, je crois, où il lia mes jambes tandis que l'autre me flagellait sévèrement. Je n'avais jamais connu pareil traitement auparavant; et n'étant pas habitué à l'eau, j'eus naturellement peur de cette substance la première fois que je la vis.

Pourtant, si j'avais pu me retrouver sur les filets, j'aurais sauté par-dessus bord, mais je n'eus pas cette occasion; de plus, l'équipage avait l'habitude de nous surveiller de très près, nous qui n'étions pas enchaînés aux ponts, de peur que nous sautions à l'eau: et j'ai vu certains de ces malheureux prisonniers africains très sévèrement contusionnés pour avoir essayé de le faire, ou encore fouettés pendant des heures parce qu'ils refusaient de se nourrir.

_____.LE POINT. **La Pensée Noir, les textes fondamentaux.** Paris, 1972. Hors-série n° 22.



38.Olaudah Equiano 39. Le Récit intéressant de la vie d'Olaudah Equiano ou Gustavus Vassa.