
De *Zojagé* à *Houénoussou* : idéologie et esthétique théâtrale en période « révolutionnaire » au Bénin

Fernand Nouwligbeto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/4304>

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Fernand Nouwligbeto, « De *Zojagé* à *Houénoussou* : idéologie et esthétique théâtrale en période « révolutionnaire » au Bénin », *Continents manuscripts* [En ligne], 13 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 02 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/4304>

Ce document a été généré automatiquement le 2 décembre 2019.



Continents manuscripts – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora – est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De Zojaagé à Houénoussou : idéologie et esthétique théâtrale en période « révolutionnaire » au Bénin

Fernand Nouwligbeto

- 1 Lorsqu'on compare les travaux s'intéressant à la littérature béninoise pendant la période dite révolutionnaire (26 octobre 1972-31 décembre 1989), on se rend compte que des critiques s'accordent à résumer les caractéristiques du théâtre par trois qualificatifs : idéologique, sclérosé, déclamatoire. Pierre Médéhouegnon, par exemple, a pu ainsi écrire des troupes théâtrales de l'époque, excepté de l'Ensemble artistique et culturel des étudiants (EACE) : « Dans le meilleur des cas, leurs spectacles prenaient la forme de simples manifestations didactiques ou de représentations classiques, sans recherche esthétique particulière¹. » Mais les commentaires sont rarement étayés sur des preuves tangibles, et pour cause : les pièces écrites sont assez rares à l'époque et les spectacles de théâtre n'ont pas été pour la plupart filmés ; il n'en existe presque aucune copie disponible sur un support audiovisuel. Il se pose donc un véritable problème de crédibilité entre la scientificité présumée des analyses théâtrales et la réalité de l'art dramatique d'expression française telle que pratiqué et reçu à l'époque. Comment apprécier la théâtralité des textes et/ou des spectacles des troupes comme Zama-Hara, l'Ensemble artistique national (EAN), Les Muses du Bénin, etc., et évaluer la pertinence des analyses menées sur cette période sombre de l'histoire du pays, en proie à la dictature instaurée par le régime révolutionnaire d'obédience marxiste-léniniste ?
- 2 À défaut de disposer des textes des pièces ou des copies filmées des spectacles, la lecture d'archives sur le paysage théâtral béninois à cette époque donne des indices, d'une part, sur les rapports entre pratiques dramatiques et idéologie d'État et, d'autre part, sur les esthétiques en vogue.
- 3 L'objectif de la présente étude est de montrer la contribution précieuse des archives théâtrales au décryptage du fait dramatique béninois, dans un contexte politiquement et culturellement complexe (étouffement des libertés démocratiques et prégnance de l'oralité, plus de la moitié des Béninois étant analphabètes²).

- 4 Dans ce cadre, l'étude du spectacle *Houénoussou* de l'EAN aurait pu être très instructive, si le texte et la version vidéographique de ce spectacle avaient été conservés. Cette production a été présentée en août 1974 au Québec, à l'occasion du Festival international de la jeunesse francophone où il déclencha, d'un côté, un enthousiasme populaire délirant et, de l'autre, la foudre de la censure officielle. On pourrait toutefois en esquisser la genèse scénique en s'intéressant à son canevas de création, intitulé *Zojagé*³. Celui-ci est considéré ici comme un condensé de notes préparatoires de mise en scène, selon l'expression d'Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau⁴. Sous l'éclairage d'autres documents d'archives, notamment trois articles de presse et des entretiens réalisés avec quelques artistes ayant pris part à ce festival⁵, ce canevas sera étudié avec les outils de la critique génétique et quelques notions de l'analyse de discours. Ces approches permettront de mettre en lumière les composantes du spectacle *Houénoussou* (fable, structure, personnages...), les conditions sociopolitiques de sa production et sa réception par le public québécois.

Zojagé : des notes préparatoires de mise en scène

- 5 Par « notes préparatoires de mise en scène », il faut entendre l'ensemble des idées qui, préalablement consignées par écrit par le metteur en scène ou l'un de ses assistants, permettent de « porter le regard sur ces temps de préparation, où se dégagent progressivement les contours du spectacle à venir⁶ ». *Zojagé*, en tant que canevas de création ou « texte embryonnaire⁷ », est une illustration de ce type de document, même s'il peut aussi être rangé en partie dans la catégorie des « écritures de régie⁸ » du fait des ajouts ultérieurs qui ont été portés à sa version initiale pendant les répétitions.

Zojagé, un canevas de création

- 6 Document anonyme de quatre pages dactylographiées, présenté en mode paysage, format A4 (29,7 cm x 21 cm), *Zojagé* est le canevas d'un spectacle de théâtre baptisé par la suite *Houénoussou*. Celui-ci a été présenté par l'EAN du Dahomey, ancienne colonie française, au Festival international de la jeunesse francophone, organisé au Québec (Canada) du 13 au 24 août 1974⁹. Encore appelé « Superfrancofête », ce festival est une initiative de l'ex-Agence de coopération culturelle et technique (ACCT).
- 7 Le document intitulé *Zojagé* ne porte aucune date précise. Il a été élaboré en juillet 1974 dans le cadre de la résidence de création organisée par l'État béninois au profit de la soixantaine d'artistes mobilisés pour prendre part à la Superfrancofête. Doublement sous-titré « Histoire de l'Afrique du XVI^e siècle à nos jours » et « Esclavage – Colonisation – Néo-colonisation – Révolution africaine », il se présente sous la forme d'un tableau de cinq colonnes et de quatre lignes. Les colonnes sont successivement intitulées « Synopsis (Histoire) », « Personnages », « Matériels », « Lumière » et « Son ». Quant aux lignes, elles présentent les contenus respectifs de chaque rubrique.
- 8 La rubrique « Synopsis » donne à lire le résumé de chaque grande subdivision du spectacle : la vie paisible et heureuse en Afrique ; l'arrivée du Blanc négrier, qui achète des esclaves en échange de pacotilles offertes aux rois nègres ; la mise en place du système des « 3 M » (marchands, missionnaires et militaires) qui annonce l'avènement de la colonisation ; le début des luttes pour l'indépendance et la révolte des peuples contre les présidents africains à la solde de la néocolonisation. La deuxième rubrique

« Personnages » ressemble à une didascalie initiale qui présente, pour chaque séquence, les personnages en jeu : le peuple africain, un roi, des reines et des princes ; les conquérants (négriers blancs, assistants négriers) ; des esclaves, des religieuses et religieux ; un chef d'État-major de l'armée coloniale ; des présidents africains et attachés militaires...). Enfin, les troisième, quatrième et cinquième colonnes inventorient pour chaque séquence les éléments scénographiques nécessaires (outils aratoires, trône, pacotilles, fusils, chaînes...), la lumière (obscurité, lumières vertes, bleues, jaunes...) et le bruitage (cris d'oiseaux et d'insectes, sirène de bateau).

- 9 Ainsi, la thématique de *Zo jagé* a épousé de près l'évolution sociopolitique du Dahomey, de la période précoloniale à celle de l'indépendance, le 1^{er} août 1960, en passant par la période coloniale (1894-1960). C'est un théâtre historique et politique, mais qui ne retient de l'histoire que quelques traits : la traite négrière, la colonisation et la néo-colonisation. Pourquoi ces thèmes ont-ils été choisis au détriment d'autres comme, par exemple, la critique des dérives du régime révolutionnaire ? En attendant de répondre à cette question, il est loisible de relever que *Zo jagé* « s'apparente en somme à un paratexte didascalique¹⁰ », assez bien structuré, qui offre « un ensemble de précisions sur la nature des personnages, l'organisation de l'espace scénique, les éléments du décor, la musique, les lumières...¹¹ ». Il a été élaboré dans le cadre d'une création collective. Peu pratiquée avant la période coloniale et pendant la première décennie de l'indépendance dahoméenne, cette modalité particulière de production artistique a surtout connu ses heures de gloire entre les années 1970 et le début des années 1990 avec des troupes comme l'EAN, Zama Hara, l'Ensemble artistique et culturel des étudiants (EACE).

Zo jagé, une création collective sous forme de fresque historique

- 10 Pour Patrice Pavis, la création collective est un « spectacle qui n'est pas signé d'une seule personne (dramaturge ou metteur en scène), mais qui a été élaboré par le groupe engagé dans l'activité théâtrale¹² ». Le processus de cette modalité particulière de création a justement commencé avec la mise en place d'un « groupe » représentatif des principales tendances artistiques du pays. L'État révolutionnaire, dans sa vision d'un art réellement populaire, a mis en place un Comité préparatoire national du Festival. L'une des composantes de celui-ci est le sous-Comité préparatoire provisoire des responsables d'artistes, qui s'est chargé de parcourir tout le pays pour sélectionner une soixantaine de personnes pour la plupart analphabètes, mais talentueuses : comédiens (professionnels comme amateurs), artistes-plasticiens, vedettes de la musique traditionnelle, danseurs-chorégraphes, etc. Elles travaillèrent ensemble pendant quarante-cinq jours en résidence. Lazare Houétin rappelle comment ses camarades et lui en étaient arrivés là :

En fait, tout avait commencé par la constitution de groupes de travail animés par les artistes. Chaque groupe avait pour tâche de réfléchir sur le sujet à choisir, les différentes parties du spectacle, les personnages à créer, les accessoires de scène. Après, nous mettions toutes les propositions en commun puis arrêtions un schéma qui pouvait évoluer au fur et à mesure que le spectacle se créait¹³.

- 11 C'est donc ensemble que les artistes ont conçu la fable du spectacle, les costumes, les décors...Tel qu'il s'offre dans sa brièveté textuelle, *Zo jagé* leur a laissé une marge d'improvisation assez grande, pouvant porter sur les échanges dialogués et la gestuelle. Si la structure de la pièce reste fixe, les artistes ont eu en revanche toute latitude pour

s'exprimer, non seulement par le jeu, mais aussi par le chant, la musique et la danse, qui y ont occupé une place importante. Ce canevas est un refus implicite de toute forme de création théâtrale qui subordonne le spectacle au texte.

- 12 Du point de vue de sa structure, *Zo jagé* fait grand usage du terme « tableau », pris dans le sens de « univers épique de personnages dont les relations assez stables donnent l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un *tableau vivant*¹⁴ ». Dans *Zo jagé*, il s'agit d'une succession de tableaux juxtaposés, l'accent étant mis sur le corporel, le gestuel, les symboles et la musique, aux fins d'inciter le spectateur à décrypter lui-même la teneur des messages véhiculés (les déséquilibres sociopolitiques provoqués par la colonisation et la nécessité d'une lutte contre l'impérialisme et ses valets locaux).
- 13 L'examen des objets de scène mentionnés dans la rubrique « Matériels » est, à ce propos, assez éclairant. En lever de rideau, les Noirs ne faisaient qu'une manipulation bénigne des outils aratoires, des accessoires de marché, du parapluie ou du trône du roi. De leur côté, les Blancs se distinguaient par l'utilisation nocive de trois catégories d'objets : les objets d'oppression (fusils, revolvers, mitrailleuses, cordes, chaînes), de séduction et de tromperie (pacotilles, bonbons) et d'endoctrinement religieux (chapelets, croix, médailles). Par la suite, avec le déclenchement de la lutte anticolonialiste, les Noirs ont transformé leurs objets en instruments de guerre (coupe-coupe, flèches, gourdins...). Le contexte d'utilisation de l'objet détermine donc sa signification. La manière d'utiliser l'objet connote aussi le caractère psychologique de l'utilisateur. Il s'ensuit un traitement globalement manichéen des personnages. Le Blanc (le colon, le Chef d'État-major de l'armée coloniale, les religieux, etc.) est le dominateur maléfique ; mais le Noir, à l'exception du Noir complice du Blanc représenté par les présidents africains et l'armée coloniale, est la victime innocente, appelée à se rebeller.
- 14 Ainsi, le scénario présenté dans *Zo jagé* éclaire sur le contenu de cette fresque. Il comporte aussi des marques de temporalité et de spatialité dont la compréhension, à travers une exogenèse de ce document, pourrait faciliter une meilleure saisie de son processus d'écriture.

Contexte et discours idéologique de *Zo jagé*

- 15 Il convient de repérer les éléments génétiques significatifs qui ont précédé le scénario *Zo jagé* et ont prévalu à son élaboration. Trois catégories d'éléments se présentent à l'attention : l'avant-texte, le contexte sociopolitique et le discours idéologique dominant dans le Dahomey des années 1970.

L'exogenèse : *Zo jagé*, une réécriture de créations dramatiques antérieures

- 16 À quels documents antérieurs les artistes dahoméens se sont-ils référés pour élaborer le scénario *Zo jagé* et créer le spectacle qui en a découlé ? Cette question conduit à s'intéresser à l'avant-texte, c'est-à-dire à la « reconstruction critique de ce qui a précédé un texte¹⁵ ». Dans l'élaboration du scénario *Zo jagé*, les artistes mobilisés, surtout les principaux meneurs de cette expérience dramatique qu'ont été Lazare Houétin et Koffi Gahou, se sont incontestablement inspirés d'autres créations collectives.

- 17 Deux ans plus tôt, soit en juillet 1972, la troupe théâtrale scolaire et universitaire *Les Cerveaux noirs* avait produit sous l'impulsion de Lazare Houétin un spectacle intitulé *Yovo Héluwé ! Akowé Héluwé !*¹⁶ Ce fut aussi une création collective, d'une heure et demie, qui connut une diffusion uniquement locale. Présentée au public de Porto-Novo, la capitale béninoise, cette pièce en langue française était une lecture critique de la situation sociopolitique du Dahomey d'alors, engluée dans la misère et les rivalités ethnico-régionalistes. Les artistes y dénonçaient le néocolonialisme, qui prenait sa source selon eux dans le passé esclavagiste et les atrocités du système colonial. Ils soulignaient la nécessité pour le peuple de se rebeller contre ses tortionnaires. Original à l'époque, ce message délivré par des artistes était accessible au grand public grâce aux interférences linguistiques (intrusion des langues nationales dans le français) et aux images utilisées. Par exemple, relève Bienvenu Koudjo « la Conférence de Berlin de 1884 fut représentée par une scène dans laquelle les colons se disputaient les lambeaux d'une carte d'Afrique¹⁷ ».
- 18 Pendant les vacances scolaires de juillet 1973, Lazare Houétin et une quarantaine d'artistes des *Cerveaux noirs* rééditèrent l'exploit d'une autre création collective anti-esclavagiste et anti-impérialiste, *Koyi Yan, Towênonblotodo*¹⁸.
- 19 À travers Zojagé se notent donc des pratiques intertextuelles de création spectaculaire, qui renvoient fortement à *Yovo Héluwé ! Akowé Héluwé !* et à *Koyi Yan, Towênonblotodo*. C'est en se fondant en partie sur ces pièces que les artistes ont conçu Zojagé. En 1974, les messages anti-esclavagiste, anti-colonialiste et anti-impérialiste de ces deux précédentes pièces étaient encore d'actualité et expliquaient pourquoi les artistes y ont eu recours. À cette raison pourrait s'ajouter une autre : la pression du temps. Face au délai de création assez court (quarante-cinq jours de résidence) et l'effort artistique important qu'induirait la production d'un spectacle entièrement nouveau avec des artistes pour la plupart peu expérimentés en théâtre, créer une pièce d'une heure trente minutes à partir de canevas pré-existants permettrait de réaliser un gain de temps et d'énergie appréciable. Cette ingestion artistique de productions antérieures est décelable dans le choix du même mode de création théâtrale, l'identité de la thématique et de la fable, la similarité des portées idéologiques, etc. Mais, selon le témoignage de Lazare Houétin, les spécificités de Zojagé ne sont pas moins importantes : systématisation de la création collective à travers la rédaction d'un scénario ; modifications de la fable par l'introduction de nouveaux personnages évoquant le général français Charles de Gaulle et le président guinéen Sékou Touré¹⁹ ; mobilisation d'un plus grand nombre de comédiens, préoccupations esthétiques plus prononcées et mise en scène plus affinée du fait du public international visé et grâce aux moyens financiers plus importants mis à la disposition des artistes par l'Etat béninois et ses partenaires²⁰. Du reste, le contexte sociopolitique de l'élaboration de Zojagé justifie ce soutien des autorités publiques dahoméennes.

Le contexte sociopolitique d'élaboration du canevas

- 20 Les éléments paratextuels offrent une première piste intéressante de référentialité. Le titre *Zojagé*, comme déjà souligné, est un terme de la langue fon, parlée notamment dans les régions méridionales du Bénin, ex-République du Dahomey (1958-1975) et ancienne colonie française (1894 - 1960). Situé entre le Nigéria à l'Est, le Togo à l'Ouest, l'ex-Haute-Volta et le fleuve Niger au nord, cet État étendu à l'époque sur 112 622 Km²,

était peuplé d'un peu plus de trois millions d'habitants en 1974²¹. Entre 1960 et 1972, il fut le théâtre d'une instabilité sociopolitique notoire, caractérisée par une douzaine de coups d'État, dont celui du 26 octobre 1972 qui marqua l'arrivée au pouvoir du « Gouvernement Militaire Révolutionnaire » (GMR) dirigé par Mathieu Kérékou. Celui-ci instaura un régime dictatorial qui connut trois temps forts, appelés pompeusement par ses thuriféraires les « trois glorieuses » : le 30 novembre 1972 (proclamation du Discours-programme, qui définit les grandes lignes de la gestion des affaires publiques) ; le 30 novembre 1974 (adoption par l'État du socialisme scientifique et du marxisme-léninisme) et le 30 novembre 1975 (changement du nom du pays, qui devient République du Bénin). Au bout de dix-sept ans, l'État révolutionnaire dut abandonner en décembre 1989 ses options idéologiques pour s'ouvrir, dès février 1990, au vent de la démocratie qui soufflait sur le continent africain.

- 21 Le terme « zojagé » est le cri qu'auraient poussé les habitants du pays en voyant de loin, sur la mer, des hommes à la peau blanche dans des navires en accostage. Le morphème « zo » (feu) désigne aussi bien la couleur blanche que les coups de fusil ou de canon que les étrangers ont commencé à tirer. Cette désignation acquiert ainsi une valeur métonymique : elle se rapporte au Blanc envahisseur, dans sa double dimension somatique (peau blanche) et caractérielle (personne violente, agressive). Cri de stupeur, *zojagé* est aussi un appel à la mobilisation guerrière pour défendre la terre des aïeux de l'invasion étrangère. Le premier sous-titre du scénario (« Histoire de l'Afrique du XVI^e siècle à nos jours ») élargit le cadre spatial au continent noir, en même temps qu'il précise la contemporanéité de cette menace (« ...à nos jours ») qui dure depuis le XVI^e siècle. Le second sous-titre (« esclavage - colonisation - néocolonisation - révolution africaine »), à contenu thématique, renseigne sur le sujet abordé dans la pièce en même temps qu'il en anticipe la structure. Au regard du contenu, la source énonciative du scénario ne pouvait être que le groupe des artistes-comédiens, engagés pour la cause révolutionnaire, qui pourfendent l'impérialisme occidental et appellent les opprimés à la révolte. Leurs allocutaires sont de deux types : d'abord, les membres des structures administratives et des instances dirigeantes du régime révolutionnaire, physiquement présents tout au long de l'élaboration du scénario et de la création du spectacle au Dahomey ; ensuite, un public international encore lointain et imaginé, celui des spectateurs à rencontrer au Québec. Cette orientation militante du scénario, à forte connotation marxiste-léniniste, ne peut être comprise qu'en se référant au discours idéologique dominant.

Les instructions de la Direction des arts et spectacles

- 22 La réflexion de Codjo Achodé, intitulée « Le Dahomey prépare le festival de Québec », a été un discours d'escorte qui, portant sur le même sujet, à savoir la participation du Dahomey à la Superfrancofête, a précédé l'élaboration de l'embryon textuel *Zojagé* et de son dérivé spectaculaire, *Houénoussou*.
- 23 Ancien membre fondateur de la troupe *Les Cerveaux noirs*, titulaire d'une licence en arts dramatiques, Codjo Achodé était le Directeur des arts et spectacles (DAS) au moment où il publiait cette réflexion. Son nom et son statut l'auréolaient d'un prestigieux éthos prédiscursif, lequel « s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social (ses fonctions institutionnelles, son statut et son pouvoir), mais aussi sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur sa personne²² ». Il a écrit

cet article au nom d'une instance publique, qui relevait de la Direction générale de la culture et de l'éducation populaire (DGCEP), laquelle dépendait du ministère dahoméen en charge de l'Éducation nationale, de la culture, de la jeunesse et des sports. Son discours est moins médiatique qu'idéologique. À la fois argumentatif et injonctif, ce texte rappelle d'abord le contexte sociopolitique spécifique dans lequel s'inscrivait la préparation du Dahomey au festival de Québec :

Le gouvernement dahoméen a souscrit pour participer au Festival. Mais ce festival se situe à un moment où le peuple dahoméen s'engage dans la voie d'une Politique Nouvelle d'Indépendance Nationale (PNIN), politique qui rejette la domination étrangère, l'oppression politique, l'exploitation économique et l'aliénation culturelle²³.

- 24 Dans un premier temps, l'auteur attirait l'attention du public sur la nécessité pour le Dahomey révolutionnaire de se démarquer de la manière peu rigoureuse, selon lui, dont le pays participait aux précédents festivals internationaux. Implicitement, il faisait allusion à la sixième édition du Théâtre des Nations, organisée à Paris pendant la saison mars-juillet 1962. Le Dahomey y avait remporté le « Challenge », le premier prix, grâce à un spectacle-ballet, fort apprécié du public et du jury international, mais que les révolutionnaires des années 1970 qualifieront, une décennie plus tard, de folklorique et de bourgeois²⁴. Codjo Achodé précisa alors, dans un deuxième temps, les tâches du Comité national de préparation du festival de Québec et le processus de sélection des artistes et des athlètes. Il indiqua ensuite aux artistes les pièges à éviter dans leur création :

Au festival du Québec, il ne s'agira donc pas d'aller exhiber le passéisme, l'incapacité et l'infériorité des peuples africains ; il ne s'agira pas non plus d'aller faire le « Nègre Gros Danseur » ni le « Nègre banania »²⁵.

- 25 Servi par les déterminants définis au singulier (« le » « l »...), le futur de l'indicatif, la répétition à valeur d'insistance de l'expression « il ne s'agira pas... » et l'énumération satirique des traits supposés congénitaux au Noir (passif, incapable, être inférieur), le ton directif de cet extrait est sans équivoque. Il est à peine atténué, dans l'emploi ironique des expressions « Nègre Gros Danseur » et « Nègre banania », par la connotation autonymique, « qui subvertit le fonctionnement habituel de l'opposition entre *usage* et *mention*²⁶ » et se caractérise par l'emploi « d'une expression tout en montrant qu'elle n'est pas pertinente²⁷ ». L'imagerie colonialiste, nourrie entre autres par la littérature raciste, véhicule sur le Noir certains clichés comme ceux du Nègre émotif, qui ne sait que danser (« Nègre Gros Danseur »), et du Nègre insouciant et naïf (« Nègre banania »). Codjo Achodé a tourné en dérision ces expressions caricaturales pour signifier clairement ce que le spectacle à présenter au Québec ne devait jamais être.
- 26 C'est sur ce même ton prescriptif que le DAS a exposé le canevas du spectacle à créer, lequel annonce le contenu de la rubrique « Synopsis » de *Zojagé*. L'article de Codjo Achodé étant antérieur à la résidence de création, serait-il excessif, dans ce cas, de déduire de la convergence entre discours normatif et scénario théâtral que le canevas de *Zojagé*, et le spectacle *Houénoussou* qui en a découlé, étaient des réponses artistiques à des directives du pouvoir marxiste-léniniste ? Pour lever toute équivoque, Lazare Houétin déclare que les artistes de l'EAN avaient travaillé plus par convictions personnelles que sur la base de « prétendues directives²⁸ ». Que cette déclaration soit vraie ou non, il appert que le canevas de *Zojagé* est un document polyphonique ou dialogique, au sens bakhtinien du terme, car on y note « l'existence et la concurrence

de plusieurs “voix” dans un texte où s’expriment des points de vue idéologiques ou sociaux divergents, voire incompatibles²⁹ ». La première voix directement perceptible est celle des artistes recrutés : en dehors du synopsis, ils ont montré leur souci constant de l’esthétique en prévoyant les rubriques « personnages », « matériels », « lumière » et « son ». La deuxième voix est celle de l’administration, représentée par Codjo Achodé, le DAS, qui rappelle de façon impérative l’exigence de fidélité à la PNIN. Enfin, plus en amont, s’entend la voix des apparatchiks du régime révolutionnaire pour qui les exigences idéologiques doivent aller de pair avec la célébration des grandes figures de la révolution dahoméenne, voire africaine, dont le leader guinéen Sékou Touré. Ces deux dernières voix cherchent à s’imposer aux créateurs, qui courent ainsi le risque de produire un spectacle réduit à un ramassis de slogans. D’où leur souci, révélé entre autres par les éléments scénographiques, d’établir un juste équilibre, tout au moins, entre les instructions (ou leurs convictions) politiques et la théâtralité nécessaire à toute création. En fait, les attentes de l’administration et des barons du régime révolutionnaire à l’égard du spectacle à créer ne sont comprises du lecteur que si celui-ci mobilise, dans la lecture du scénario, deux autres types de savoirs, l’un étant politico-idéologique et, l’autre, artistique.

- 27 L’image triplement négative du Blanc esclavagiste, colonialiste et néocolonialiste, telle qu’elle est présentée dans le canevas de *Zojagé*, est l’un des poncifs du discours révolutionnaire. La source en est le Discours-programme, prononcé le 30 octobre 1972 par le président Mathieu Kérékou. L’extrait ci-dessous en montre l’importance :

La caractéristique fondamentale et la source première de l’arriération de notre pays est (sic) la domination étrangère. L’histoire de cette domination est celle de l’oppression politique, de l’exploitation économique, de l’aliénation culturelle, de l’épanouissement de contradictions inter-régionales et intertribales. [...]

Mais c’est aussi l’histoire de la longue lutte du peuple militant de notre pays qui, le 26 octobre 1972, marque une rupture radicale avec le passé et amorce une politique nouvelle d’indépendance nationale dont la base et la finalité restent ses intérêts et sa personnalité³⁰.

- 28 Repris dans l’ancienne colonie française du Dahomey par le chef du GMR, ces propos s’adaptaient parfaitement au contexte sociopolitique marqué, d’une part à l’échelle internationale, par l’acuité des rivalités induites par la guerre froide entre l’Union des républiques socialistes soviétiques (URSS), les États-Unis d’Amérique et leurs alliés respectifs ; et, d’autre part au plan national, par l’échec des douze premières années de gestion de l’indépendance dahoméenne. Devenu un document de référence clé, le Discours-programme avait eu des répercussions profondes, en l’occurrence au plan culturel. Il préconisait de partir du patrimoine traditionnel et de mobiliser le peuple autour de la création de nouvelles formes artistiques et littéraires.
- 29 Cette exigence impliquait la rupture d’avec les productions culturelles anciennes, précisément celles dramatiques. On peut citer, à titre d’exemple, le théâtre folklorique et culturaliste des années 1930, développé par les élèves africains de l’École normale William Ponty au Sénégal, et celui des années 1960 avec, comme nous l’avons déjà mentionné, le spectacle de danses présenté en 1962 au Théâtre des nations à Paris par l’Ensemble national folklorique du Dahomey³¹. C’est contre ces pratiques théâtrales, qualifiées d’aliénantes, que s’insurgeait l’auteur du Discours-programme et, par voie de conséquence, le directeur des Arts et Spectacles. Le scénario de *Zojagé* n’a été établi qu’en s’opposant à ce passé artistique et à ses fondements idéologiques. Joué et présenté sur une scène internationale, dans un pays non révolutionnaire à démocratie

pluraliste et à économie libérale, comment le spectacle issu de ce canevas a-t-il été reçu par le public ?

L'après-scène de *Zojagé* : enthousiasme populaire et manœuvres de censure autour de *Houénooussou*

30 L'après-scène désigne « les divers documents qui naissent autour de la représentation d'une pièce (affiches, programmes, articles de journaux, comptes rendus, interviews, etc.)³² ». Dans le cadre de cette étude, ce concept s'illustre à travers deux articles produits sur le festival par l'envoyé spécial du journal *Daho-Express* au Québec : un long entretien avec Emmanuel Ako Sewa, le directeur général de la Culture et de l'Éducation populaire et chef de la délégation dahoméenne (« Festival du Québec : l'Afrique n'est pas qu'un conglomérat de chants et de danses »), puis un compte rendu détaillé sur l'organisation de la manifestation (« Québec : la fête est terminée »).

31 On y apprend que la soixantaine d'artistes engagés dans la création de *Houénooussou* avait joué pour la première fois le 16 août 1974 à 20h30 sur les Plaines d'Abraham, devant cinquante mille spectateurs³³. Ceux-ci purent tous suivre le spectacle, grâce à la puissante logistique mise en place par le comité d'organisation (caméras, appareils de sonorisation, projecteurs...). La pièce était aussi diffusée en direct par des chaînes de télévision. Selon Lazare Houétin, dont les propos ont été confirmés par Koffi Gahou et l'envoyé spécial de *Daho-Express*, la première de *Houénooussou* connut un succès immense :

Le public avait très bien compris les images et les messages révolutionnaires de *Houénooussou*. Par exemple, pour annoncer l'avènement du règne colonial sur le Dahomey, les comédiens incarnant les personnages de missionnaires se sont retrouvés à un moment donné du spectacle autour d'un mât. Tous les spectateurs s'attendaient à ce qu'on fasse monter un drapeau. En lieu et place, nous avons fait progressivement monter au mât... un casque colonial et un fusil ! C'était la surprise puis l'apothéose ! Nous avons à peine atteint la moitié de la durée du spectacle que des policiers furent envoyés pour encercler les lieux. Nous avons quand même pu dérouler tout le spectacle. Le lendemain, il y avait partout des graffiti sur les murs de la ville avec l'inscription : "Le Dahomey Libre !" ³⁴.

32 Les organisateurs du festival auraient craint la survenue de quelques troubles à cause des messages subversifs du spectacle dans une province canadienne qui, depuis plusieurs décennies, réclamait son indépendance ou son autonomie. Des spectateurs se seraient retrouvés dans cette satire anti- (néo)colonialiste, qui rejoignait leurs propres revendications politiques. Koffi Gahou renchérit par ce témoignage :

Lorsqu'on est arrivé au niveau de la séquence où Sékou Touré a dit non à de Gaulle, les Blancs ont diminué la lumière sur scène³⁵. Et, le lendemain, les Québécois ont écrit partout : "Le Dahomey, pays libre". Sur les murs, les routes, il y avait des tracts partout pour dire que le Dahomey est un pays libre. Les responsables politiques qui étaient dans les hôtels et qui ont conduit notre délégation, de peur des représailles, ont fui les hôtels pour venir rester avec nous sur le site de l'Université de Laval³⁶.

33 Il y a donc eu manifestement un mécanisme d'identification cathartique du public québécois aux personnages de *Houénooussou*, ce qui a provoqué, « au-delà de la sympathie, une émotion violente et une "purgation des passions", qui suscite terreur et pitié envers la figure tragique ou encore moquerie sarcastique face au personnage ridicule³⁷ ». La deuxième représentation, programmée pour se tenir le 20 août à 20h30,

n'avait pas eu lieu. De façon unilatérale, les organisateurs du festival avaient ramené l'heure du spectacle à 23h30, ce qui provoqua l'ire du chef de la délégation dahoméenne pour qui « dans aucun pays du monde les pièces de théâtre ne se jouent de 23 heures à 1 heure du matin³⁸ ». Il dénonça une manœuvre visant à censurer *Houénoussou* en privant les artistes du public auquel ils avaient droit. Les deux parties n'ayant pas pu s'entendre, la délégation dahoméenne prit la décision de boycotter toutes les autres activités du festival à partir du 21 août 1974 dès 15 heures. L'envoyé spécial de *Daho-Express* commenta avec emphase :

Le message de la Révolution ne doit pas passer, se sont jurés les ennemis de notre Révolution. Ils y ont réussi en partie dans leur volonté délibérée de sabotage mais ils ont aussi heureusement réussi, sans le vouloir il est vrai, à démontrer à toutes les autres délégations du Tiers-Monde que notre Pays fait autre chose que du folklore³⁹.

- 34 Pour le journaliste, la censure qui frappait *Houénoussou* n'était pas un épiphénomène, mais un coup monté, de façon spécifique, contre la révolution dahoméenne⁴⁰. Pour l'expliquer, ce reporter a eu recours à un stéréotype du dispositif discursif révolutionnaire : le complot international. On voit, dans l'extrait cité *supra*, comment il fonctionne : la première phrase est censée relever du style direct, mais l'absence des guillemets autour du propos rapporté (« Le message... passer ») renforce la « prise de distance » du locuteur (le journaliste). Cette distanciation « est une mise en scène à l'intérieur de la parole, une manière de présenter une citation, mais en aucune façon une garantie d'objectivité »⁴¹. En des termes plus clairs, cela signifie qu'il s'agit d'un vrai faux propos rapporté : personne n'a dit cela au journaliste. C'est lui-même qui, au regard des manœuvres supposées de censure, a imaginé cette explication conforme à la rhétorique rassurante du « sabotage ». C'est pour cela qu'il a construit son propos sur une dichotomie sémantique, perceptible à travers l'introduction de la conjonction « mais ». Si, dans la première séquence (« Le message de la Révolution... sabotage »), les contre-révolutionnaires ont eu le vent en poupe, en revanche ils ont lamentablement échoué dans la seconde (« ils sont aussi... folklore »), dialectiquement vaincus par la logique implacable d'un complot qui s'est retourné contre eux-mêmes. Cette structuration binaire du discours médiatique permet au journaliste, à l'interne, de renforcer chez ses compatriotes le sentiment nationaliste et, à l'externe, de souligner l'exception politique et artistique de son pays.

Conclusion

- 35 Embryon textuel, le canevas *Zojagé* du spectacle *Houénoussou* s'offre à lire comme un carrefour d'enjeux politiques, idéologiques et artistiques pour le GMR, le ministère de l'Éducation nationale, les agents de la DGCEP, de la DAS et des artistes. Ces enjeux s'éclairent à la double lumière de l'exogenèse du scénario, qui permet d'étudier, entre autres, son avant-texte, puis de l'analyse de l'après-scène, axée autour de la réception dudit spectacle. Il apparaît ainsi que ce canevas, bien qu'ayant été conçu au travers du moule idéologique du régime révolutionnaire, est loin d'être un document au contenu sclérosé, déclamatoire ou platement didactique. Les rubriques « Personnages », « Matériels », « Lumière » et « Son » du manuscrit sont des indices révélateurs d'un souci constant de recherche esthétique, ne serait-ce qu'en matière de scénographie. L'adhésion du public au message subversif de *Houénoussou*, voire les manœuvres présumées de censure, sont autant d'indicateurs de la bonne facture de ce spectacle dont une analyse minutieuse, hélas rendue impossible par l'inexistence d'une copie

audiovisuelle, aurait également confirmé la qualité. Il serait donc souhaitable qu'au Bénin les archives théâtrales fassent l'objet d'une plus grande attention, qu'elles soient mieux répertoriées, traitées et conservées.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ANONYME, *Zojagé*, Porto-Novo, 1974, scénario dactylographié du spectacle *Houénoussou* (août 1974) de l'EAN du Dahomey présenté à la Superfrancofête, au Québec. Remis à l'auteur par Lazare Houétin, coordinateur artistique de l'EAN.

Entretiens

Avec HOUÉTIN, Lazare, Cotonou, 23 avril 2019.

Avec GAHOU, Koffi, Cotonou, mercredi 5 juin 2019.

Avec DINE, Alougbine, Cotonou, samedi 8 juin 2019.

Ouvrages

ARON, Paul, SAINT JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2016 (4^e tirage).

AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012.

GAHOU, Koffi, *Le Sacerdoce au service de la culture*, Cotonou, Éd. Weziza, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod (2^e éd.), 1993.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Le Manifeste du parti communiste*, Paris, Ebooks, 2006 (1^{re} éd. 1848).

MÉDÉHOUEGNON Pierre, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC, 2010.

MINISTÈRE DE L'INFORMATION ET DE L'ORIENTATION NATIONALE, « Discours-programme du GMR présenté par le Chef de bataillon Mathieu Kérékou, chef de l'État, chef du Gouvernement militaire révolutionnaire », dans *Recueil des discours du camarade président de la République le lieutenant-colonel Mathieu Kérékou*, Cotonou, (Maison d'édition non mentionnée), novembre 1975.

PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2011 (1^{re} éd. Nathan, 1996).

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.

TRAORÉ, Bakary, *Le Théâtre africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958.

Articles

ACHODÉ, Codjo, « Le Dahomey prépare le festival de Québec », *Daho-Express*, n° 1444 du vendredi 28 juin 1974.

AGUÈMON, Aimé-Claude, « Québec : la fête est terminée », *Daho-Express*, n° 1492 du vendredi 6 septembre 1974.

AGUÈMON, Aimé-Claude, « Québec : la fête est terminée », *Daho-Express*, n° 1493 du lundi 9 septembre 1974.

ANONYME, « Festival de Québec : l'Afrique n'est pas qu'un conglomérat de chants et de danses », *Daho-Express*, n° 1491 du jeudi 5 septembre 1974.

BABA-MOUSSA, Abdel Rahamane, « Alphabétisation et éducation en langues nationales dans les politiques globales de l'éducation au Bénin : valeurs, principes d'actions et stratégies d'acteurs », dans *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, n° 12 de décembre 2013, p. 111-131.

Consulté sur <https://journals.openedition.org/cres/2332#tocto2n> le 03/08/2019.

BLOOMFIELD, Camille, « Une écriture réellement collaborative ? Implications génétiques du fonctionnement démocratique de l'Oulipo », *Genesis* n° 41, 2015, mis en ligne le 21 avril 2017, p. 119-130, consulté sur <http://journals.openedition.org/genesis/1549> le 13/08/2019.

ÉCOLE DE POLITIQUE APPLIQUÉE (UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE, QUÉBEC), « Croissance annuelle de la population (en % de la population totale), Bénin », <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/tend/BEN/fr/SP.OP.TOTL.html>, consulté le 17/09/2019.

GRÉSILLON, Almuth et THOMASSEAU, Jean-Marie, « Scènes de genèse théâtrale », *Genesis*, n° 26, « Théâtre », Nathalie Léger et Almuth Grésillon (dir.), 2005, p. 19-34, consulté sur https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2005_num_26_1_1362 le 23/10/2019.

HUANNOU, Adrien, « Approche générale et historique de la littérature béninoise », dans *Notre Librairie*, n° 124, octobre-décembre 1995.

ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), « Avant-texte », préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM*, version du 21 décembre 2010. Consulté sur <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/avant-texte/> le 06/09/2019.

KOUDJO, Bienvenu, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, Paris, 1976.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 101-122., consulté sur <https://doi.org/10.7202/041458ar>, 10/09/2019.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 41, « L'écriture théâtrale », 1984, p. 99-121, consulté sur https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1300 le 07/09/2019.

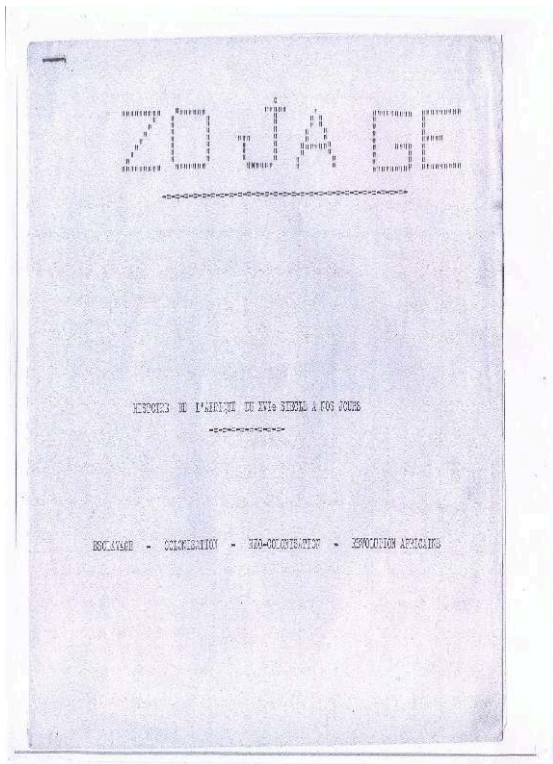
WIKIPEDIA, « Superfrancofête », consulté sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Superfrancofête> le 14/06/2019.

Vidéo

<https://www.lapresse.ca/videos/201408/08/46-1--retour-sur-la-superfrancofete-en-1974.php/a81f7245a3724c76903a5a6aae565ba1>, consulté le 14/06/2019.

ANNEXES

Canevas de création du spectacle *Zo jagé*, baptisé par la suite *Houénoussou*, présenté par l'E.A.N. du Dahomey au Festival international de la jeunesse francophone, organisé au Québec (Canada) du 13 au 24 août 1974.



Y. K. O. P. I. S. (R. H. H. H.)	FANROGASIS	BAHOCIL	INDREZ	SOU
1 - Tous hommes en africains Vie africaine	Peuple africain	Curtis de scène accessoires de scène	Obeouridé bleu + vert jaune x rouge + rouge rouge xx Obeouridé	Cri d'oi- seaux noc- turnes et d'insectes flûte (1 percé sur (Obeur) ora
2 - Un Blanc arrive, wrappe un roi nègre avec quelques parotilles rausses des Africains comme esclaves et part avec eux pour l'Amérique.	Le colon Le roi assis 2 femmes debout 2 princesses assises porte parotilles debout 1 messager Les comédiens 1 négrier blanc (sans blancs) assistant négrier noir contremaîtres souple - 16 esclaves retourne	Silpe du roi surplis violet décoré souple (souple- eur) 1 fusil 2 valises + parotilles cane - chaîne 1 fusil-Corde Bambo	Obeouridé Obeouridé sur la scène	Silpe Obeouridé sur la scène
3 - Le même Blanc revient (change d'habitat), se dirige vers le même peuple que le chasseur et dis- paraît dans la salle. Il repart en contre; les religieux arri- vent sur le scène, s'adressent à l'assistant. Tous commencent en africain pour apporter la bonne nouvelle. Distribution de médailles images, boucane...	Peuple colon (Négre) Religieuses Religieux	4 chapelets 2 Obeur images boucane médailles	Obeouridé bleu x bleu xx bleu xxx rouge xx rouge x bleu xxx	

<p>Ils apprennent une grande table suralévisée, plantent un cône y accrochant un casque géant et un fusil, s'agenouillent et demandent à Jésus de leur envoyer la guerre : "Seigneur Jésus, envois nous la paix"</p> <p>Le Coler et le Chef d'Etat Major de l'armée coloniale apparaissent. Ils sont chaleureusement accueillis et installés par les religieux.</p> <p>Le Chef d'Etat Major va chercher sa troupe, la fait défilier, chanter, la disperse et fait faire feu sur les spectateurs. Ensuite arrivent de part et d'autre le Peuple Africain armé. Bataille et maîtrise du peuple.</p> <p>Ordre de travail - Ecole (collectes de mac de coton, d'huile de palme cacao etc)</p> <p>Interruption du travail.</p> <p>Le groupe des Impérialistes s'interroge se concerte, Révolte. Marche - Chant d'Indépendance - Départ brusque. Le coler demande aux 5 futurs présidents ce que veut le peuple Réponse : "Ils veut l'indépendance". Le coler se fâche, les gronde, les interroge, les intimide. Les 5 futurs présidents avouent</p>	<p>Coler</p> <p>Chef d'Etat Major</p> <p>armée coloniale (12 soldats)</p> <p>Peuple armé</p> <p>5 présidents africains</p> <p>Peuple (sans arme)</p>	<p>1 chaire</p> <p>1 table form</p> <p>1 table</p> <p>1 chaise</p> <p>1 cône</p> <p>1 casque géant</p> <p>1 grand tapis</p> <p>1 couvert (ensemble)</p> <p>1 chaises-longue</p> <p>12 fusils</p> <p>1 croupe-croupe</p> <p>1 bâton</p> <p>1 gourde</p> <p>2 bancs en ca-</p> <p>1 ble et 5</p> <p>1 chaises</p> <p>1 d'école</p> <p>5 tables à tri-</p> <p>1 table</p> <p>12 rayonn</p> <p>1 sans vitres</p> <p>1 para-vent</p>
--	--	---

<p>"Mes camarades".</p> <p>Le Coler : "l'indépendance !</p> <p>l'Indépendance ! Ben ! Mais chacun sa part.</p> <p>Les impérialistes jouissent le scène</p> <p>l'espère des futurs présidents</p> <p>- à chacun sa part.</p> <p>- Dennis. Afrique unie</p> <p>- Ken à moi l'Ouest</p> <p>- Ken à moi le Nord</p> <p>- Ken à moi de Centre.</p>	<p>4 présidents africains</p> <p>4 attachés militaires</p> <p>4 équipes militaires</p> <p>1 colon</p> <p>2 assistants</p> <p>2 garde-corpse</p> <p>1 leader-africain</p>	<p>4 petites chaises</p> <p>2 petites chaises supplémentaires</p> <p>4 longues chaises</p> <p>4 dévoters</p> <p>2 micro-cassettes</p> <p>4 banderoles</p>
---	--	---

NOTES

1. Pierre Médéhouegnon, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC, 2010, p. 126. Pour sa part, Adrien Huannou estime que

l'une des caractéristiques majeures de la production littéraire et artistique au Bénin depuis 1972 est « l'adhésion plus ou moins ferme de leurs auteurs au "processus révolutionnaire" déclenché par le coup d'État du 26 octobre 1972 » : Adrien Huannou, « Approche générale et historique de la littérature béninoise », *Notre Librairie*, n° 124, octobre-décembre 1995, p. 15). Bienvenu Koudjo dénonce une autre forme de stéréotype : « Malgré ces efforts des comédiens et des troupes, le théâtre dahoméen reste accroché au vieux cadre inadapté de la scène à l'italienne. Ce qui le maintient toujours dans la voie du théâtre classique » : Bienvenu Koudjo, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, Paris, 1976, p. 61-62.

2. En 1981, en dépit des nombreuses campagnes d'alphabétisation relancées depuis les années 1970, les personnes alphabétisées ne représentaient que 42,7% de l'effectif de la population béninoise : Abdel-Rahamane Baba-Moussa, INSAE, « Alphabétisation et éducation en langues nationales dans les politiques globales de l'éducation au Bénin : valeurs, principes d'actions et stratégies d'acteurs », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, n° 12, décembre 2013, p. 111-131. Consulté sur <https://journals.openedition.org/cres/2332>, le 23 octobre 2019. Le contexte d'analphabétisme imposait chez les artistes dahoméens une certaine esthétique théâtrale, qui explique le peu d'intérêt accordé au texte écrit, le recours à la création collective et l'utilisation abondante d'images fortes ou de symboles facilement déchiffrables pour transmettre le message. En outre, la création collective, qui remettait en cause le primat de l'auteur individuel, répondait au souci du régime marxiste-léniniste de voir les créations artistiques relever de l'initiative commune des groupes et communautés appelés les « larges masses laborieuses des villes et campagnes ».

3. Lire *Zo - dja - gué*. C'est un terme de la langue nationale béninoise fon qui signifie littéralement « le feu vient vers la côte ». Il fait allusion à l'arrivée par bateau des premiers Blancs au Dahomey.

4. Almuth Grésillon, Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèse théâtrale », *Genesis*, n° 26, « Théâtre », 2005, p. 29, consultable sur https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2005_num_26_1_1362.

5. Les entretiens ont été réalisés entre mai-juin 2019 dans les villes de Cotonou, d'Abomey-Calavi et de Ouidah avec MM. Lazare Houétin, Koffi Gahou et Alougbine Dine, tous artistes ayant pris part, en tant que comédiens dans *Houénoussou*, au festival. Très connus au Dahomey comme ailleurs en Afrique, en Europe et aux États-Unis d'Amérique, ils se sont brillamment illustrés dans d'autres créations collectives, telles que *Yovo Héluwé ! Akowé Héluwé !* (1972), *Koyi, towênonblo todo* (1973), *Tomabou* (1975), *Atchédji* (1979). En plus du personnage de De Gaulle, l'impérialiste, qu'il incarnait dans *Houénoussou*, Lazare Houétin était le coordinateur artistique de ce spectacle. C'est lui qui a remis à l'auteur de l'article le scénario *Zo jagé*, que nous n'avons trouvé nulle part ailleurs. La collecte des données s'est déroulée auprès de personnes physiques mais aussi dans certaines structures publiques, comme le service de la documentation de l'Office national d'imprimerie et de presse (ONIP), à Cotonou, et à la Direction des archives nationales (DAN) à Porto-Novo, capitale du Bénin. En principe, c'est à la DAN qu'on doit retrouver la plupart des archives publiques de cette période (1972-1989), mais ce n'est pas souvent le cas, cette structure étant en butte à nombre de problèmes dont l'insuffisance des ressources humaines et financières. Complétée en 2019, la collecte des données avait été initialement faite entre 2011 et 2015 dans le cadre de précédents travaux de recherche.

6. Almuth Grésillon, Jean-Marie Thomasseau, *op.cit.*, p. 29.

7. Jean-Marie Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 41, 1984, p. 100. Consulté sur https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1300, le 7 septembre 2019.

8. Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 30.

9. Ce festival visait à créer un cadre mondial d'échanges et de brassages interculturels entre des milliers de jeunes francophones provenant de 25 nationalités d'Afrique, d'Europe, d'Amérique et d'Asie.
10. Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, 2001, p. 108, consulté sur <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2001-n29-annuaire3675/041458ar.pdf>, le 23 octobre 2019.
11. *Ibid.*
12. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 74. Nous préférons l'expression « création collective » à celle de création « collaborative », utilisée, par exemple, par Camille Bloomfield dans son article « Une écriture réellement collaborative ? Implications génétiques du fonctionnement démocratique de l'Oulipo », *Genesis*, n°41, 2015, p. 119-130, consulté sur <https://journals.openedition.org/genesis/1549>, le 23 octobre 2019. La collaboration de l'individu avec d'autres peut se faire à tout moment dans le processus de création, soit dans la conception (choix du sujet, du canevas de rédaction ou de mise en scène...), soit dans la mise en œuvre (rédaction effective de la pièce, création effective du spectacle). La présence auctoriale individuelle n'est pas tout à fait gommée. Il est symptomatique de constater que, dans le fonctionnement de l'Oulipo décrit par Camille Bloomfield, « la signature véritablement collective d'une œuvre oulipienne, derrière laquelle s'effaceraient entièrement les auteurs, n'a pas encore eu lieu [même si] elle a été prévue » (*op. cit.*, p. 129). En revanche, parler de « création collective », c'est mettre l'accent sur le travail participatif, réellement inclusif, qui se fait d'amont en aval et qui porte la signature de tout le groupe.
13. Lazare Houétin, entretien enregistré le 23 avril 2019, Cotonou, Bénin.
14. Patrice Pavis, *ibidem*, p. 345.
15. ITEM, « Avant-texte », préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM*, version du 21 décembre 2010, consulté sur <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/avant-texte/> le 06/09/2019.
16. Ce titre en langue nationale fon signifie « Malheur au Blanc ! Malheur à l'intellectuel ! ».
17. Bienvenu Koudjo, *op. cit.*, p. 60.
18. Titre en langue nationale fon qui signifie littéralement « Quand même ! C'est le peuple qui construit la nation ! ». Il n'existe aucune trace écrite des canevas de ces deux créations collectives. Lazare Houétin et Koffi Gahou ne se souviennent même pas d'en avoir rédigé.
19. Sékou Touré, premier président de la république de Guinée, avait conduit son peuple à dire « non » au référendum du 28 septembre 1958 sur la V^e République et la création de la Communauté française, ce qui ouvrit directement la porte de l'indépendance à son pays.
20. Lazare Houétin, entretien enregistré le 23 avril 2019, Cotonou, Bénin. L'artiste ne se rappelle plus le montant exact des financements consentis.
21. École de politique appliquée (Université de Sherbrooke, Québec), « Croissance annuelle de la population (en % de la population totale), Bénin », consulté sur <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/tend/BEN/fr/SP.OP.TOTL.html> le 17 septembre 2019.
22. Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 94.
23. Codjo Achodé, *op. cit.*, p. 6.
24. Pour plus de précisions sur la nature du spectacle du Dahomey présenté au Théâtre des Nations en 1962, lire Bienvenu Koudjo, *op. cit.*, p. 24-26.
25. Codjo Achodé, *op. cit.*, p. 6.
26. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod (2^e éd.), 1993, p. 87.
27. *Ibidem*, p. 87.
28. Lazare Houétin, entretien enregistré le 23 avril 2019, Cotonou, Bénin.
29. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2016, p. 181.

30. Ministère de l'Information et de l'Orientation nationale, « Discours-programme du GMR présenté par le Chef de bataillon Mathieu Kérékou, chef de l'État, chef du Gouvernement militaire révolutionnaire », dans *Recueil des discours du camarade résident de la République le lieutenant-colonel Mathieu Kérékou*, Cotonou, novembre 1975, p. 15.
31. Pour se faire une idée de ce théâtre folklorique et culturaliste et de ses avatars, voir Bakary Traoré, *Le Théâtre africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958, p. 45-75 ; Guy O. Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 80-82 ; Bienvenu Koudjo, « Kondo le requin de Jean Pliya, nouvelle version », *Notre librairie*, n° 124, octobre-décembre 1995, p. 156-158 ; Pierre Médéhouegnon, *op. cit.*, p. 25-50.
32. Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 31.
33. Estimation chiffrée donnée par Lazare Houétin au cours de l'entretien. Nous la trouvons tout à fait plausible. Selon le site wikipedia, « 1 248 850 entrées ont été enregistrées sur les différents sites de la Superfrancofête. Le spectacle *J'ai vu le loup, le renard, le lion*, qui réunissait pour la première fois sur scène Félix Leclerc, Gilles Vigneault et Robert Charlebois, a attiré plus de 100 000 personnes devant la grande scène extérieure des Plaines d'Abraham, lors de la soirée d'ouverture du Festival, le 13 août » (cf. « Superfrancofête », consulté sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Superfrancofête> le 14/06/2019). L'extrait vidéo *Retour sur la superfrancofête en 1974* donne un aperçu de la mobilisation populaire autour du festival et de l'immense site des Plaines d'Abraham. Voir <https://www.lapresse.ca/videos/201408/08/46-1--retour-sur-la-superfrancofete-en-1974.php/a81f7245a3724c76903a5a6aae565ba1>, le 14 juin 2019.
34. Lazare Houétin, entretien enregistré le 23 avril 2019, Cotonou, Bénin.
35. Il voudrait signifier par là une autre forme de censure, consistant à diminuer la luminosité sur scène pour empêcher les spectateurs de bien suivre les acteurs.
36. Koffi Gahou, *Le Sacerdoce au service de la culture*, Cotonou, Éd. Weziza, 2018, p. 85-86.
37. Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, Nathan/SEJER, 2003, p. 213.
38. Emmanuel Ako Sèwa, cité dans « Festival de Québec : l'Afrique n'est pas qu'un conglomérat de chants et de danses », dans *Daho-Express*, n° 1491 du jeudi 05/09/1974, p. 5.
39. Claude Aguèmon, *op. cit.*, p. 1.
40. Cela, bien sûr, n'était pas vrai. Dans l'interview accordée au quotidien *Daho-Express*, Emmanuel Ako Sèwa a évoqué aussi les mésaventures des délégations de la Côte d'Ivoire et du Mali. Il en a été de même de la troupe mixte, composée de comédiens ressortissants d'États européens et africains, qui a été programmée pour jouer *Les Nègres* de Jean Genet.
41. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 95.

RÉSUMÉS

Les archives publiques et privées à Porto-Novo, Cotonou et Ouidah fournissent des indices susceptibles d'esquisser, avec les outils de la critique génétique, une étude du scénario *Zojaé* du spectacle *Houénoussou*, création de l'Ensemble artistique national présentée en 1974 au Québec lors du Festival international de la jeunesse francophone. L'étude de ce canevas permet d'apprécier les implications idéologiques du spectacle et sa dimension esthétique.

The public and private archives, located in Porto-Novo, Cotonou and Ouidah, provide clues that can sketch, through genetic critic, a study of the scenario *Zojaé* of *Houénoussou* show, a creation of the « Ensemble artistique national » presented in 1974 in Quebec during the International

Festival of Francophone Youth. The study of this groundwork made it possible to appreciate the ideological implications of the show and its part of aesthetics.

INDEX

Mots-clés : création collective, esthétique, avant-texte, après-scène, idéologie, Houénoussou

Keywords : collective creation, aesthetics, pre-text, after-scene, ideology, Houenoussou

AUTEUR

FERNAND NOUWLIBETO

Maître-Assistant de littérature africaine, spécialisé en études théâtrales, à l'Université d'Abomey-Calavi (Bénin). Auteur de plusieurs articles et d'un essai critique, *Théâtre béninois : logiques marchandes et enjeux esthétiques* (Cotonou, CIREF, 2016). Membre du Centre international de recherche et d'études francophones (CIREF) et du conseil d'administration de l'association culturelle Perma sillons d'or (PERSILDOR).