



MARTIALISATION DU CORPS ET DES DIFFERENTES PARTIES DU CORPS DANS ZONGO GIWA DE LA FORET DEVIERGEE DE DANSI FERNAND NOUWLIBETO ET CADAUVRE MON BEL AMANT D'OUSMANE ALEDJI

Paterne Djidéwou TCHAOU

djidewou@gmail.com

Université d'Abomey-Calavi, Bénin

RESUME

Le corps est un instrument multifonctionnel et pluridisciplinaire. Les organes invisibles de l'intérieur du corps et les différentes parties visibles du corps sont des éléments qui l'aident dans l'accomplissement des tâches et des fonctions. Dans les pièces de théâtre *Zongo Giwa de la forêt déviérgée* de Dansi Fernand Nouwlibèto et *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji, les corps des personnages sont engagés dans une dynamique de combat et de lutte, ce qui les rapproche des corps des pratiquants des arts martiaux. De cette observation, il en ressort une certaine martialisation des corps des personnages qu'il importe de décrypter. La présente réflexion se propose d'analyser la martialisation des corps des personnages en s'appuyant sur l'analyse dramaturgique et la corpologie afin d'exposer cette catégorisation des personnages dans la création théâtrale des deux auteurs.

Mots clés : corps, martialisation, combat, martialisé, cadavre.

ABSTRACT

The body is a multifunctional and multidisciplinary instrument. The invisible organs of the interior of the body and the latter's different visible parts are elements that help it in the accomplishment of its tasks and functions. In the plays *Zongo Giwa de la forêt déviérgée* by Dansi Fernand Nouwlibèto and *Cadavre mon bel amant* by Ousmane Alédji, the bodies of the characters are set into a dynamics of fight and struggle, which brings them closer to the bodies of practitioners of the martial arts. From this observation, it emerges a certain martialization of the bodies of the characters that it is important to decipher. This reflection proposes to analyze the martialization of the bodies of the characters based on dramaturgical analysis and corpology in order to expose this categorization of the characters in the theatrical creation of the two authors.

Key words: body, martialization, fight, martialized, corpse.

INTRODUCTION

Quand on évoque le corps humain, on pense généralement à la structure physique et anatomique de l'être humain. Constitué de muscles, d'os, de chair et de sang, le corps humain est aussi structuré en différentes parties : membres supérieurs, membres

inférieurs, le tronc, etc. Sans forcément rentrer dans une description morphologique, il convient de retenir certains éléments physiques et visibles : les mains (roulées en poings, dressées, l'intérieur du poignet ouvert ou le dos de la main, le bout des doigts serrés, les ongles utilisés comme griffes), les bras, les coudes, la tête, les pieds, le tronc, la poitrine et le ventre. Ces constituants physiques visibles sont très importants dans la pratique des arts martiaux car ils sont les différentes parties utilisées dans les nombreuses techniques de combat. Au théâtre ou ailleurs, tous les corps ne sont pas soumis à la réalité des arts martiaux. Il se dégage ainsi une différence entre le corps martial et le corps martialisé. Loin de rentrer déjà dans une clarification conceptuelle, il serait utile de clarifier les deux terminologies. Le corps martial est un corps de pratiquant d'art martial. C'est un corps inscrit dans la fréquence et l'habitude de la pratique martiale tandis que le corps martialisé s'aperçoit comme le corps qui utilise momentanément l'art martial pour se défendre. Celui-ci fait de ses différentes parties, des instruments d'attaque ou de défense pour se libérer d'une agression. On peut ainsi déduire que la martialisation du corps est un processus qui permet d'attribuer un caractère martial ou belliqueux à un corps ou à ses différentes parties. Dans les pièces de théâtre *Zongo Giwa de la forêt déviérée* Dansi Fernand Nouwlibèto et *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji, cette martialisation du corps et de certaines parties du corps est perceptible et révèle un usage particulier du corps. Le discours sur le corps laisse lire des personnages qui évoluent dans un univers dramaturgique de combat et de duel où les personnages échangent des coups. Il en résulte un transfert de compétences martiales aux corps des personnages, transfert opéré par les dramaturges. Nous partons de l'hypothèse que le corps et les différentes parties du corps sont utilisés comme des instruments de combat. Il devient alors pertinent de s'interroger sur la martialisation opérée au niveau du corps et des différentes parties du corps dans ces pièces de théâtre qui abritent des séquences de défense ou de combat. La présente réflexion se propose d'analyser la martialisation du corps dans ces deux pièces de théâtre afin d'exposer cette catégorisation des personnages. C'est pour cela que nous utilisons l'analyse dramaturgique et la corpologie car il s'agit pour nous de répertorier, de classer et d'analyser les signes du corps qui s'inscrivent dans la dynamique du combat dans le déroulement de l'action dramatique. Nous commencerons par la clarification entre art martial et corps martial, ensuite, nous ferons la différence terminologique entre le corps martial et le corps martialisé et enfin, nous aborderons la martialisation du corps et des différentes parties du corps dans *Zongo Giwa de la forêt déviérée* et *Cadavre mon bel amant* qui tournent autour du corps de Zongo Giwa et de La fille.

1. Art martial et corps martial : que retenir ?

Selon Wikipédia, un art martial est un style ou une école dont l'enseignement porte principalement sur les techniques de combat, à mains nues ou avec arme. Le terme art martial est utilisé pour désigner une discipline de combat asiatique et les arts martiaux les plus populaires en Europe et en Amérique. Les arts martiaux intègrent aujourd'hui un sens plus large et regroupent presque toutes les disciplines de combat. Le terme est dérivé du latin et signifie arts de « Mars, dieu romain de la guerre ». Que cela soit le Judo, le Karaté, le Jiu-jitsu, le Kendo, le Taekwondo, le Kung-fu, le Tai-chi, le Krav Maga, l'Aïkido, ce sont les bras, les pieds, la tête et autres parties du corps qui sont utilisés dans les échanges de coups. Tous les arts martiaux ont en commun le même principe : savoir se sortir d'une confrontation ou agression physique avec un autre individu (avec ou sans arme) en ayant à sa disposition simplement son corps, son intelligence et l'habileté acquise par la pratique. La répétition et les nombreuses séances d'entraînement finissent par donner une prédisposition de guerrier au corps du pratiquant. C'est ce corps guerrier du pratiquant que nous appelons corps martial. Dans son article intitulé « *Anthropologie de la maîtrise de soi et conscience du corps martial* », Tarik Mesli (2013, p. 143) donne des détails sur le corps martial :

Le corps martial est l'évolution du corps propre à l'art martial. Il représente le corps cénobitique de l'âme humaine qui s'efforce à préserver en soi, sentant et ressentant, vivant et survivant, et qui doit sans cesse alterner la perception du plein et du vide, de l'inspiration et de l'expiration, de l'eau et du feu, de la maîtrise et de la violence.

Le corps martial est non seulement un corps guerrier mais un corps qui a conscience de sa capacité physique et qui n'utilise pas cette force au service d'une violence gratuite ou fortuite. En clair, l'art martial est une discipline artistique faite de techniques d'attaque ou de défense qui privilégie les armes du corps. C'est un art qui transforme les différentes parties du corps en de potentielles armes de défense. Le corps du pratiquant des arts martiaux est le corps martial qui n'est rien d'autre qu'un corps évolué sur le plan morphologique et mental.

2. Corps martial et corps martialisé : quelle différence

Au regard des détails mentionnés ci-dessus, un corps martial est le corps sportif du pratiquant. C'est ce corps mental évolué qui fait la différence entre sa capacité physique et l'usage qu'il en fait. Une certaine maîtrise de soi en dépit de sa capacité de défense et de combat. Un corps martial est ainsi le corps physique, sportif, actif, réactif mais conscient. Il est donc différent du corps martialisé à tout point de vue. Le corps martialisé est ce type de corps à qui est attribué momentanément le caractère martial. C'est un corps qui dénote une âme belliqueuse, un esprit de combat et de guerre. Il

possède les qualités, les prédispositions du corps martial sans forcément être un corps martial. Le corps martialisé n'est pas l'équivalent du corps martial car il n'est point inscrit ni strictement ni fondamentalement dans les arts martiaux : éthique, technique et physique. C'est un corps dont le mouvement de défense n'est pas structuré, ni organisé comme dans le cas des arts martiaux. Le corps martialisé est au croisement du mouvement physique et d'une fausse technique, il est un canal de transmission des attitudes martiales inconsciemment adoptées. Il est comparable au Performer-guerrier que Richard Schechner explique en ces termes :

Le Performer-guerrier est celui qui doit "[...] développer non pas un organisme-masse, un organisme de muscles, athlétique, mais un organisme canal à travers lequel les énergies circulent, les énergies se transforment, le subtil est touché. (<http://journals.openedition.org/rbep/411>)

Dans cette étude, le corps martialisé est ainsi un corps conducteur des arts martiaux. Dans le discours théâtral, ce sont les réactions, postures, attitudes du corps qui sont susceptibles de justifier cette martialisation du corps des personnages.

3. Martialisation du corps dans Zongo Giwa de la forêt deviergée de Dansi Fernand Nouwlibèto et Cadavre mon bel amant d'Ousmane Alédji

Les pièces que nous avons retenues dans le cadre de cette analyse du corps martialisé sont celles de deux dramaturges béninois dont l'engagement est remarquable à partir des choix esthétiques et thématiques de leurs productions dramaturgiques. Pierre Médéhouégnon confirme ce fait. Il le notifie en ces termes :

Ousmane Alédji et Fernand Nouwlibèto, ont rompu, avec le conformisme de leurs prédécesseurs en donnant au théâtre béninois une autre orientation voisine de celle des jeunes contestataires togolais des années 90. (Médéhouégnon, 2010, pp- 265-266)

Ces deux pièces de théâtre d'engagement politique sont construites autour de la révolte contre les systèmes politiques totalitaires. C'est ce qui justifie d'ailleurs la représentation du corps présent dans ces œuvres.

Dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée* et *Cadavre mon bel amant*, la mort révoltée est sur scène. La présence de ces corps révoltés et martialisés révèle la déconstruction de la mort qui n'est plus une destinée fatale comme elle l'était dans la tragédie. La mort n'est pas racontée, elle est plutôt montrée, concrétisée par la présence cadavérique d'un corps révolté et martialisé. Dans *Zongo Giwa de la forêt déviergée* et *Cadavre mon bel amant* le discours théâtral nous laisse lire respectivement deux corps martialisés : Zongo Giwa et La fille.

Dans un premier temps, il faut reconnaître les conditions sociales identiques de ces deux personnages. Zongo Giwa est un journaliste rebelle qui a été assassiné. Sa femme et ses enfants n'ont pas été épargnés. Dans la pièce, *Cadauvre mon bel amant*, La fille est considérée aussi comme une rebelle car son père est rebelle au régime politique en place. Sa famille a été exterminée, son père, sa mère et ses frères. Des extraits pour nous en convaincre respectivement à la page 38 de *Zongo Giwa de la forêt déviérée* et aux pages 25-26 de *Cadauvre mon bel amant* :

Fantôme mère : Tu vois : te voici plus mort que vivant. Ton patriotisme contre notre exil éternel, cela valait-il le coup d'encre ? Le tapotement du clavier d'un ordinateur ? L'envoi de postillons sur un micro en érection ? Mon tendre Zongo Giwa, mon doux époux, le forgeron de mon corps dans le feu de l'amour, qu'as-tu fait ?

Les trois fantômes enfants : Qu'as-tu fait, papa ! La nuit en lambeaux aux doigts. Nos doigts déchirent la nuit. Et que c'est triste, des fantômes d'orphelins, nos fronts en éclats contre le vide. Nos fronts cognent contre le vide... » (Nouwlibèto, 2005, p. 38)

La fille : ...Ils ont tué mon père de la même façon. Ils l'ont tué en riant, le même rire de fauve. Cinq minutes de rafales de mitraillettes. Trois minutes de rire (Elle poursuit calmement) Ils ont pris mes frères, tous les quatre. Ils ont ligoté mes frères, ils ont ouvert notre congélateur, ils ont mis mes frères dans le congélateur, ils ont tendu la clé à ma maman, ils ont dit à ma maman d'avaler la clé, elle a refusé, ils l'ont frappée, ils l'ont frappée pendant douze minutes. Ma maman a refusé ils lui ont ouvert la bouche, ils ont déposé la clé dans la bouche de ma maman, leur chef, il est monté sur la bouche de ma maman avec ses grosses chaussures, les autres aussi. Puis, ils ont ri. Ma maman n'est plus bougé, leur chef a sorti son couteau, il a déchiré le caleçon de maman. Ils ont ri. Ils ont ri pendant six minutes et, ils ont fait...Ils ont fait ça à ma maman. Elle ne bougeait plus mais ils ont fait ça quand même, ils ont fait ça chacun, pendant longtemps, puis ils sont repartis. (Alédji, 2003, pp-25-26)

Ensuite, étant tous victimes du système d'oppression politique, les deux personnages sont caractérisés par la révolte. Il est connu que l'être humain se bat pour sa famille et il est prêt à tout donner pour protéger sa progéniture. Dans un contexte d'oppression et de privation, la perte ou l'assassinat des membres d'une famille peut être à la base de la révolte et pousser au combat. Une victime peut s'ensauvager ainsi facilement et adopter une position de défense et de vengeance pour se faire justice personnellement. La rébellion qui est une caractéristique fondamentale à la martialité, prend différentes formes chez ces deux personnages. La position de victime de ces deux personnages (Zongo Giwa et La fille) est un mobile incitant et invitant leur corps au combat.

Dans *Zongo Giwa de la forêt déviérée*, le sujet de la pièce est un rituel d'inhumation du corps d'un opposant politique, un journaliste bavard et gênant que le régime politique dictatorial en place a fini par ranger du côté des corps portés disparus. Mais pour des

raisons spirituelles, le marabout de Grand-chose propose une seconde mort symbolique réalisée au cours d'une cérémonie rituelle dans la forêt afin de contrôler l'âme du défunt. La prescription du marabout de Grand-chose est claire :

Vous avez fait tuer Zongo Giwa, mais sa mort n'est pas assez cuite. Il continua à saucissonner votre respiration. À moins que vous ne l'enterriez vous-même au cimetière de l'enfer. Faites porter son cercueil par un Porteur de cercueil accompagné d'un chien. Deux jours de marche dans la forêt déviérée. Inhumation forcée au deuxième jour, à minuit au plus tard. (Nouwlibèto, 2005, p. 17)

Mais malheureusement, le corps-cadavre de Zongo Giwa engage un combat et fait échec à ce plan d'inhumation forcée. Le cadavre résiste et s'oppose à son enterrement dans la « forêt déviérée » au cimetière de l'enfer. Ce refus révèle progressivement le caractère martial de ce cadavre combattif et résistant. Déjà Grand-chose même déclare : « *Le cercueil mange son cou. Ah Zongo Giwa, tu martyrises mes fidèles* ». (p.14). Cette affirmation révèle la lourdeur du cadavre de Zongo Giwa, un élément important dans le combat car il déséquilibre le rapport entre le Porteur-de-cercueil et le contenu du cercueil. À travers ce poids, le cadavre manifeste déjà subtilement son opposition à se faire enterrer dans cette forêt. Cette opposition se confirme davantage avec le surplace effectué par le Porteur-de-cercueil qui n'arrivait plus à avancer convenablement. « *Le Porteur, patron, le Porteur-de-cercueil fait du surplace ! Le malheureux marche et n'avance pas !* » (p. 19). Dans ce combat engagé entre les deux corps, le corps de Zongo Giwa prend l'avantage sur son adversaire, le Porteur. Ce faisant, le corps de Zongo Giwa tient en échec l'opération N°1 des recommandations du marabout de Grand-chose. En immobilisant le Porteur-de-cercueil et en l'empêchant d'avancer, le cadavre de Zongo Giwa s'octroie une belle avance dans le duel. Les autres opérations du marabout doivent être obligatoirement exécutées. Le marabout l'avait prévenu : « *Le cadavre ne voudra peut-être pas du cimetière de l'Enfer. S'il refuse, cassez-lui méthodiquement les os des genoux.* » (p. 20).

Dans cette recommandation d'une stratégie de combat qui allie précision et méthode, le corps de Zongo Giwa devrait être destabilisé. « *Cassez-lui méthodiquement les os des genoux* » est une injonction assez précise et méthodique portée par une phrase impérative. L'ordre est suivi à la page 21 :

Porteur-de-chaussures : Il casse les tibias à Zongo Giwa.

Grand-chose : Il brise les rotules au maudit. Regarde, mais regarde donc : il lui broie les fémurs.

Les lexiques « *tibias* » ; « *rotules* » ; et « *fémurs* » appartiennent au champ lexical de l'ossature du genou qu'il est recommandé de casser méthodiquement. Les verbes « *Casse, brise et broie* » expriment la réalisation effective de la recommandation dans ce duel déséquilibré entre le corps vivant (le Porteur) et un corps mort (Zongo Giwa). La

résonnance de ces verbes renvoie au bruitage des arts martiaux et démontre par contre la résistance du corps de Zongo Giwa qui ne démord point dans sa poursuite vers la victoire quand bien même ses différentes parties du corps sont soumises à une violence physique. Successivement, il fait échec aux autres opérations. La deuxième opération consiste à recourir au pouvoir magique d'incantations proférées à l'aide d'un talisman de cola pour ressusciter provisoirement le mort, Zongo Giwa, et tuer provisoirement aussi, le Porteur-de-chaussures qui doit prendre la place du mort dans le cercueil durant toute l'opération. La troisième opération sollicite l'intervention personnelle du marabout. Grand-chose se résout à appliquer l'opération 2 avec tous les risques plausibles : la mort définitive du Porteur-de-chaussures et la résurrection définitive de Zongo Giwa. L'application de cette opération N° 2 dévoile le statut social réel des personnages qui au travers du procédé de la distanciation assimilent leurs rôles au jeu théâtral. C'est le réveil définitif de Zongo Giwa qui annule complètement cette opération.

Si le corps physique de Zongo Giwa encaisse les coups mais livre dans sa révolte un combat moral et psychologique dans ce duel avec ses agresseurs, le combat engagé par le corps de La fille est physique dans *Cadavre mon bel amant*. En faisant une parfaite intrusion au cœur d'un régime politique dictatorial qui érige l'assassinat politique comme une norme, Ousmane Alédji construit sa pièce autour de la révolte et de la colère. Le personnage de La fille en est une preuve concrète. Toute petite, elle a assisté à l'assassinat de ses frères et de sa mère. Elle a par la suite été violée sur le champ d'exécution de ses parents. Mais ce corps qui a subi violence physique et psychologique et qui traîne des traumatismes, c'est ce même corps qui se révolte et qui se fait justice dans un esprit assez combatif. Elle utilise les armes de son corps pour détruire littéralement ses agresseurs. « *La fille* : Ça c'est vrai. Mais avant, je l'ai mordu. Puis j'ai goûté. C'était amer. Deux comprimés de Nivaquine, j'ai broyé. Il a crié et il n'a plus bougé. J'ai ri. » (p.35).

Cette réplique nous informe sur l'usage qui est fait de la bouche et des dents. Ces organes sont utilisés dans cette réplique comme des outils d'attaque et de défense. Les verbes « *mordu, goûté et broyé* » suffisent pour mieux comprendre. C'est beaucoup plus clair dans l'extrait suivant qu'on retrouve plus loin à la page 45 :

La fille :...Leur chef, il m'a couchée. Il m'a mordu les lèvres. J'ai crié. Il a mis sa langue dans ma bouche. J'ai refusé. Il m'a frappée. Puis, il a ri. Les autres aussi. Il a mis sa langue. C'est à ce moment-là que j'ai vu ma maman. Elle m'a dit : « coupe ! coupe ! ». Ma mâchoire, elle s'est verrouillée, mécanique sèche et tranchante. Le chef, il s'est relevé comme une toupie à ressort, il a agité ses bras... (Alédji, 2003, p. 45)

Ce n'est pas le Porteur-de-cercueil seul qui reçoit une recommandation pour une action d'une violence physique. La fille reçoit aussi une recommandation de sa mère : « *C'est à ce moment-là que j'ai vu ma maman. Elle m'a dit : « coupe ! coupe ! »*. Elle met effectivement en œuvre cette injonction de sa mère. Ici, la mâchoire, pièce osseuse qui porte les dents, a été utilisée comme une tenaille pour embrigader la langue du chef de la bande afin de la couper comme le ferait une lame de scie. Les adjectifs qualificatifs « *verrouillée* » ; « *mécanique* » ; « *sèche* » ; « *tranchante* » permettent de voir quel usage circonstanciel est fait de la mâchoire. La fille s'est vengée avec les outils d'attaque à portée de la main, des outils de son corps : La bouche et les dents servent d'instruments de coupure.

S'il y a une autre caractéristique commune aux corps des personnages Zongo Giwa et La fille, c'est l'esprit de résistance. Dans *Zongo Giwa de la forêt déviérgée*, le cadavre somnolant de Zongo Giwa tient une conversation avec sa femme et ses enfants fantômes. C'est la chute de la tirade de Zongo Giwa (pp. 49-56) qui expose clairement la résistance de ce corps martialisé du journaliste :

Oui...frappez plus fort...encore plus fort. Vos matraques sont en reportage sur mon corps soumis. Fouillez, toujours plus loin, toujours plus loin, fouiller plus profond. L'ambiance de mon corps en feu...Le gargouillis douloureux de mes boyaux en débandade... Mon corps qui parle au micro de vos lanières... Fouillez, filmez, enregistrez la vox populi dans les venelles de mes organes mis en croix. Ecrivez dans mon corps soumis à l'article sanglant de vos matraques sur toutes les voix fauchées sur toutes les phalanges broyées, sur tous les écrans éteints. Frappez, frappez, fr... (Nouwlibèto, 2005, p. 56)

La relation entre la violence physique et les éléments du journalisme audiovisuel (*reportage sur mon corps, mon corps parle au micro de vos lanières, filmez, enregistrez la vox populi dans les venelles de mes organes, écrivez dans mon corps soumis l'article sanglant, sur tous les écrans éteints*) est une métaphore filée et une représentation imagée qui présente le corps de la victime comme un corps résistant qui se moque de l'agression gratuite de ses bourreaux. La relation trilogique « *agression-corps-journalisme* » n'est plus une douleur mais une relation de résistance dans un combat, ce qui confirme le caractère belliqueux de l'âme, de l'esprit et du corps de Zongo Giwa. Zongo Giwa accuse les coups, il offre son corps à la douleur pour se défendre. Zongo Giwa se bat avec son intelligence et son habileté d'esprit à l'instar d'un bon combattant des arts martiaux. Zongo Giwa hante son agresseur en affichant une résistance surhumaine. Supporter la douleur est une qualité enseignée dans la pratique des arts martiaux. Résister à l'appel de la douleur pour désarmer l'ennemi, c'est l'option choisie par Zongo Giwa dans cet extrait. L'on y découvre l'endurance et la ténacité d'un corps qui n'est pas prêt d'abandonner et qui incite l'envahisseur à une fouille chirurgicale du corps. Dans la pièce *Cadavre mon bel amant*, La fille s'exprime en ces termes :

La fille : Je ne suis pas folle. Seulement, je ne me lave plus. L'eau de pompe a la couleur du mil. Les rivières sont couvertes de mouches. Au fonds des verres, la lie fermentée de ma vie. Puis ils boivent, puis ils rient. La petite fille de huit ans porte la robe déchirée d'une folle. Elle a mal au bas ventre, mal à l'âme. Ils ont bu ma sève et je n'arrive même pas à crever. (Alédji, 2003, p. 49)

Cette résistance du corps frise pour tout lecteur, une ironie situationnelle. L'ironie situationnelle est ce type d'ironie qu'un lecteur rencontre dans les œuvres littéraires. En effet, les auteurs utilisent l'ironie situationnelle pour surprendre, intriguer et engager leur public. Lorsque le lecteur s'attend à une chose, mais qu'une autre se produise. Le lecteur s'attend à ce que Zongo Giwa et La fille expriment leur douleur et se plaignent de cette souffrance. Mais ces personnages émerveillent à travers leur expression de résistance.

La fille : (...) Tu es si pressé de partir ; si pressé de mourir que tu n'as pas attendu qu'ils t'achèvent. Attends-moi, mon amour. Je vais prendre ma dose de balles et je te rejoins. Elle pose le cadavre par terre et s'avance les bras en l'air. Allez-y...Tirez...Je suis une rebelle, la première et la plus dangereuse des rebelles. Dites à votre boucher de président que je reviendrai volontiers lui remplir la bouche de ma merde. (Alédji, 2003, p. 55)

Le motif esthétique fantastique du mort qui refuse de mourir complètement et qui se réveille pour hanter, perturber son meurtrier est une forme de résistance de ce corps engagé au combat. Cela rappelle la réapparition du personnage martial qui harcèle intempestivement le Guide providentiel dans le roman *La vie et demie* de Sony Labou Tansi. Zongo Giwa et La fille sont des corps résistants, des corps martialisés qui combattent, guerroient et terrorisent l'ennemi.

La fille: (en se relevant) Mon Dieu, le jour, et moi qui ne suis même pas morte.

Zongo Giwa : Trop tard Excellence ! (Il lève la tête) Regardez : au ciel, le squelette du dictateur est lourdement chargé du squelette de sa dernière victime. Le squelette du dictateur sanglote de lassitude séculaire. (Le bruit de l'hélicoptère se rapproche davantage)

Grand-chose : (continue de tirer) : Crève, maudit, crève !

Zongo Giwa : Le mort ressuscité chante alléluia ! Ecoutez, dans le cercueil, l'agonie du Porteur-de-godasses se débattant dans les langes funéraires. (Nouwlibèto, 2005, p. 71)

Le corps de Zongo Giwa constitue un laboratoire où se construit la haine nécessaire à la destruction du Grand-Chose, le président dictateur. Tout au long du trajet, le corps à moitié-mort de Zongo Giwa vibre au rythme de la rébellion : ses os cassés et sa mise en bière, ne réussissent pas à atténuer le désir de vengeance de ce corps moitié-mort, moitié-vivant. C'est un corps débordant de colère, de rébellion et qui se bat pour arracher sa victoire des mains du président dictateur. Le corps ressuscité de Zongo Giwa crie alléluia et maudit Grand-chose devenu impuissant devant cette résurrection. Le corps Zongo Giwa apparaît finalement comme un corps christique qui a accepté la

mort pour que renaisse la vie, celle de la liberté. Et les extraits « *Le corps ressuscité chante alléluia* » (p. 71) et « *Le mort ressuscité crie hosanna...* » (p. 73) donnent au corps de Zongo Giwa une dimension spirituelle digne du Christ ressuscité.

Une âme morte ne respire point. Une once de souffle suffit à tout. Grand-chose l'a appris à ses dépens. Le souffle est vital, qu'il soit celui de l'humain ou de la forêt. On ne privatise pas le souffle de vie. « *Pourquoi chercher à inventer une autre façon de respirer ?* » « *Pour être le seul à se mettre plein les poumons. L'oxygène coûte de plus en plus cher sur cette planète de merde.* » réplique Grand-chose » (p.68). C'est à la page 73 qu'on lit la réplique de Zongo Giwa : « *La respiration est la poésie du corps* ». En décryptant cette poésie du corps on comprend aisément la résurrection de Zongo Giwa, le souffle remis est une erreur fatale de Grand-chose. C'est sa respiration qui fonde la rébellion, c'est sa respiration qui fonde sa combattivité, sa pugnacité. « *La respiration est la poésie du combat.* » Un combat qui se fait avec le langage du corps.

Par ailleurs, la Forêt est présentée comme un corps qui s'inscrit dans la martialité. La martialité vue comme l'acte de la rébellion et de l'insoumission. La Forêt a été un adjuvant de Zongo Giwa dans la réalisation de son projet. Le scripteur nous la présente comme un corps humain doté des aptitudes humaines. « *La Forêt ouvre un œil* » (p.34) ; « *La Forêt respire et son souffle me lacère la poitrine* » (p.25) « *La Forêt s'étire de tout son corps monstrueux et Zongo Giwa menace de revenir jeter du sable dans mon bol de gari.* » (p.35).

À l'instar de Zongo Giwa, La Forêt est comme un corps rebelle, un corps combatif, martialisé. La pièce est d'ailleurs structurée en trois parties : premiers, deuxièmes et troisièmes ronflements de la forêt. Le ronflement est une habitude humaine. L'attribuer à une forêt confirme la personnification appréhendée. La Forêt est un macro-corps martialisé constitué de petits corps dont celui de Zongo Giwa et ses protagonistes. Le souffle est une fonction élémentaire du corps. Il est détaché, détourné et attribué à une forêt par le processus de la création théâtrale afin d'y porter une fonction.

Généralement la position de victime conditionne la révolte et la martialité. Nous le voyons si bien dans le déploiement fait du corps de Zongo Giwa et de La fille dans les pièces étudiées. Ces deux personnages victimes partagent l'esprit de révolte, de combat et de résistance. Le corps et les différentes parties du corps de ces personnages sont des moyens de défense et d'attaque dans l'action dramatique. Cette démarche de création des auteurs en ce qui concerne la caractérisation de ces personnages ouvre des perspectives sur la catégorisation des personnages et des différentes parties de leurs corps dans le jeu dramatique.

CONCLUSION

La martialisation du corps (mort ou vivant) se justifie par le désir des dramaturges d'échapper aux formes reconnues quant à la construction du personnage. Une telle démarche se lit comme une manière de doter le personnage d'une sémantique ou d'une sémiotique qui l'oppose aux personnages stéréotypés connus dans les créations théâtrales. Dansi Fernand Nouwligèto et Ousmane Alédji à travers ces deux pièces de théâtre expérimentent une nouvelle approche dans la construction du personnage. Cette technique sur la facette signifiante du personnage qu'est le corps englobe dépouillement, hypertrophie, métamorphose et abstraction. La présence du corps martialisé, ce corps mort ou vivant révolté et combattif est une célébration, une consécration du corps en tant qu'objet, sujet, image ou lieu au détriment du langage.

Références bibliographiques

- Alédji, O. (2003). *Cadavre mon bel amant*. Paris : Ed. Ndzé.
- Biet, C. (2010). « Discours et représentation : la violence au théâtre ». *Littératures classiques*, 73 (3), pp. 415-429.
- Médéhouégnon, P. (2010). *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours : Historique et analyse*. Cotonou : CAAREC Editions.
- Médéhouégnon, P. (2020). « Le discours de la mise en scène du corps dans le théâtre béninois. » In *Les représentations du corps en Afrique francophone : Actes du colloque international des 3, 4 et 5 mai 2017*, (Sous dir), pp. 406-417. Cotonou : Editions Plumes Soleil.
- Mesli, T. (2013). « Anthropologie de la maîtrise de soi et conscience du « Corps martial », in *Corps*, 11(1), pp. 141-150.
- Nouwligbèto Dansi F. (2005). *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, Paris : L'Harmattan.
- Tossou, O. P. (2019). *Corpographie et corpologie*. Cotonou : Plumes Soleil.
- Ubersfeld, A. (2001). *Lire le théâtre*. Paris : Belin, Coll. Lettres SUP.
- Vigeant, L. (2003). « Questions autour de la violence au théâtre ». *Jeu*, 106, pp. 162-171.