



REPRESENTATIONS DU CORPS ET FIGURES DE RESISTANCE DANS LE RITE EGUNGUN DES YORUBA ET LE THEATRE D'OUSMANE ALEDJI

Paterne Djidéwou TCHAOU

djidewou@gmail.com

Université d'Abomey-Calavi, Bénin

RESUME

Le corps est un outil indispensable au théâtre, que cela soit dans la création littéraire dramatique que dans le spectacle. La dimension double du théâtre est aussi perceptible pour le corps qui est à la fois physique et spirituel. En Afrique de l'Ouest en général et dans les aires culturelles Yoruba en particulier, les rites, cérémonies et autres manifestations organisés à l'endroit des ancêtres, défunts ou divinités révèlent des formes de théâtralisation spécifique qui inscrivent le corps revenu, dans une dimension spirituelle, celui des morts au centre du jeu, de l'organisation scénographique souvent improvisée et du public. C'est le cas du rite Egungun des Yoruba d'Oyo, un ancien Etat africain fondé au XVI^e siècle dans l'actuel Nigéria. Par ailleurs, dans les créations théâtrales du dramaturge béninois Ousmane Alédji, le corps est un langage, une unité englobante qui est au service de la mort. De ces différentes pratiques théâtrales, il résulte un usage esthétique-littéraire pluriel des corps morts, vivants avec ou sans sépulture : des figurations plurielles exprimant la résistance à la mort. Dans la pratique du rite Egungun des Yoruba et dans le théâtre d'Ousmane Alédji, il se dégage une figure de résistance pareille à celle d'Antigone, pas dans une connotation culturelle mais uniquement symbolique. La présente réflexion se propose d'analyser les figures métaphoriques de résistance présentes dans le spectacle rituel Egungun des Yoruba et dans les créations théâtrales d'Ousmane Alédji qui sont proches de la figure de résistance d'Antigone. L'étude s'inscrit dans une démarche comparatiste entre l'art du spectacle et la création littéraire pour mieux étudier la fonction symbolique de la résistance dans ces deux formes théâtrales.

Mots-clés : Antigone, corps, figures, théâtre.

ABSTRACT

The body is an indispensable tool in theatre, whether in dramatic literary creation or in performance. The double dimension of the theater is also perceptible for the body which is both physical and spiritual. In West Africa in general and in the Yoruba cultural areas in particular, the rites, ceremonies and other events organized for ancestors, deceased or divinities reveal specific forms of theatricalization which inscribe the returned body, in a dimension spiritual, that of the dead at the center of the game, of the often improvised scenographic organization and of the public. This is the case of the Egungun rite of the Yoruba of Oyo, an ancient African state founded in the 15th century in present-day Nigeria. Moreover, in the theatrical creations of the Beninese playwright Ousmane Alédji, the body is a language, an encompassing unit which is at the service of death. From these different theatrical practices, the result is a plural aesthetic-literary use of dead bodies, alive with or without burial: plural figurations expressing resistance to death. In the practice of the Egungun ritual spectacle of the Yoruba and in the theater of Ousmane Alédji, a figure of resistance similar to that of Antigone emerges, not in a cultural connotation but only symbolic. This reflection proposes to analyze the metaphorical figures of resistance present in the ritual spectacle Egungun of the Yoruba and in the theatrical creations of Ousmane Alédji who are close to the figure of resistance of

Antigone. The study is part of a comparative approach between performing arts and literary creation to better study the symbolic function of resistance in these two theatrical forms.

Keywords: Antigone, body, figures, theater.

INTRODUCTION

Le corps est théâtre. L'organisation corporelle est une unité de spectacle pour répondre en échos à la définition laconique et synthétique d'Anne Ubersfeld (2001, p. 224) libellé comme suit "*Le théâtre est corps*". Le corps et le théâtre entretiennent donc une relation interdépendante et étroite. Les mouvements corporels volontaires ou non constituent des chantiers de mise en scène naturelle et naïve. Le corps au théâtre traverse plusieurs frontières, celle du comédien, celle du personnage et celle du spectateur. Le théâtre dispose donc du corps et des corps.

Dans la Grèce antique par exemple, la tragédie exploite indirectement le corps du crime et du deuil des sujets tirés des mythes et légendes communs aux principales cités grecques. A l'opposé du sang et de la barbarie, le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud recentre la question de violence à travers le théâtre de la cruauté. Dans son essai *Le théâtre et son double*, derrière le mot « cruauté », il fait entendre « souffrance d'exister ».

Il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres (...) mais (...) celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela. (Artaud, 1938, p. 123)

Avec ce concept, Artaud (1938, p.128) propose « *un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur* ». La perception de cette violence n'est pas sans conséquence chez le spectateur. Pour Artaud, le théâtre fournit :

Au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. (Artaud, 1938, p. 141)

En termes clairs, le théâtre de cruauté de Artaud s'oppose au carnage des tragédies antiques et propose un théâtre reconstruit « *autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements sans recourir aux images expirées des vieux Mythes* » (Artaud, 1938, p.133).

Le spectacle rituel Egungun des Yoruba et le théâtre d'Ousmane Alédji s'inscrivent dans cette conception au regard du traitement du corps et de la mort. Chez les Yoruba, la pratique du spectacle rituel Egungun fait une place pour les corps morts, revenus au pays des vivants pour une prescription ou une bénédiction. Cette forme de dramatisation est une communication entre les vivants et les morts. Chez Ousmane Alédji, le corps est un langage au service de la mort, phénomène

mystérieux positionné comme un outil de communication et de propagande de pensée dans ce théâtre. Notre travail prend en compte trois des pièces de cet auteur béninois : *Cadavre mon bel amant*, *Omon-mi (Mon enfant)* et *Les enfants n'oublient rien*. La pratique du spectacle rituel et le théâtre d'Ousmane Alédji offrent une esthétique de la mort à travers des corps morts, des corps vivants avec ou sans sépulture. De ces expressions théâtrales, il ressort des figurations de résistance à la mort et à toute fatalité. La figure d'Antigone servant ainsi de symbole de résistance quand on se réfère à la pratique Egungun ou au martyr des personnages du dramaturge Alédji.

La présente étude a pour objectif d'analyser les multiples facettes du corps vivant ou mort en lien avec la résistance dans le rite Egungun des Yoruba et le théâtre d'Ousmane Alédji. Pour ce faire, dans un premier temps, nous partons de la caractérisation du Egungun et la présentation de la figure d'Antigone afin de mettre en évidence le rapprochement à la résistance. Ensuite, nous exposons les différentes figures du corps en lien avec la résistance d'Antigone dans le théâtre d'Ousmane Alédji. Et pour finir, nous comparons l'usage des deux dimensions du corps dans ces expressions théâtrales : celui du corps énergétique dans le spectacle rituel Egungun et celui du corps physique dans le théâtre d'Ousmane Alédji. La réflexion prend pour pilotes méthodologiques l'analyse dramaturgique, la corpologie et l'herméneutique.

1. Présentation sommaire du Egungun et d'Antigone

"Les morts ne sont pas morts." Ce refrain de l'écrivain sénégalais Birago Diop (1961, pp. 173-175) est une commune philosophie en Afrique surtout chez les Yoruba, peuple d'Afrique de l'Ouest plus précisément du Nigéria et du Bénin. L'esprit du défunt revient et se manifeste aux vivants à travers le masque Egungun qui représente ainsi le pont entre les vivants et les ancêtres. Selon les réalités culturelles Oyo, Egungun est l'incarnation d'Oya-Igbalé, l'épouse de Shango qui est le premier roi d'Oyo divinisé. Son fils "égun" né après huit enfants mort-nés donne son nom au culte qui sert de moyen de communication entre les morts et les vivants. Ce masque est constitué d'un ensemble de deux corps : le corps énergétique du défunt et le corps physique du porteur du masque. L'accoutrement du porteur est constitué de velours et de précieux tissus richement décorés, ornés de perles et de paillettes colorées. Cet accoutrement est secrètement cousu avec soin et délicatesse par des spécialistes initiés de la société secrète Egungun. A travers ce rite, la conception faite autour des défunts leur donne un statut de « vivant » malgré la disparition de leur enveloppe physique. C'est ce que nous justifions d'ailleurs à travers l'appellation du corps énergétique. Les Yoruba croient que les âmes de leurs défunts sont toujours avec eux. C'est pour cette raison qu'ils accordent une place importante et précieuse à leurs morts même après les cérémonies funéraires. Auprès des vivants, les Egungun assurent une fonction sociale bien déterminée : résoudre les problèmes de la communauté et divertir. Selon Wikipédia (<https://en.wikipedia.org/wiki/Egungun>)

Dans les affaires qui concernent des communautés entières, des prêtres et des initiés Egungun formés à la communication ancestrale, à l'élévation ancestrale et aux rites funéraires sont chargés d'invoquer et de faire ressortir les ancêtres. Ils portent des costumes élaborés en mascarade. Par le biais du tambour et de la danse, les interprètes en robe Egungun sont censés devenir possédés par les esprits des ancêtres, se manifestant comme une seule entité. L'Egungun nettoie spirituellement la communauté ; par le jeu dramatique et le mimétisme des prêtres en robe, ils démontrent un comportement éthique et amoral qui s'est produit depuis leur dernière visite.



Un masque Egungun en scène

Le caractère sacré de l'Egungun lui offre ainsi une position supérieure qui l'impose aux vivants de sa communauté. C'est une sorte de droit d'aînesse qui fonctionne à partir des règles, interdictions et principes des Egungun.

En ce qui concerne Antigone, c'est une pièce théâtrale de Jean Anouilh inspirée de Sophocle. L'héroïne Antigone donne son nom à l'ouvrage et représente le personnage qui centralise toute la pensée dramaturgique de la pièce. Elle est la fille d'Œdipe. Après la mort d'Œdipe, un conflit de succession naît entre Étéocle et Polynice, les deux frères. Ce combat sans merci les conduit à la mort. Leur oncle, le roi Créon ordonne qu'on enterre Étéocle et que le corps de Polynice soit sans sépulture. Antigone, l'une des sœurs refuse d'abandonner le corps de son frère sans sépulture. A plusieurs reprises, elle va ensevelir son corps, défiant le roi. Elle est arrêtée par les gardes et amenée devant lui. Le roi Créon essaie de la persuader d'arrêter de violer sa décision sans suite. Antigone s'entête et résiste au roi et aux hommes. C'est une brave femme qui est une figure de résistance qui se dresse contre

le pouvoir. Alors qu'il est strictement interdit d'enterrer Polynice, elle le fait, bravant l'autorité en dépit des avertissements. En se dressant contre l'autorité, Antigone a choisi non seulement la mort mais elle s'y familiarise, idéalisant ce fait comme dans le procédé du rite Egungun.

1.1. Egungun et Antigone: deux différentes figures de résistance

Le procédé du rite Egungun qui ramène « les morts » à la vie est une figure indirecte de résistance à l'arbitraire naturel de la mort. C'est un mécanisme indirect de l'opposition à la mort. Cette forme de théâtralisation réunit plusieurs composantes du spectacle total : rythmes, mimes, danses, chants, arts plastiques et mode (accoutrements des Egungun) et offre un spectacle unique où les Egungun apparaissent et se mettent en scène publiquement souvent après une série de cérémonies dans le couvent, un endroit réservé uniquement aux initiés qui fonctionne comme une coulisse. Au cours de la représentation, l'accoutrement des Egungun ne doit toucher aucun vivant non-initié sous peine de préjudice mortelle. C'est pour cela qu'il est encadré par un dispositif constitué d'un guide muni d'un bâton sacré et magique servant de barrière et de frontière entre vivants et morts. Les Yoruba jouent avec la mort à travers ce procédé qui fait d'elle une attraction, une représentation et une célébration. Ce faisant, les corps des morts sont privilégiés et les esprits des défunts occupent une place importante chez eux. Une place sociale qui va au-delà de celle du geste d'inhumation proche du mythe d'Antigone et qui confère à notre humanité une certaine valeur.

D'un autre point de vue, l'acte d'ensevelissement du corps de Polynice posé par Antigone malgré l'interdiction du roi, est une expression de résistance contre l'arbitraire politique. La figure d'Antigone ici est un symbole de l'opposition au pouvoir. Antigone est une figure directe de résistance, une expression du refus catégorique et de l'insoumission fatale à l'arbitraire. La résistance est un langage commun aux deux entités : Egungun et Antigone. Antigone est une résistance à l'autorité politique et Egungun est une forme de résistance particulière des Yoruba à la mort naturelle. La mort exerce une souveraineté arbitraire sur les vivants. La pratique d'un rite qui ramène les esprits des défunts et qui les mettent en scène relève d'une expression de résistance au pouvoir de ce phénomène mystérieux qu'est la mort. Dans le rite Egungun, la réincarnation de Polynice est possible. C'est un procédé de réincarnation qui pourrait « rétablir » le mort et apaiser Antigone. La fonction sociale des Egungun énoncée plus haut est une preuve suffisante. Dans l'organisation sociale des Yoruba, les Egungun représentent une instance de prise de décision à l'encontre des travers. Les lois, prescriptions, règles de cette pratique constituent des dispositions de réglementation et de discipline des vivants. Le respect de la hiérarchie, l'équité, la justice sociale, beaucoup de travers sont recadrés

au sein de cette pratique comme l'aurait voulu Antigone dans le royaume de son père Œdipe ou de son oncle Créon.

En sacrifiant sa vie pour rendre à son frère les honneurs funèbres dont Créon l'avait privé, Antigone affirme l'importance du devoir de sépulture. Mais les Yoruba vont au-delà de ce geste salvateur en ramenant les esprits des morts qui sont portés par des corps physiques vivants. Dans la pratique Egungun, le corps physique invisible des initiés et des prêtres est un conducteur, un réceptacle pour le corps énergétique visible. Dans cette jonction paradoxale, les deux univers visible et invisible sont liés. Œdipe, Polynice et Antigone au pays des Yoruba peuvent être ramenés en Egungun par ce procédé d'ancestralisation où réincarnation et désincarnation s'alternent. Chez les Yoruba, les morts ne sont pas morts, ils sont présents et reviennent en Egungun.

2. Figures d'Antigone ou figures de résistance dans le théâtre d'Ousmane Alédji

2.1. Corps-morts sans sépulture et corps-vivants avec sépulture

Le théâtre de l'absurde a le mérite de mettre en scène des pantins dotés de propos incohérents et illogiques, ce qui rend impossible une communication. Ces personnages de l'absurde sont aux antipodes des princes, rois, guerriers ou autres nobles de la société antique. A partir de cette tendance d'écriture, l'option de la déconstruction du personnage semble avoir des influences sur des auteurs du théâtre. Au Bénin par exemple, le théâtre de Florent Couao-Zotti met en scène des personnages marginaux, issus de la pègre et des quartiers précaires. Le Professeur Mahougnon Kakpo (2008, pp. 65-92) aborde la question de la typologie de ces personnages à travers un article intitulé « *Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti* ». S'inscrivant dans cette dynamique, Ousmane Alédji va au-delà et aligne des personnages familiers à l'environnement de la pègre, de la mort et du deuil. Ces personnages sont reliés aux figures plurielles de l'arbitraire et de la rébellion idéologique. Chez Ousmane Alédji, Créon et Antigone restent omniprésents respectivement en tant que figures de dictature et de résistance. Le paradoxe est au cœur de ces créations qui mettent en scène les contradictions d'un monde déconfit et déconstruit. La rébellion dans ce théâtre se dresse contre les idées et les prétentions de musellement et d'embrigadement qui doivent être ensevelies. Ici, le devoir de sépulture est orienté vers le physique et le moral. En d'autres termes, autant les cadavres ont le droit d'être ensevelis, les exactions, l'injustice et les travers ont aussi besoin d'être enterrés à tout prix. Ousmane Alédji met en scène des morts physiques et symboliques qui ont besoin de leur Antigone.

Le Dictionnaire le Robert (dictionnaire.lerobert.com) définit la mort comme « *la cessation de la vie. Le sens figuré renvoie à la destruction, la fin ou la ruine.* » A la lumière de cette clarification, un mort peut être donc considéré comme une personne ou une entité qui a *cessé de vivre* ou qui manque d'animation ou d'activité parce que *détruit*

ou *ruiné*. Une telle conception nous offre la possibilité de diversifier la perception de la mort dans le théâtre d'Ousmane Alédji. On est en droit d'évoquer la mort physique et la mort symbolique, la première étant la séparation du corps et de l'esprit et la deuxième la séparation du corps et de la conscience. Les personnages des créations théâtrales d'Ousmane Alédji qui sont des corps en lien avec la mort peuvent être donc perçus sous deux angles : les corps cadavres physiques et les corps cadavres symboliques.

Peuvent être dégagés comme corps cadavres physiques respectivement dans *Cadavre mon bel*, *Omon-mi (Mon enfant)* et *Les enfants n'oublent rien* : Le prêtre, L'homme, la mère, les frères et sœurs de La fille, la mère de L'homme ; le bébé albinos et son jeune frère le nouveau-né sorcier ; l'artiste chanteuse et sa domestique. La particularité de ces morts physiques reste le traitement violent, meurtrier et raboteux infligé à ces corps qui sont restés sans tombes pour la plupart. Les dépouilles mortelles ici sont classées sans suite ou éparpillées aux vents. Pas de sépulture ou d'hommages de quelque nature. Le corps de la mère de L'homme dans *Cadavre mon bel* nous donne la preuve :

L'homme : Trente-cinq ans que ça dure. Trente-cinq ans qu'elle est morte ma mère. Ils ne lui ont même pas fait le cadeau d'une tombe. Il imite quelqu'un : Exposez-la au vent. Abandonnez-la aux mouches voraces ! (Il rit). Pauvre maman ! (Il boit). Santé ! (Alédji, 2003, p. 14).

En face de la dictature politique présente dans *Cadavre mon bel*, c'est une dictature traditionnelle qui nous offre des morts sans sépultures dans la pièce *Omon-mi (Mon enfant)*. Nous entendons par dictature traditionnelle, ces idéologies superstitieuses qui prétendent qu'un enfant malformé ou né d'une manière anormale est un enfant sorcier qui mérite la mort. Après l'albinos, ce sera le tour du jumeau de disparaître de façon mystérieuse. C'est à la page 77 que nous avons la suite de la levée du rideau libellée comme suit : « *Dans la rue, deux individus cagoulés marchent vite, l'un porte, enveloppé dans un drap sombre, un enfant dans les bras.* » Plus loin dans la pièce, les propos du narrateur nous laissent lire la suite de cette forfaiture :

Pour eux, voler un enfant sorcier à sa mère est un service qu'ils rendent à la communauté. Prendre l'enfant. L'empêcher de crier. Le faire disparaître. Trois. Trois étapes à franchir. Après, ils iront s'asseoir dans un bar, pour roter leur crime, à haute voix, comme pour chasser de leurs tripes l'abominable animal qui vient d'enterrer vivant un nouveau-né. (Alédji, 2014, p. 77).

Le dire narrateur suggère le meurtre accompli avec préméditation sur ce corps-bébé, ce nouveau-né enterré vivant. Dans *Les enfants n'oublent rien*, le récit meurtrier de Lusha ne fait pas exception à la règle de l'assassinat violent par préméditation :

Je me suis rendu chez la dame, la nuit... Elle m'a servi un verre de jus d'orange et moi, pour la remercier, j'ai sorti mon silencieux et je lui ai logé une balle dans la nuque... Ensuite, je suis passé dans la cuisine. La domestique était en train de faire la vaisselle. Quand elle m'a vu, elle a voulu crier. Je lui ai logé une balle dans la bouche. (Alédji, 2017, pp. 70-71)

Ces corps morts n'ont eu ni tombes, ni cérémonies funéraires ni hommages. Ils sont morts d'une mort violente et les symboles (tombes et reliques) de leurs morts sont aussi morts. Cette mort douloureuse et complète n'est pas sans conséquences sur les parents vivants. D'où la question spécifique de la mort symbolique. Et c'est la pièce *Cadavre mon bel amant* qui nous ouvre la brèche avec son titre évocateur. Le titre est l'élément le plus important de cet ensemble paratextuel, car c'est le premier signe que l'œil du lecteur embrasse avant tout autre chose. Et la question que tout lecteur pourrait se poser en lisant ce titre est : Comment est-ce possible qu'un cadavre soit un amant ? Il se dégage de toute évidence une relation passionnelle et obsessionnelle entre deux amants de différents univers spirituel, celui de la mort et celui de la vie. C'est la dimension obsessionnelle qui débouche sur la mort symbolique de ces personnages.

A l'opposé de ces corps physiques morts sans sépulture, nous avons les corps cadavres symboliques, qui sont des figures de résistance. Ce sont ces corps-vivants avec sépulture. Autrement dit, ils ont cessé de réagir selon les normes car ils sont détruits, ces corps vivants ruinés. Ces cadavres symboliques sont caractérisés par le refus volontaire ou non d'exister ou de vivre. Ces vivants désespérés sont comme des zombies ou des loques humaines. La douleur créée par ces morts physiques est cauchemardesque et révèle souvent la mort symbolique des autres corps vivants qui n'ont plus de vie. En tête d'affiche de ces cadavres symboliques dans le théâtre d'Ousmane Alédji, nous avons les otages. Un otage est entre la vie et l'éventualité d'une mort. C'est un état de cessation de mouvement volontaire. La Fille a été l'otage de ces violeurs avant de se libérer dans *Cadavre mon bel amant* ; le nouveau-né tué et Lusha ont été des otages respectivement dans *Omon-mi (Mon enfant)* et *Les enfants n'oublient rien*. Ensuite, nous avons dans la liste des cadavres symboliques, les vivants cadavres. Le corps en mouvement, qui est le corps vivant qui reconnaît une certaine conscience de sa mort prouve la justesse de notre appréhension de mort symbolique. Dans la pièce *Cadavre mon bel amant*, le Prêtre justifie : *C'est vrai. Tu n'es pas une petite. Ils ont tué ton âge, ta mémoire.* (Alédji, 2003, p. 46). Un peu avant cette réplique à la page 41-42, L'homme avait argumenté cette mort symbolique en ces termes :

L'homme : De l'acide. Je l'ai toujours sur moi. J'ai toujours eu envie de me finir, mais, le courage. Vous, vous l'avez. Allez-y...Faites...Immolez...Libérez ! Ils ont capturé mon âme, séquestré ma pensée ; je suis un esclave moderne. Malgré cela, je refuse d'épouser le diable, alors faites. Sacrifiez. De toute façon, vous n'avez rien à craindre : il n'y a plus de vie en moi à tuer. Je suis un cadavre, un vieux cadavre.

Le ton injonctif des verbes « *Allez-y* », « *Faites* », « *Immolez* », « *Libérez* », « *Sacrifiez* » ajouté à l'usage des verbes d'action de la mort rituelle « *Immolez* » et « *Sacrifiez* » prouvent une certaine expression d'une vie morte. La négation qui apparaît après accentue notre perception : « *Il n'y a plus de vie en moi à tuer* ». L'extrait est assez suggestif et explicatif d'une vie qui n'existe plus. Cette dénégation de sa propre vie met en évidence une certaine résignation, preuve d'une douleur de vivre et d'un mal

être. Comme une certification, la phrase finale de type déclaratif, valide la pensée de cadavre symbolique de L'homme : «*Je suis un cadavre. Un vieux cadavre.* »

Par ailleurs, à l'opposé de ces indignés, dans *Omon-mi (Mon enfant)* et *Les enfants n'oublent rien*, la mort symbolique est portée par ces loques humaines, ces assassins et tueurs en série masqués ou cagoulés, engagés pour le salut du crime. Sans identité fixe, ils sont des figures de Créon qui n'existent même pas pour prétendre à la vie. Raison pour laquelle ils se cachent ou profitent de la complicité du sombre de la nuit pour accomplir leur forfait. Masqués dans *Omon-mi (Mon enfant)*, ils ont volé le nouveau-né et dans *Les enfants n'oublent rien*, cagoulés, ils se sont occupés de Lusha. Ces corps ont l'esprit mort, la conscience morte. C'est déjà être mort que de refuser d'assumer ouvertement ses responsabilités d'assassin. A la page 65 de la pièce *Omon-mi (Mon enfant)*, nous lisons une esquisse de portrait-robot de ces autres cadavres symboliques :

Le narrateur : La nuit, des ombres difformes traversent les rues, à toute vitesse, le souffle coupé, l'âme en bandoulière, - Noubada bada -. La nuit, l'ignominie se pare de ses attributs de carnaval, pour tromper le non initié. -Noubada bada-. La nuit, la terre s'ouvre aux sabots maudits de la hyène qui la frappent dans l'abdomen. -Noubada bada-. La nuit, la terre s'ouvre à yéhoué Zogbannon, la vermine aux trente cornes.

Les expressions « *Ombres difformes* », « *Sabots maudits* » et « *Vermine aux trente cornes* » sont assez illustratives du satanique caractérisé par ces corps bourreaux. Victimes ou bourreaux, ces corps physiques vivent une mort symbolique à cause de l'absence de leur esprit que constitue le corps énergétique. L'absence de ce corps énergétique autorise la dérision, le criminel, la démence et surtout la déviance de leurs actes qui conduisent inévitablement leurs âmes vers la perdition. Dans *Cadavre mon bel amant*, la démence de La fille s'explique par la disparition brutale, violente de ses proches assassinés froidement. La pièce *Omon-mi (Mon enfant)* évoque la disparition du bébé albinos et du nouveau-né qui est à la base de la folie de la mère. *Les enfants n'oublent rien* nous offre une autre disparition, celle de l'Artiste et de sa domestique, raison du kidnapping et de la torture de Lusha, auteur du meurtre. Dans ces trois pièces, l'état dépressif plus ou moins intense de ces personnages (La fille, La mère et les ravisseurs de Lusha) reflète la douleur et les souffrances des victimes qui font leur deuil suite à la disparition de l'être ou des êtres chers. Ici, le deuil construit la fable et nourrit la tension dramatique en opposant des personnages prédisposés au conflit meurtrier. Les modalités de l'expression du deuil varient selon les cultures et selon les civilisations. Dans le théâtre d'Ousmane Alédji, l'expression du deuil prend les couleurs de la vengeance et de la déviance. Les corps-morts sans sépultures, les vivants-morts avec sépultures qui sont des zombies ou loques humaines en libre circulation dans ces créations théâtrales ont besoin de leur Antigone pour un énième devoir de sépulture.

2.2. *Chemin de croix dans le théâtre d'Ousmane Alédji : symbole du corps martyrisé résistant*

Dans la tradition judéo-chrétienne, le chemin de croix est un acte dévotionnel privé ou communautaire. Il est constitué de quatorze stationnements qui sont des moments particuliers de cette cérémonie étendue le plus souvent sur un trajet. Prédications, prières et méditations marquent souvent cette procession. La cérémonie permet de faire revivre les souffrances endurées par Jésus condamné à être crucifié. Battu, blessé, le corps martyrisé de Jésus a connu les méandres de la souffrance sur un trajet avant d'être crucifié. Le théâtre d'Ousmane Alédji met en évidence des corps martyrisés dans le discours verbal comme dans l'action. Le parallélisme entre le chemin de croix de Jésus et celui des personnages des créations théâtrales de ce dramaturge se justifie à plusieurs niveaux : les stationnements ou le trajet et le corps martyrisé.

La pièce *Omon-mi (Mon enfant)* est constituée de 14 scènes intercalées des propos du narrateur. *Les enfants n'oublent rien* présente aussi 14 scènes : les 07 premières scènes présentées à travers des didascalies, la scène de l'arrestation de Lusha et 06 autres scènes, ce qui fait au total 14 tableaux. Le chiffre 14 reste commun aux stationnements dans ces deux pièces et aux 14 stations de la passion de Jésus. A cela s'ajoute le trajet. Il s'aperçoit dans la pièce *Omon-mi (Mon enfant)* entre la maison du nouveau-né tué et son lieu d'enterrement au pied de l'iroko. Dans *Les enfants n'oublent rien*, il se lit entre le lieu de kidnapping (rue de campagne) et la palmeraie déserte de libération de Lusha. Dans *Cadavre mon bel amant*, en absence de ce trajet de mort et de souffrance, nous avons en lieu et place un modèle de trajet : une gare. La gare symbolise le départ ou l'arrivée. Une gare est souvent installée à un point de stationnement.

La mise en scène du corps martyrisé se justifie aussi par la prééminence des actes de violence et d'agressivité commune au corps de Jésus et aux corps des personnages d'Ousmane Alédji. Nul besoin d'exposer la souffrance endurée par le corps de Jésus mais il serait important d'évoquer les tortures, les dommages et dégâts humains subis par La fille, le nouveau-né et Lusha, qui ont manifesté de la résistance. Ces dégâts du corps sont parfois exécutés par la logistique corporelle qui sert d'outil de crime ou de résistance. Il s'agit ici des moyens et outils du corps utilisés pour riposter. De façon claire, les dents, les ongles, la tête, les coups de poing ou de coude sont des outils corporels qui peuvent être utilisés dans un duel criminel. Dans *Cadavre mon bel amant*, La fille violée s'est vengée avec un outil corporel.

« 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 encore mis sa langue. C'est à ce moment-là que j'ai vu ma maman. Elle ne pleurait pas, mais elle coulait des larmes, de longues larmes rouge latérite. Elle m'a dit : « Coupe ! Coupe ! » Ma mâchoire, elle s'est refermée d'elle-même. Elle s'est verrouillée, mécanique sèche et

tranchante. Le chef, il s'est relevé comme une toupie à ressort, il a agité ses longs bras... »
(Alédji, 2003, p. 45)

La mâchoire, pièce osseuse qui porte les dents, a été utilisée ici 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* » et « *tranchante* » nous permettent de voir quel usage circonstanciel est fait de la mâchoire. Dans les pièces *Omon-mi (Mon enfant)* et *Les enfants n'oublent rien*, la résistance des victimes n'a pas prospéré. Leurs corps ont subi. Le nouveau-né a été tué par essoufflement. Le souffle de la respiration transite par les voies nasales, une ouverture du corps. Leur fermeture conditionne l'arrêt cardiaque et provoque la mort subite. Le corps s'essouffle et s'éteint. D'autres parties du corps comme les cheveux, la joue, l'orteil gauche et le bas ventre ont été martyrisés, maltraités et violentés suffisamment dans la pièce *Les enfants n'oublent rien*. A la page 64, une didascalie nous indique la qualité de la torture :

...Ils le déshabillent et lui mettent des braises dans les cheveux. Lusha hurle. L'un des ravisseurs sort un petit marteau de la poche arrière de son pantalon et le lui colle à la joue, de l'autre main il lui verse un produit sur les cheveux. Lusha s'évanouit sous l'effet de la douleur. Ses cheveux sont en flamme.

Ces extraits nous rapprochent de la passion de Jésus et de son chemin de croix si l'on établit un rapport entre le socle au pied de l'arbre et Golgotha, la couronne d'épines et les cheveux en flamme de Lusha, les plaies de Jésus et l'orteil gauche martelé de Lusha, qui est une victime loquace. Le bavardage et les lamentations constituent des caractéristiques communes aux victimes de torture qui répondent souvent en échos aux souffrances endurées. On est tenté de croire que le bavardage est une forme de résistance. Le nouveau-né tué par essoufflement dans la pièce *Omon-mi (Mon enfant)* n'a pas encore la faculté du langage. Toutefois, ses cris ont alerté sans suites : « *Il crie...Pourtant il crie...* » (Alédji, 2014, p.13). Jésus ne se lamente pas sur son chemin de croix. Mais son silence est bouillonnant de paroles. Par contre, Lusha bavarde énormément. Les deux ravisseurs ne répondent pas à ses questions et provocations, ils agissent seulement et utilisent la torture comme langage à l'instar des soldats romains tueurs de Jésus. « *Ils le saisissent et le trainent par terre...Ils le trainent par terre sans ménagement.* » Ces deux indications scéniques identifiables à la page 46 suffisent pour comprendre davantage. En dépit de sa douleur corporelle, Lusha focalise son attention sur le commanditaire de l'opération, le supposé « Chef de la bande » qu'il ne va jamais rencontrer à l'instar de Vladimir et Estragon qui attendent un certain Godot dans la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Ces corps martyrisés résistent sur l'itinéraire de la mort en attendant un salut : une Antigone.

3. Du bon usage des corps physique et énergétique ?

Dans le spectacle rituel Egungun, le corps énergétique est indispensable. C'est l'enveloppe virtuelle qui porte l'esprit du défunt. Ce corps de l'esprit est en effet

l'instrument de crainte et de mystère. La pratique Egungun montre la place centrale que les cultures africaines accordent aux morts et aux défunts. Avec les Yoruba, le corps physique est au service du corps énergétique et les esprits des défunts sont sujets de vénération, de représentation et de célébration. Ces deux instances de corps apparemment paradoxales ne s'opposent pas autant à l'instar de Créon et d'Antigone. Le rapport harmonieux entre le corps énergétique et le corps physique dans le culte Egungun véhicule une certaine dynamique de l'acceptation des compromis, des concessions pour des solutions durables aux conflits humains. Si l'esprit d'un défunt et le corps d'un vivant peuvent s'entendre pour jouer, alors c'est possible entre humains de même enveloppe physique. Les Yoruba nous montrent une voie royale de médiation humaine pour une humanité plus vivante. Les Yoruba vont à la recherche des esprits des morts pour enseigner la dynamique des solutions dans les rapports humains aux vivants. Les esprits des défunts sont privilégiés et disposent d'un statut social à travers les différentes étapes consacrées aux funérailles : avant, pendant et après deuil. Les deux entités du culte Egungun (corps énergétique et corps physique) conjuguent une symphonie qui devrait faire école à Thèbes.

Par ailleurs, dans son article intitulé « Houellebecq, ce Goncourt qui dérange ! » in *Echos de lecture en Littérature française* (Textes réunis et présentés par le Professeur Okri Pascal Tossou), Déogracias Lalèyè écrit (2015, p. 106) :

Des travaux de Genette et Jouve par rapport au paratexte, on retient qu'il est d'une grande utilité dans l'analyse interprétative en ce sens qu'il fonctionne comme une porte d'accès au mystère du livre. En effet, en dehors de leur fonction d'identification, les titres ont une valeur descriptive et thématique, et peuvent paraître la mise en abyme de l'intrigue.

Ainsi, à considérer les éléments du paratexte de certaines œuvres d'Ousmane Alédji, l'on serait tenté de dire que les trois pièces *Cadavre mon bel amant*, *Omon-mi (Mon enfant)* et *Les enfants n'oublient rien* fonctionnent comme une trilogie à travers laquelle l'auteur formule des questionnements sur l'avenir de l'humanité au regard de l'importance que prend la mort et surtout l'infanticide. Des titres au contenu des pièces, l'infanticide est un sujet abordé et traité sous différents angles. Et c'est autour de cette thématique que l'auteur formule des questionnements et projette des perspectives, d'où une demande de l'avènement d'une Antigone. Dans la première pièce *Cadavre mon bel amant*, à la fin de la pièce à la page 56, on peut lire :

La Radiocassette : Ne faites pas ça, femme, vous portez dans vos entrailles un enfant ; la semence qui fera naître demain. Elle boit une gorgée d'acide, et va se coucher, la tête sur le ventre de l'homme.

La fille : (au cadavre) Notre enfant, ils le veulent pour demain. Hahaha ! Ils veulent notre enfant pour demain. Tu m'excuseras mais moi je veux venir avec toi. (Elle vide la bouteille et crie) : Mon enfant, je l'emporte. Demain peut compter sans nous.

La fin de la deuxième pièce *Omon-mi (Mon enfant)* mentionne des questionnements qu'on lit à la page 92 : *Qu'advient-il de l'humanité quand l'enfant ne sera plus qu'un produit manufacturé sorti d'un laboratoire sophistiqué, avec un code barre tatoué sur l'avant-bras ? Qui seront les enfants de demain ?*

Dans les deux pièces, les expressions, « *fera naître demain* », « *Notre enfant pour demain* » et « *Enfants de demain* » qui se rapprochent sur le plan sémantique sont répétées. Il est donc clair que les questionnements relatifs à l'enfant de demain ont commencé dans la première pièce *Cadavre mon bel amour*, et ont été justement mieux formulés dans la deuxième pièce *Omon-mi (Mon enfant)*.

Quand on se repose la question « *Qui seront les enfants de demain ?* », on est tenté de croire que c'est à cette question que le dramaturge Ousmane Alédji a répondu. Pour le savoir, nous avons dû recourir à l'herméneutique littéraire. Il s'agit plus précisément de l'herméneutique de la question et de la réponse telle que développée par Jean Starobinski dans la préface à *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss (1978, p. 17). Selon lui, « *toute œuvre est une réponse à une question, et la question qu'à son tour doit poser l'interprète, consiste à reconnaître, dans et par le texte de l'œuvre, ce que fut la question d'abord posée, et comment fut articulée la réponse* ». Ici, l'auteur semble déjà poser la question dans les deux premières pièces à laquelle la troisième pièce répond : « *Qui seront les enfants de demain ?* ». Hors, toute question part toujours d'un constat, ou encore d'une problématique. Dans les deux premières pièces *Cadavre mon bel amour* et *Omon-mi (Mon enfant)*, le constat serait que la mort est une banalité plus précisément la mort des enfants. Et le remède que l'auteur propose est bel et bien des enfants d'une nouvelle génération qui n'oublent rien de cette infanticide et qui devraient s'y opposer pour le salut de l'humanité. Selon l'auteur, les enfants n'oublent rien du monde déconfit et criminel, d'aujourd'hui et ils ne veulent pas agir comme les enfants d'hier. Ils sont des « *Antigone* » qui refusent de se soumettre à la dictature du crime et du vice. A leur naissance, ces enfants étaient considérés comme des espoirs du lendemain, ils savent donc qu'ils doivent laisser au monde les bonnes empreintes. Le titre du livre est écrit avec les traces et signaux des empreintes digitales. L'on comprend ainsi mieux pourquoi dans la pièce *Les enfants n'oublent rien*, Lusha n'a pas été assassiné, libéré par ses ravisseurs dont l'un doit être le fils de l'Artiste chanteuse assassinée. Ousmane Alédji utilise l'infanticide comme une thérapie. Une plausible solution aux questions de violence et de mort où cadavres physiques et symboliques s'échangent des coups sur fond de vengeance. Avec ce théâtre, ce dramaturge béninois célèbre la mort en la positionnant comme un outil de communication et de propagande. Ousmane Alédji serait-il l'amant du corps-mort ?

CONCLUSION

Les Egungun fonctionnent comme une expression de deuil chez les Yoruba qui ramènent les esprits de leurs défunts et qui les habillent richement et soigneusement pour les mettre en scène par la suite. A l'opposé des Yoruba, les personnages du théâtre d'Ousmane Alédji prennent des manteaux de vengeance et de déviance qui constituent des canons de la célébration du deuil. Cadavres physiques comme cadavres symboliques sont tous des corps qui s'expriment. Certains subissent, d'autres résistent sur scène comme dans le discours qui les enrôlent dans du linceul verbal. Pour le spectacle rituel Egungun ou le théâtre d'Ousmane Alédji, le corps reste indispensable, qu'il soit vivant ou mort, loque humaine ou dépouille mortelle, corps physique ou énergétique car pour Peter Brook, le « théâtre est un terme abstrait. Pour devenir concret il a besoin d'un véhicule. Le véhicule le plus fort dans toutes les formes de théâtre qui existent dans le monde a toujours été l'être humain. » (Brook, cité par Bruna Filippi, in *Littératures classiques*, 2010, pp. 229-239).

Bibliographie

- Alédji, O. (2003). *Cadavre mon bel amour*. Paris : Ed. Ndzé.
- Alédji, O. (2014). *Omon-mi (Mon enfant)*. Cotonou : Editions Plumes Soleil/ Artisttik.
- Alédji, O. (2017). *Les enfants n'oublient rien*. Cotonou : Editions Artisttik.
- Anouilh, J. (2008). *Antigone*. Paris : La Table ronde Edition.
- Artaud, A. (1938). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- Biet, C. (2010). « Discours et représentation : la violence au théâtre ». *Littératures classiques*, 73 (3), pp. 415-429.
- Chestier, A. (2007). « Du corps au théâtre-corps ». *Corps*, 2 (1), pp. 105-110.
- Filippi, B. (2010). « Le corps suspendu : le martyr dans le théâtre jésuite ». *Littératures classiques*, 73 (3), pp. 229-239.
- Kakpo, M. (2008). « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti ». In *Repères pour comprendre la littérature béninoise, textes réunis et présentés par Adrien Huannou*, pp. 65-92. Cotonou : Caarec Editions.
- Kakpo, M. (2012). *YĒKU-MĒNJI : une théologie de la mort dans les œuvres de Fa essai d'herméneutique littéraire*. Cotonou : Les Editions des Diasporas.
- Lalèyè, D. (2015). « Houellebecq, ce Goncourt qui dérange ! ». In *Echos de lecture en Littérature française, textes réunis et présentés par Pascal Okri Tossou*, pp. 175-186. Cotonou : Edition Gas-Plus.

- 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.
- Rosay-Notz, H. (2008). « Des expressions de la mort ». *Etudes sur la mort*, 134 (2), pp. 71-86.
- 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.
- Wikipédia. (2020). Egungun. Consulté le 15 mars 2021 sur <https://en.wikipedia.org/wiki/Egungun>