

*Revue Electronique Internationale des
Sciences du Langage (REISL)*

REISL - VARIA
JANVIER 2025
Vol.8, n°3

ISSN: 1840-9148
Copyright REISL, 2025
Université d'Abomey-Calavi

Indexation: OCLC WorldCat, Stanford Libraries, Citefactor

Indexation de la Revue Electronique Internationale des Sciences du Langage (REISL)

The image displays three screenshots illustrating the indexing of the *Revue Electronique Internationale des Sciences du Langage (REISL)* on different platforms.

WorldCat Screenshot: Shows the journal entry for REISL. Key details include:

- Auteur:** Université d'Abomey-Calavi (Organisme de publication)
- Editeur:** Traité des formats et éditions
- Éditeur:** LASCOTLA-REYQUAC, Abomey-Calavi, Bénin et 2018
- Genre:** Périodicals
- Description matérielle:** VOLUMES : 20 cm
- ISSN:** 1840-9148
- Numéro OCLC/identifiant unique:** 1150455273
- Sujets:** AFRIQUE, LANGUAGES DES LANGAGES, LANGUAGES DES LANGAGES ENSEIGNÉS, LANGUAGES DES LANGAGES EN LITTÉRATURE, LANGUAGES DES LANGAGES EN LITTÉRATURE PÉRIODIQUES, etc.

SearchWorks catalog Screenshot: Shows the journal entry for REISL. Key details include:

- At the library:** Lists various holdings with call numbers like P46.45 A35945 NO.5 JAN 2022 and their availability status.
- Description:** Provides details about the journal's contributors and subjects.

CiteFactor Screenshot: Shows the journal's profile on CiteFactor. Key details include:

- Categories:** Articles (312188), Journals (33798)
- News:** Lists recent impact factor reports and submission dates.
- International Journal of Language Sciences:** Provides a description of REISL, its ISSN (1840-9148), and its publisher (Université d'Abomey-Calavi).



Université d'Abomey-Calavi
Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication
(LaSciLCom)

© <https://revues-uac.org/reisl/>

Présentation

REISL (Revue Electronique Internationale des Sciences du Langage) est une revue internationale qui regroupe des chercheurs de différents pays (Bénin, Cameroun, Allemagne, France, Sénégal, Canada, Togo, Côte d'Ivoire, Mauritanie, Burkina-Faso, Algérie) et de différentes universités. Elle est une revue en ligne du Laboratoire des Sciences du Langage et de la Communication de l'Université d'Abomey-Calavi (UAC) au Bénin.

L'originalité de REISL est son caractère thématique. Notre choix éditorial est de publier des contributions sur des thèmes relatifs aux sciences du Langage. Nous souhaitons accueillir des contributions abordant le plus grand nombre de champs relevant du domaine des Sciences du Langage. REISL permet également la diffusion de travaux de jeunes chercheurs, ou de chercheurs confirmés, des travaux en sciences du langage, des actes des journées scientifiques, de colloques et autres manifestations scientifiques.

L'objectif de REISL est d'encourager des discussions scientifiques et théoriques les plus larges possibles portant sur les sciences du langage.

Directeur de publication

Professeur Moufoutaou ADJERAN (Bénin)

Secrétariat de rédaction

Dr Justine BASSABI SAMA C. (Bénin)

Dr Jonas YEZOUNME (Bénin)

Dr Paulin Kègnidé YAI (Bénin)

Comité international de sélection des articles

Professeur Akanni Mamoud IGUE (Bénin)

Professeur Michaël AKINPELU (Canada)

Professeur Tchaa PALI (Togo)

Professeur Bernard KABORE (Burkina Faso)

Professeur Zakaria ALI BENCHERIF (Algérie)

Professeur Aimé Dafon SEGLA (Bénin)

Professeur Enoc Kouakou KRA (Côte d'Ivoire)

Professeur Dramé MAMADOU (Sénégal)

Professeur Dame NDAO (Sénégal)

Professeur Gratien Gualbert ATINDOGBE (Cameroun)

Professeur Djoko Luis Stéphane KOUADIO (Côte d'Ivoire)

Comité scientifique et de lecture

Aimé Dafon SEGLA (CNRS, Paris), Blaise DJIHOUESSI (UAC, Bénin), Céline PEIGNE (INALCO, Paris), Christophe Hounkpati B. CAPO (UAC, Bénin), Dame NDAO (Sénégal), Flavien GBETO (UAC, Bénin), Florentine AGBOTON (UAC, Bénin), Gratien Gualbert ATINDOGBE (Buea, Cameroun), Guillaume

CHOGOLOU (UAC, Bénin), Julien Koffi GBAGUIDI (UAC, Bénin), Katia GLOVSKO (Université de Bologne, Italie), Kofi SAMBIENI (UAC, Bénin), Laré KANTCHOA (Université de Kara, Togo), Maxime da CRUZ (UAC, Bénin), Nico NASSENSTEIN (Université de Cologne, Allemagne), Patricia KOLETA (Université de Turin, Italie), Zakaria ALI BENCHERIF (Algérie), Michaël Akinpelu (Regina, Canada), Moussa DAFF (Sénégal), Mamadou Lam (Mauritanie), Kouessi Marius SOHOUE (Bénin), Tokponto WEKENON (Bénin).

Consignes aux auteurs

Modalités de soumission

Un appel à contribution permanent est lancé une fois par an, en **octobre**, afin de permettre la diffusion du volume annuel. La thématique est précisée à chaque appel à contribution. L'envoi des contributions est gratuit. Les articles doivent être envoyés au directeur de publication à l'adresse suivante : **laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr**

Chaque proposition est évaluée par deux relecteurs anonymes dans un délai d'un mois (les propositions seront anonymées pour la relecture). Un article proposé pourra être refusé, accepté sous réserve de modifications, accepté tel quel. Les articles peuvent être rédigés en français ou en anglais, ou en version bilingue.

Ils doivent comporter un résumé de 20 lignes maximum en français ou en anglais, ainsi que 4 mots-clefs en français ou en anglais. Le nombre de pages ou de caractères d'un article n'est pas limité. En revanche, un minimum de 8 pages est requis.

Présentation des contributions

Mise en page : Format A5 ; Marges = 2,5 cm (haut, bas, droite, gauche) ; Reliure = 0 cm ;

Style normal (pour le corps de texte) : Police Times New Roman 14 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, interligne simple.

Titre de l'article : Police Times New Roman 14 points, sans couleurs, majuscules, gras ; paragraphe centré, pas de retrait, espacement après = 18 points, pas de retrait de première ligne, interligne simple. Titre 1 : Police Times New Roman 14 points, sans couleurs, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 2 : Police Times New Roman 13 points, sans couleurs, gras ; paragraphe gauche, espacement avant = 13 points, espacement après = 6 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 3 : Police Times New Roman 13 points, sans couleurs, italiques ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 3 points, pas de retrait, interligne simple.

Notes : notes de bas de page, numérotation continue, 1...2...3... ; Police Times New Roman 10 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Références bibliographiques : Police Times New Roman 14 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, interligne simple.

Sélection des contributions

Les contributions reçues font d'abord l'objet d'une validation par le responsable du numéro, qui vérifie l'inscription dans la thématique annoncée et le respect minimal des règles déontologiques, des attendus d'un article scientifique (données, sources, etc.) et des normes formelles d'écriture.

Les contributions sont ensuite données à évaluer à un comité de lecture constitué pour chaque numéro. Deux relecteurs évaluent chaque article de façon anonyme. Les évaluations sont adressées aux auteurs en préservant l'anonymat des relecteurs.

Les auteurs apportent les modifications demandées dans le cas d'avis favorables sous réserve de modifications. Le responsable du numéro s'assure de la prise en compte des modifications demandées aux auteurs.

Comme pour toute publication, les propos restent propriété intellectuelle des auteurs, et tout texte ou extrait de texte publié par REISL, une fois cité, sur quelque support que ce soit, doit faire référence aux auteurs et à la publication.

ISSN : 1840-9148

Sommaire

CONTEXTE ET PROCESSUS DE CREATION : DETERMINANTS DU THEATRE TOTAL DANS *TRONE VIDE* DE GERMAIN OUSSOU, Jules LOKONON et Dédjinnaki Romain HOUNZANDJI (Bénin).....1

LANGUE D'ECRIURE : ENTRE ANCRAGE CULTUREL ET CREATIVITES LITTERAIRES DANS *LA CARTE D'IDENTITE* DE JEAN-MARIE ADIAFFI ET *LES GERMES DE LA MORT* DE REGINA YAOU, Amon Véronique BOHOUSSOU (Côte d'Ivoire).....14

EFFETS DES LANGUES NATIONALES DANS LE SYSTÈME ÉDUCATIF FORMEL BURKINABÈ, Koudtanga Christine OUEDRAOGO (Burkina Faso).....26

LINGUISTIC LANDSCAPE: A BRIDGE TO CRISIS MANAGEMENT IN CAMEROON, Nancy Nyindem SIRIH NAGANG (Cameroon).....34

CORPUS DE ANTROPÓNIMOS DE CLANES EN ŞÁBÈ. TIPOLOGIA Y PERSPECTIVAS ETNOLINGÜÍSTICAS, Moufoutaou ADJERAN & Adignondé Blandine Alice WETOHOSSOU (Bénin).....47

„LITERATUR UND SELBSTERFAHRUNG“. WEILBLICHE GENITALVERSTÜMMELUNG BEI SELBSTERFAHRENEN AUTORINNEN WARIS DIRIE UND HAMITRAORÉ, Léon Charles N'CHO & Djénébou CISSE (Côte d'Ivoire).....58

CONTEXTE ET PROCESSUS DE CREATION : DETERMINANTS DU THEATRE TOTAL DANS *TRONE VIDE* DE GERMAIN OUSSOU

Jules LOKONON et **Dédjinnaki Romain HOUNZANDJI**

Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

lokononjules724@gmail.com / drhaumain@gmail.com

Résumé

La démarche de caractérisation de la nature totale d'un spectacle procède, habituellement, de l'analyse de ses données théâtrales internes et de celles de l'activité de réception. Or, tout spectacle théâtral est le fruit d'un contexte et d'un processus de création. Une question cruciale demeure alors : en quoi le contexte et le processus de création d'un spectacle de théâtre influencent-ils concrètement sa nature ? Le postulat de cette réflexion, qui vise à mettre en relief l'influence du contexte et du processus de création sur la nature d'un texte spectaculaire, est que le contexte et le processus de création concourent, plus ou moins significativement, à déterminer le choix des textes partiels et la nécessité de leur présence dans le texte spectaculaire. Le corpus qui a servi à vérifier un tel postulat comprend les données théâtrales et surtout para-textuelles de *Trône vide*, un spectacle de théâtre total créé en 2021 dans le cadre d'un projet éponyme par Germain Ouédraogo Iroko Oussou et diffusé à plusieurs reprises au Bénin. L'analyse de ces données soumises à une méthodologie dont les outils sont empruntés à l'analyse sémio-discursive et à la théorie des champs a permis d'informer les deux axes de la présente recherche. Le premier présente *Trône vide* comme un spectacle de théâtre total et le second établit les influences du contexte et du processus de création sur cette nature totale du spectacle.

Mots-clés : contexte, influence, processus de création, théâtre total, *Trône vide*.

Abstract

The process of characterizing the total nature of a show is usually based on the analysis of its internal theatrical data and that of its reception activity. However, every theatrical performance is the fruit of a context and a creative process. A crucial question then remains: how do the context and creative process of a theatrical performance concretely influence its nature? The premise of this study, which aims to highlight the influence of context and creative process on the nature of a spectacular text, is that context and creative process contribute, more or less significantly, to determining the choice of partial texts and the need for their presence in the spectacular text. The corpus used to verify such a postulate comprises the theatrical and, above all, para-textual data from *Trône vide*, a total-theatre show created in 2021 as part of an eponymous project by Germain Ouédraogo Iroko Oussou and performed several times in Benin. Analysis of this data, using a methodology whose tools are borrowed from semio-discursive analysis and field theory, has informed the two axes of the present research. The first presents *Trône vide* as a total theater performance, and the second establishes the influences of the context and creative process on this total nature of the show.

Keywords: context, influence, creative process, total theater, *Trône vide*.

Introduction

Les données qui permettent habituellement de caractériser une œuvre comme le spectacle théâtral proviennent de son contenu et, dans une large mesure, de l'activité de la réception. Ceci est d'autant vrai que le spectacle théâtral précisément celui de nature totale relève d'une esthétique théâtrale qui procède de l'agencement de divers signes, spécifiquement théâtraux pour certains et non théâtraux, pour d'autres, tous reconnus et appréciés par le public ayant assisté à ce type de spectacle. Mais, en dehors de ces données internes et de celles relevant de la réception qui sont, d'ailleurs, postérieures au produit culturel qu'est le spectacle total, il existe d'autres données externes à l'instar de celles émanant du contexte et du processus de création qui, elles, lui sont antérieures. Autrement dit, en tant que production, toute représentation théâtrale, et surtout celle qui se reçoit de l'esthétique du spectacle total, s'inscrit dans un contexte et découle d'un processus de création bien déterminé. Au regard de ces constats, on se demande alors en quoi le contexte de production et le processus de création du produit culturel qu'est le spectacle de théâtre influencent concrètement sa nature.

En postulant que le contexte et le processus de création concourent, plus ou moins significativement, à déterminer le choix des textes partiels¹ et leur nécessaire intégration dans le texte spectaculaire, la présente réflexion vise à mettre en relief l'influence du contexte et du processus de création sur la nature d'un texte spectaculaire. Pour atteindre un tel objectif, l'étude s'est adossée à une méthode dont les outils sont empruntés à l'analyse sémio-discursive et à la théorie des champs. Mise au point par Joseph Courtés, la sémiologie discursive est une branche de la sémiologie qui étudie les mécanismes et structures permettant au discours de produire du sens. Elle met ainsi l'accent sur les structures narratives, les modalités d'énonciation et les relations entre les signes dans un cadre discursif.

Pour sa part, la théorie des champs, mise au point par Pierre Bourdieu, s'applique dans le cadre d'une étude de la « “structure de relations” entre les agents, les pratiques et les objets d'un domaine d'activité (...) identifiable [au sein de la société et] doté d'une certaine autonomie, c'est-à-dire qui a ses codes, ses valeurs et ses règles propres » (P. Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala, 2002 : 107) en vue de dégager l'inégalité qui caractérise les rapports de force entre les dominants et les dominés ainsi que les enjeux autour desquels ils interagissent. Le choix de ces outils trouve sa pertinence au regard de la nature composite des données que comprend le corpus de l'étude.

Il s'agit, pour l'ensemble, des données internes et surtout para-textuelles d'un spectacle de théâtre total intitulé *Trône vide*, créé en 2021, dans le cadre d'un projet éponyme, par un jeune metteur en scène, Germain Ouédraogo Iroko Oussou, avec les artistes de différentes sections de l'Union Culturelle et Artistique

¹ Vigeant désigne par textes partiels les systèmes de signes constitués respectivement autour de l'espace, des objets et du comédien. Ces systèmes fonctionnent chacun comme des ensembles qui « ont déjà subi (par le travail du producteur) une certaine organisation des signes qui les constituent en ensembles » (1990 : 71)

des Étudiants (UCAE) de l'Université d'Abomey-Calavi et diffusé à plusieurs reprises au Bénin. Si les données constitutives de ce spectacle concernent les signes essentiellement théâtraux pour les uns et para-théâtraux pour les autres, celles qui lui sont externes émanent du contexte et du processus de création de *Trône vide*. Parce qu'elle s'intéresse à tout type de discours doté de sens, la sémiologie discursive permettra d'identifier, dans le spectacle, les données constitutives fondamentales qui sous-tendent sa dimension totale.

La théorie des champs sera appliquée à l'organisation porteuse du projet de création pour en ressortir les données externes qui concourent à la nature totale du spectacle. Aussi, l'analyse sémio-discursive et la théorie des champs, mises au point respectivement par Courtès et Bourdieu se révèlent-elles efficaces pour montrer en quoi *Trône vide* se reçoit de l'esthétique du spectacle total, d'une part puis, pour situer et étudier les positions dont les interactions ont déteint sur la texture du produit final, d'autre part. Deux axes organisent donc la présente analyse. Le premier présente *Trône vide* comme un spectacle de théâtre total et le second établit les influences du contexte et du processus de création sur cette esthétique de spectacle total.

1. *Trône vide* : un spectacle de théâtre total

Créé par Germain Iroko Ouédraogo Oussou avec les artistes de l'UCAE à partir d'un texte éponyme et joué pour la première fois à la salle du Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB), le 21 avril 2021, *Trône vide* est un spectacle qui traite de l'une des sources contemporaines de conflits entre les nations. Il s'agit de la dispute de l'uranium entre les occupants des territoires de N'Djamena et d'Abéché dirigés respectivement par Monsieur Cravate et sa sœur, Mme Djêwo. Invités à participer à une émission, les deux camps n'arrivent pas à situer clairement Mme la Journaliste et l'opinion au sujet du clan détenteur du droit de propriété sur la zone uranifère au cours de l'émission. Les deux parties s'affrontent alors dans une joute dansée sur fond de musique traditionnelle et urbaine. Au moment où ils étaient prêts à en arriver aux coups de poing, leur vieil oncle Attogon fait son irruption pour attirer leur attention sur les risques de leur conduite en leur racontant l'allégorie de *Trône vide*.

L'histoire de cette dernière se déroule dans le village de Woyawoya où Kabiési Unoka, roi d'Ikpinlè et Iya Ikéméfuna, sa reine, cherchent en vain à se donner une progéniture. Un jour, la reine va consulter l'oracle chez Babalawo et l'origine de l'infertilité du couple royal lui fut dévoilée. Après des sacrifices aux mânes et le respect de l'interdiction stricte d'organiser la fête annuelle initiée par le roi, la reine conçut et mis au monde des jumeaux appelés Kêgni et Tayé. Malheureusement, le grand roi rejoint les ancêtres en pleine fonction après avoir repris l'organisation de la fête annuelle du royaume. Suite à ce tragique évènement, la question de la succession se pose. Bien que l'oracle ait indiqué Tayé comme héritier, les membres de la cour royale se sont divisés en deux clans opposés alignés derrière chaque jumeau. Une guerre s'installe et se solde par la

mort des jumeaux. La reine mère, folle de rage, maudit le trône en y jetant son dessous afin que tous ceux qui tentent d'accéder à ce trône rejoignent les dignes prétendants envoyés *ad patres*. Après avoir entendu cette tragique histoire, Mme Djêwo et M. Cravate durent trouver un consensus afin d'éviter le pire. La lecture de ce spectacle permet de repérer plusieurs éléments qui l'établissent comme une « représentation qui vise à utiliser tous les moyens artistiques disponibles pour produire un spectacle faisant appel à tous les sens et créant ainsi l'impression d'une totalité et d'une richesse de significations subjuguant le public » (P. Pavis, 2019 : 598).

Il faut préciser, d'entrée, que *Trône vide* a été créé suivant les règles conventionnelles du théâtre à l'occidental. A ce sujet, on sait, du reste jusqu'à une certaine époque, que la création d'un spectacle théâtral à l'occidental requiert le respect, entre autres, des règles d'unité de lieu, de temps et d'action puis celles de la présence d'un texte dramatique, la structure en actes et en scènes remarquables dans le spectacle à travers les levées et descentes de rideau. L'une et l'autre de ces règles ont été respectées dans le cas du spectacle qui nous occupe quand on sait que, joué pour la première fois dans la grande salle du FITHEB durant moins de trois heures, *Trône vide*, un spectacle créé d'après un texte dramatique éponyme écrit par Germain Ouédraogo. Ce texte a servi de base à la création. Le dialogue théâtral et les didascalies ont été plus ou moins respectés lors du passage du texte à la scène. Il en est de même du découpage dramaturgique que le spectacle a hérité de la pièce théâtrale. Mais, dans son déploiement, ce spectacle intègre d'autres formes de théâtre et de disciplines artistiques.

Les formes de théâtre intégrées sont le conte théâtralisé et le théâtre rituel. Le premier est né en Afrique de l'Ouest, avec, comme figure d'avant-garde dans les années 1980, le dramaturge togolais S. A. Zinsou. Dans son déploiement, le conte théâtralisé apparaît comme « un fourre-tout incluant pratiquement tous les genres oraux traditionnels africains (...), une adaptation moderne de [l'art du conte] sur fond de critique sociopolitique » (P. Médéhouègnon, 2012 : 112). Il s'agit, en fait, d'une forme de spectacle qui réalise « une osmose entre un texte assez mince (le conte) et les éléments de théâtralité. (...) [C'est un] genre à la fois très difficile et très ludique où le théâtre doit cohabiter avec la musique, la danse et la chorégraphie et des éléments de la culture orale traditionnelle » (A. T. Apédo-Amah, 2006 : 54). Dans *Trône vide*, cette forme de théâtre a été intégrée pour représenter l'histoire du trône demeuré vide dans le royaume de Woyawoya. Quoiqu'un micro-récit intradiégétique, ce conte théâtralisé occupe une bonne partie du spectacle *Trône vide* et s'étend, durant un peu plus de deux heures, sur une douzaine de scènes reliées entre elles par la voix narrative de l'oncle Attogon.

Faisant suite à la dispute des membres des deux clans ayant pour chefs respectifs Mme Djêwo et son frère M. Cravate, la première scène qui installe la séance porte sur l'invite de l'Oncle Attogon à l'écoute attentive de la légende du

trône vide. Assis au milieu et de blanc vêtu, il s'est fait entourer de tous les membres des clans de dissidents, bien qu'il n'en ait invité que les deux meneurs. Dans ce décor humain, il procède à l'introduction du conte par la formule classique « il était une fois... » répétée à plusieurs reprises pour capter suffisamment l'attention de son auditoire avant de planter le décor même du conte dont la théâtralisation s'étend sur les scènes qui font suite à la première. De façon respectueuse, la dizaine de scènes subséquentes se focalisent sur : 2°) la consultation du Fa par la reine de Woyawoya (Grâce Kakpo) suite à la longue période inféconde du couple royal et la réponse favorable de l'oracle assortie des prescriptions à respecter rigoureusement en vue du bonheur du couple royal et sa progéniture ; 3°) la conception de la reine et les réjouissances des populations de Woyawoya, marquées par l'exécution de pas de danse, suite à l'annonce de la bonne nouvelle par ses servantes ; 4°) la présentation des jumeaux nouveau-nés à la lune par Babalawo (Romulus Amadji) en présence de la reine et des deux vieux sages conseillers du roi ; 5°) l'annonce et l'invitation faite à l'endroit des sujets du royaume pour leur participation à la célébration publique de la fête organisée par leur roi (Samuel Kpèhounsi) à l'occasion du vingtième anniversaire de naissance des princes jumeaux ; 6°) le déroulement de la cérémonie marquée par divers danses et rythmes ; 7°) l'annonce de la mort du roi pour s'être entêté en organisant à nouveau la fête annuelle proscrite par l'oracle, les rites de scellage du trône et de consultation infructueuse du Fa pour la désignation de son successeur ; 8°) les nouvelles procédures infructueuses (consultation, affronts verbaux) initiées par la reine en présence des habitants du royaume pour désigner le successeur au trône bien que l'oracle ait révélé à plusieurs reprises le nom de Tayé conformément à la volonté des ancêtres ; 9°) le dialogue de division tenu par les deux sages conseillers du roi défunt à propos de la désignation du successeur au trône puis leur dissuasion par l'Oncle Attogon revenu sur scène ; 10°) les affrontements physiques entre les princes jumeaux débouchant sur la mort de Tayé (Davy Aligbé), l'intronisation de Kègni (Davis Aligbé) dirigé unilatéralement par le vieux sage (Hermann Kèhoundé) qui le soutenait dans son projet de règne, la mort subite du roi autoproclamé et la malédiction du trône par la reine ; 11°) l'exécution, en a capella, de la chanson *Bi a wa li ayé ki a bi omo oo* par Ella Assogba pour marquer le deuil des princes jumeaux dont les dépouilles mortelles sont ramassées par les membres de leurs clans respectifs. La douzième scène clôturera le conte théâtralisé : retour de l'Oncle Attogon et son auditoire sur scène, à la même position qu'au début du conte, il lui donne la leçon de morale issue de l'allégorie qui vient d'être contée-jouée.

A l'observation, cette allégorie se réclame du conte théâtralisé parce qu'elle comporte des éléments aussi bien du conte que du théâtre. En effet, l'allégorie du trône vide respecte et développe le déroulement d'une séance de veillée de conte traditionnel africain. En plus de l'installation de la séance de veillée encore appelée la « mise en train de l'auditoire » et de la formule d'ouverture à la scène 1 où l'Oncle Attogon annonce les prémices de l'histoire, sa structure comprend la

partie solide de la veillée déployée sur l'étendue des scènes 2 à 11. A travers le dialogue de scène, le jeu d'acteur, les costumes, les jeux de lumière et de son, les changements de décor et les divers tableaux de musique et danse traditionnelles, le public s'est informé des motifs pour lesquels le trône du royaume de Woyawoya est demeuré vide. La formule de conclusion de la séance de conte intégrée au spectacle de théâtre est prise en charge par la scène 12 avec la leçon de morale prodiguée par l'oncle-conteur aux dissidents de la zone uranifère.

En outre, on identifie dans le spectacle, et précisément dans le conte théâtralisé dont il est empreint, le théâtre-rituel, une forme théâtrale qui s'inspire du déroulement des rituels traditionnels africains. Né en Afrique noire francophone précisément en Côte d'Ivoire sous la plume et la création de Wêrewêrê Liking et de Marie-José Hourantier aux lendemains des indépendances, le théâtre-rituel « est un théâtre initiatique qui marque sa différence par rapport aux autres théâtres par la transposition des rituels traditionnels africains adaptés à la scène moderne » (P. Mèdèhouègnon, *idem* : 146).

Intégrée au spectacle *Trône vide*, cette forme de théâtre s'est notée à travers l'exécution de plusieurs rituels par les acteurs. En effet, à la recherche de l'origine de la stérilité dont le couple royal est victime depuis plusieurs années après leur mariage, la reine (Grâce Kakpo) a dû consulter le Fa. Les rites du Fatite, la consultation, sont joués sur scène : Babalawo (Romulus Amadji) assisté de son Favi (Hermann Kèhoundé), fait poser sa préoccupation à la reine sur les noix sacrées (Adjikoui) qu'il récupère et mélange au chapelet divinatoire (Akplɛ). Sur l'ensemble, il invoque Orunmila avant de jeter le chapelet pour déceler, à travers le signe de Fa révélé, la cause du mal ainsi que les sacrifices et règles à respecter pour que la reine conçoive. Le rituel de Fatite a été repris par le même Babalawo après la mort du roi de Woyawoya pour connaître le digne successeur au trône parmi ses deux enfants jumeaux. Le deuxième rituel exécuté dans *Trône vide* est celui de la présentation des jumeaux Tayé (Davy Aligbé) et Kègni (Davis Aligbé) à la lune. Exécuté par le même Babalawo, il a consisté à faire prendre connaissance de chacun des enfants à leur génitrice avant de les présenter, ensemble et tenus respectueusement par les deux vieux sages, à la lune à coups de prières et d'incantations. De plus, le rituel de scellage du trône du roi défunt a été exécuté par les comédiens interprétant les masques Gèlèdè après leur long tableau de danse. Visant à immortaliser le roi défunt et empêcher l'occupation de son siège jusqu'à l'intronisation d'un nouveau roi, ce rituel a été caché au public, durant sa phase cultuelle et ce, au moyen d'un rideau tenu par les deux sages, à cause de son caractère ésotérique. Ce n'est donc qu'après son déroulement que le public a eu droit au résultat final marqué par le trône ceinturé de part et d'autre de rameaux de palmier, signe de son scellage. Le dernier rituel auquel le public a eu droit durant le spectacle est celui de l'intronisation du nouveau roi autoproclamé Kègni qui, après avoir tué son frère jumeau Tayé, a été intronisé, en désobéissance au verdict de l'oracle, par celui des vieux sages conseillers de son père défunt qui

le soutient pour la succession au trône. Ce rituel consiste, pour ce conseiller, à l'installer sur le trône et à lui enfiler successivement chacun des insignes royaux tels que la couronne, les amulettes, les colliers, etc.

Par ailleurs, les disciplines artistiques intégrées au spectacle prennent en compte les musiques et danses traditionnelles et modernes, la littérature orale, l'art plastique, le journalisme audiovisuel. En plus de l'orchestre composé de percussionnistes, d'un flutiste et d'un trompettiste qui ont occupé le côté jardin de la scène du début à la fin du spectacle en exécutant des performances musicales soit pour accompagner les actions des personnages, soit pour couvrir les vides sur la scène, plusieurs tableaux de danse et de musique ont jalonné le spectacle notamment du début à la fin du conte théâtralisé qui y a été intégré. Il s'agit d'un tableau de danse de type moderne exécuté par Monsieur Cravate (Maurice Vodinou) et les membres de son clan ressortissants du territoire de N'Djamena pour démontrer leur force. A l'opposé, Madame Djèwo (Mireille Totonougbo), gouvernant les hommes du territoire d'Abéché, réplique avec les membres de son clan, par une danse traditionnelle. Trois différents types de danses et musiques d'inspiration traditionnelle ont été ensuite exécutées par les acteurs à différents moments du spectacle. Intitulés respectivement Bòlòjò, Gèlèdè et Gangan, ces tableaux de danse et musique, tous issus de la culture Yoruba, ont été exécutés par divers groupes d'acteurs. Tandis que les rythmes Bòlòjò et Gèlèdè sont exécutés par des groupes d'acteurs dont l'un portant des masques sous la conduite de Iya Gèlèdè incarnée par Reine Gbodogli, le Gangan a été largement exécuté par les jumeaux assistés des danseurs et de l'orchestre fixe du spectacle durant la fête organisée par leur père à l'occasion de leur vingtième année de naissance devant un double public composé aussi bien des sujets du royaume de Woyawoya que des spectateurs de *Trône vide*.

Ces deniers ont eu également droit à l'exécution de plusieurs paroles littéraires parmi lesquelles des chansons d'auteur comme celles de l'artiste béninoise Zeynab intitulées *Ina ti ràn ε feti sibi* et *Ibisi n'qesi awélé linuyé* exécutées respectivement par Babalawo pour faire son entrée sur scène pour la première chanson et par les habitants du royaume de Woyawoya après l'annonce de la naissance des jumeaux pour les deux autres ; des chansons populaires d'origine et d'inspiration yoruba fredonnées seules ou accompagnées des danses de divers rythmes évoqués supra ; le panégyrique royal et celui des jumeaux intitulés respectivement *Èjìré ô Ibéji ô !* et *Kabiesi ô !* tous exécutés par Babalawo pour inviter le personnel de la cour au début des festins organisés par le roi à l'occasion du vingtième année de vie des jumeaux. Des incantations, proverbes et prières ont été proférés sur scène par le même Babalawo à l'occasion de la présentation officielle des princes jumeaux à la lune. A tout cela s'ajoutent les tableaux d'art composant le décor fixe du spectacle qui n'y sont pas posés *ex nihilo* parce que faisant corps avec le contenu de l'allégorie jouée sur scène. En

témoignent les cinq tableaux d'art disposés du côté jardin au côté cour de la scène et présentant soit un vieillard vêtu de blanc, soit un village fait de cases au toit en forme de cône, soit un jeune homme à la chasse d'oiseau ou soit un Bokono avec des amulettes au cou et des signes de Fa à côté. Leur observation conjointe permet, sans doute, de constater qu'ils renseignent tous sur le cadre spatio-temporel villageois où se déroule l'histoire du trône vide ainsi que la forme de conte théâtralisé sous laquelle se déploie l'histoire du trône resté indéfiniment vide au royaume de Woyawoya.

Face à ces signes sonores, graphiques, visuels, mais aussi culturels et artistiques, les différentes réactions et ovations successives du public témoignent de son appréciation des performances des acteurs tant dans leur jeu que pour les paroles littéraires, rythmes, danses et musiques exécutés. Au total, le greffage de diverses disciplines artistiques et formes théâtrales au théâtre conventionnel à l'occidental suivant lequel *Trône vide* a été initialement créé, l'érige en spectacle de théâtre total, esthétique à laquelle le contexte et le processus de création n'ont pas manqué de concourir.

2. Du contexte et du processus de création au théâtre total *Trône vide*

Si pour Jean-Marie Thomasseau, l'écriture et surtout la représentation d'une œuvre théâtrale suscitent des textes qui, regroupés sous le vocable *péri-textes*, peuvent provenir des auteurs ou naître « des phénomènes de réception de l'œuvre et sont le fait de professionnels de l'écriture (...) [et] de spectateurs plus anonymes » (J.-M. Thomasseau, 1984 : 99-121), il n'en demeure pas moins vrai que ces activités artistiques, notamment le spectacle, sont souvent le fruit d'un contexte global et d'un processus bien précis. Aussi, après la description des données constitutives qui sous-tendent la nature totale de *Trône vide*, nous intéresserons-nous à son contexte et à son processus de création pour en montrer l'influence sur la dimension totale à laquelle cette création est identifiée.

2.1 Le contexte de création et son influence sur la nature totale du spectacle

Trône vide s'inscrit dans un contexte de collaboration artistique. En effet, la création de ce spectacle a été le fruit d'une collaboration étroite initiale entre les sections « Danses endogènes et royales » et « Théâtre et art du spectacle vivant » dirigées respectivement par Ferdinand Bidossessi Adanvessodé et Germain Iroko Ouédraogo Oussou comme l'affirment les auteurs du projet éponyme :

Pour prévenir ces chaos [socio-politiques], nous, sections danses endogènes et royales en collaboration avec la section théâtre et art du spectacle vivant de l'Union Culturelle et Artistique des Étudiants (UCAE), avons jeté les éponges de nos muses. (...) Nous avons pensé à un spectacle allégorique (...). (UCAE, 2020 : 3)

A cette collaboration des deux sections, s'ajoute la contribution de quatre autres sections de la même union que sont les sections « Danse moderne », « Arts

plastiques », « Couture et Modélisme » et « Coiffure et Esthétique ». Tout comme l'agent dominant d'un champ, l'UCAE occupe une position de choix dans cette création à plus d'un titre. D'abord à travers l'effectif et le profil disciplinaires des artistes qui y sont intervenus. La création du spectacle a connu la participation de près d'une quarantaine de personnes directement impliquées dans le projet de création. Il s'agit, pour l'essentiel, des jeunes étudiants-artistes comédiens et danseurs en formation dans les offres artistiques disponibles dans ces deux sections de l'UCAE et des responsables desdites sections. Parmi eux, d'aucuns ont pris un ou plusieurs rôles dans le spectacle soit en y incarnant un personnage du texte dramatique, soit en réalisant une performance de chant, de danse ou de musique. A cet effectif déjà colossal s'ajoute celui des membres des quatre autres sections plus ou moins indirectement impliqués dans la création du spectacle. Pour participer à la concrétisation du projet de création du spectacle *Trône vide*, les artistes des sections « Danse moderne », « Arts plastiques », « Couture et Modélisme » et « Coiffure et Esthétique » de l'UCAE ont mis à disposition les compétences relevant de leurs domaines de formation respectifs, ce qui témoigne de l'esprit collaboratif en vogue dans les ensembles culturels et artistiques étudiantins.

Cet esprit de travail collaboratif constitue, ensuite, l'autre motif de domination de l'UCAE dans la création de *Trône vide*. Il est utile de rappeler qu'un spectacle de théâtre surtout de théâtre total doit sa nature à la fusion harmonieuse de diverses formes théâtrales et disciplines artistiques pour créer une expérience submersive aux spectateurs. L'obtention de cette fusion peut paraître plus facile aux ensembles créatifs universitaires à l'instar de l'UCAE qu'à d'autres ensembles créatifs. En effet, les creusets culturels et artistiques étudiantins sont généralement constitués de plusieurs sous-groupes offrant des formations dans des domaines spécifiques des arts et de la culture. De fait, un ensemble de ce rang a le propre de réunir les membres de ses divers sous-groupes autour de ses projets majeurs en vue de créer des œuvres d'envergure dans l'une et/ou l'autre des disciplines artistiques. C'est justement ce que l'on note dans le cas de l'UCAE qui, pour la création de *Trône vide*, n'a fait qu'associer les compétences des membres des diverses sections qui la composent afin d'obtenir ce spectacle de théâtre total. Ainsi, pendant que les artistes comédiens s'occupent de l'interprétation des personnages, les artistes danseurs se sont appliqués à travailler sur les différents tableaux de danses tandis que les artistes plasticiens, coiffeurs-esthéticiens et couturiers-modélistes ont apporté leur pierre à l'édifice en prenant en charge respectivement les tableaux d'art et autres objets de scène, la coiffure des différents comédiens suivant le rôle attribué à chacun d'eux puis la confection d'une bonne partie de leurs costumes. Au bilan d'étape, il apparaît que le spectacle en étude est non seulement le fruit de la collaboration entre les diverses sections composant l'UCAE, mais que surtout, il doit à cette collaboration sa dimension totale.

Enfin, le recours aux compétences externes est une donnée non négligeable du contexte de création de spectacle au sein de l'UCAE. Les membres de l'union y ont recours en cas de nécessité en vue de se rapprocher autant que faire se peut des standards professionnels dont ils ont du moins connaissance mais généralement pas la parfaite maîtrise pratique. Dans le cas du spectacle qui nous occupe, les responsables des sections coordonnant le projet éponyme, compte-tenu du manque d'artiste qualifié en la matière pour seconder le metteur en scène dont les origines parentales remontent à Oyo au Nigeria, ont fait appel à M. Archille Adilèhou, un artiste percussionniste pratiquant les rythmes traditionnels Yorùbá et fin connaisseur des réalités socio-culturelles et spirituelles de ce milieu. En tant que Directeur Artistique du projet, ce dernier a joué le rôle de coach aussi bien dans les choix scénographiques, le jeu d'acteur que la théâtralisation de certaines pratiques culturelles et culturelles. Ainsi, c'est sous sa conduite que les différents tableaux de danses et musiques Bòlòjò, Gèlèdè et Gangan, les chansons, rites, proverbes, incantations et prières relevant majoritairement du milieu et de la culture yorùbá ont été choisis et exécutés dans les règles de l'art. Il a également été leur guide pour la demande d'autorisation auprès des dignitaires du culte éponyme, en vue du port du masque sacré populaire Gèlèdè par les comédiens sur scène. On peut donc partiellement conclure que l'influence du contexte de création sur la nature totale de Trône vide émane de cette étroite relation entre l'origine géoculturelle de ceux qui ont pris des responsabilités artistiques importantes dans la conception et surtout la mise en œuvre de ce projet de création et les choix artistiques dominants qui caractérisent l'esthétique de la mise en scène.

Au total, l'effectif important des artistes de l'UCAE, la diversité de profils quant à leurs disciplines artistiques, ajoutés à la collaboration entre les différentes sections composant cette union et à la sollicitation d'un Directeur artistique externe constituent le capital symbolique dont dispose l'ensemble artistico-culturel étudiant qui a influencé la texture finale de Trône vide. Aussi, le contexte de production a-t-il dû, en partie, déterminer la nature totale de ce spectacle tout comme l'a fait son processus de création.

2.2 Influence du processus de création sur la nature totale de Trône vide

Diverses étapes et plusieurs mois ont séparé l'émission de l'idée de création de *Trône vide* et sa grande première au FITHEB, le 17 avril 2021. Si toute mise en scène constitue un processus impliquant un certain nombre d'étapes, la création de ce spectacle s'est, elle, étendue sur une période plus ou moins longue, allant de la production du texte spectaculaire à sa représentation publique. Au regard de l'ambition de création portée par deux différentes sections de l'UCAE, le processus a pris en compte divers moments avec différentes catégories de comédiens ayant accompli des rôles bien déterminés sous la conduite du metteur en scène Germain I. O. Oussou.

En effet, la première étape de ce processus de création a pris en compte le travail de table effectué d'abord entre les chorégraphes, le fanfariste, le chef d'orchestre sous le regard attentif du metteur en scène puis entre les comédiens, danseurs et musiciens. Au terme de cette première étape, un casting a été réalisé pour identifier les interprètes de chaque rôle suivant leurs propositions de danses et rythmes de circonstances. S'en est suivi, pour les comédiens, le travail personnel auquel chaque artiste retenu s'est consacré durant un mois en vue de prendre connaissance du texte et apprendre son rôle, pendant que parallèlement, les artistes musiciens et danseurs sont conviés à la proposition des rythmes, des danses, des chants de circonstances conformément à l'intrigue du spectacle. Retournés dans le studio de l'UCAE, les artistes impliqués dans la création ont été répartis en atelier où ils ont travaillé, durant trois mois, à retenir les actions, danses, chansons, musiques, etc. A la suite de ce travail d'atelier, le metteur en scène Germain O. I. Oussou a d'abord procédé, en une semaine, à un travail sur le jeu de chaque acteur en appliquant diverses techniques. Ensuite, s'est déroulé en discontinu pendant un an, le travail de mise en espace, de tissage des scènes et des tableaux de danses.

Cet agencement des divers tableaux issus des travaux en ateliers selon qu'ils se succèdent dans l'intrigue du texte spectaculaire a permis d'obtenir, en effet, une première ébauche du spectacle « exposée à des professionnels en danse et en mise en scène dont Rachelle Agbossou, Chrystie, Bardol Migan, Roger Malakouè qui ont apporté leur expertise pour plus alimenter la création. » (UCAE, *Ibidem*). Enfin, la prise en compte des remarques faites par ces regards extérieurs ainsi que l'intégration des costumes et de tous les accessoires prévus ont permis d'obtenir l'ensemble qu'est le spectacle *Trône vide* tel qu'il a été donné à voir au public dans la grande salle de spectacle du FITHEB le 17 avril 2021 à partir 19 heures 19 minutes.

L'influence de ce processus éclaté de création sur la nature totale du spectacle se note à travers les différentes étapes, l'effectif pléthorique et diversifié des artistes-comédiens encadrés durant ces diverses étapes de la création. Si un spectacle théâtral conventionnel à l'occidental peut exiger un travail minutieux au niveau de chaque acteur suivant diverses étapes, il n'aurait, sans doute pas été nécessaire de convoquer une telle quantité de ressources humaines ni autant d'énergies et de temps à chaque étape pour sa création puisqu'avec toutes les étapes qu'il comprend, le processus de création de *Trône vide* s'est longuement étalé dans le temps.

A l'analyse, on comprend que l'accomplissement de chaque étape du processus de mise en scène implique un double voire parfois un triple foyer d'effort. Cette bi ou pluri-focalisation fait travailler avec les uns sur le jeu d'acteur au sens strict de la fabrique d'un spectacle conventionnel de théâtre à texte puis sur les performances para-théâtrales avec les autres. Cette dynamique de co-construction impose qu'au bout du parcours, le texte partiel produit par chaque

partie prenante intègre nécessairement la texture globale du spectacle, ne serait-ce que par respect pour le gros temps de travail que la création de *Trône vide* a coûté aux étudiants-artistes, limités dans leur disponibilité pour les séances de répétition par les activités académiques qui passent en priorité.

On comprend, tout bien considéré, que la disponibilité limitée de l'équipe artistique a pesé sur le processus de création, devenu long et discontinu. Pour valoriser et récompenser la disponibilité chèrement consentie par chaque section, il fallait que les fruits des efforts respectifs de chacune des sections figurent dans la mouture définitive du spectacle qui, du coup, répond par nécessité à l'esthétique du théâtre total.

Conclusion

La réflexion qui s'achève s'est donnée comme but de proposer le contexte et le processus de création comme clés de fondements externes majeurs de la création d'un spectacle de théâtre total dans une troupe universitaire. Pour atteindre un tel objectif, l'étude a eu recours à l'analyse sémio-discursive et à la théorie des champs pour décrypter les données constitutives et para-textuelles d'un spectacle de théâtre total intitulé *Trône vide*.

Ainsi, il a fallu d'abord se servir des données internes au texte spectaculaire en étude pour faire admettre son identification à l'esthétique du théâtre total. A ce stade, il ressort que les données internes concernent notamment les différentes formes théâtrales et disciplines artistiques greffées au théâtre à texte dans *Trône vide*. Il s'agit, concrètement, du conte théâtralisé et du théâtre-rituel pour les formes théâtrales puis de la littérature orale, de la danse, de la musique et du journalisme audiovisuel, pour les disciplines artistiques. Ensuite, le contexte et le processus de création de ce spectacle ont été analysés en vue d'en montrer l'influence sur la dimension totale de la création.

De cette analyse, il se dégage que *Trône vide* a été créé, d'une part, dans un double contexte de collaboration artistique aussi bien interne qu'externe marqué par la diversité des profils artistiques et, d'autre part, suivant un processus de création à la fois composite et chronophage. Ainsi, le spectacle *Trône vide* doit sa nature totale aussi bien à ses données internes qu'à celles externes repérables notamment dans le contexte et le processus de sa création.

Références bibliographiques

- Apedo-Amah, A. T. (2006). Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité. *Notre Librairie : Théâtres contemporains du Sud*, n°162 : 50-56.
- Aron, P. et al. (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.
- Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89 : 3-46.
- Hounzandji, D. R. (2023). Alougbine Dine : une omniprésence dans le théâtre béninois post-1990. *LES TISONS (RISHS)*, Vol. 4 (000) : 77-99.
- Medehouegnon, P. (2010). *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (historique et analyse)*. Cotonou : CAAREC Editions.
- Oussou, G. O. I.. (2024, 9 septembre). Entretien accordé aux auteurs de l'article à Abomey-Calavi.
- Pavis, P. (2019). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Sapiro, G. et al.. (2020). Champ. *Dictionnaire international Bourdieu*. Paris : CNRS.
- Thomasseau, J.-M. (1984). Les différents états du texte théâtral. *Pratiques*, n°41 (L'écriture théâtrale) : 99-121.
- UCAE. (2020) *Trône vide, Giga spectacle d'arts croisés*. Inédit.
- UCAE (2021 17 avril). *Trône vide*. Spectacle joué au FITHEB.
- Vigeant, L. (1990). Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle. *Horizons philosophiques*, vol. 1 : 57-79.