

Études littéraires africaines

GBANOU Sélom Komlan, *Un théâtre au confluent des genres. L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*. IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt am Main/ London, Studien zu den frankophonen Literaturen ausserhalb Europas, Band 23, 2002, 314 p. - ISBN 3-88939-627-5



Sénamin Amédégnato

Numéro 15, 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041681ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041681ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Amédégnato, S. (2003). Compte rendu de [GBANOU Sélom Komlan, *Un théâtre au confluent des genres. L'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*. IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt am Main/ London, Studien zu den frankophonen Literaturen ausserhalb Europas, Band 23, 2002, 314 p. - ISBN 3-88939-627-5]. *Études littéraires africaines*, (15), 80–82. <https://doi.org/10.7202/1041681ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

■ GBANOU SÉLOM KOMLAN, *UN THÉÂTRE AU CONFLUENT DES GENRES.*

L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DE SÉNOUVO ZINSOU. IKO-VERLAG FÜR

INTERKULTURELLE KOMMUNIKATION, FRANKFURT AM MAIN/ LONDON, STUDIEN
ZU DEN FRANKOPHONEN LITERATUREN AUSSERHALB EUROPAS, BAND 23, 2002,
314 p. – ISBN 3-88939-627-5

S'il fallait encore présenter l'écrivain togolais Sènouvo Agbota Zinsou, on pourrait dire, outre qu'il est né à Lomé le 6 juin 1946, qu'il a obtenu, en études théâtrales, une maîtrise de Paris-III en 1975 et un doctorat de Bordeaux-III en 1988. Il a présidé, à partir de 1977 (départ en exil du fondateur Y.-E. Dogbé) et jusqu'en 1989, l'Association Togolaise des Gens de Lettres. Mais il est surtout connu pour sa nomination à la Troupe nationale de théâtre dont, avant de s'exiler en Allemagne, il fut le directeur de 1987 à 1992, position plutôt délicate dans un contexte politique où la liberté de parole ne saute pas aux yeux, en particulier si l'écrivain ambitionne de jouer pleinement son rôle d'observateur critique du tissu socio-politique.

Son œuvre, que l'essai de Gbanou permet de cerner dans toute sa globalité, comprend près de 25 pièces de théâtre (parmi les plus connues : *On joue la comédie*, 1972, Grand prix du Concours Théâtral Interafricain, et *La Tortue qui chante*, 1987) publiées ou inédites et pas toujours datées, écrites entre 1969 et 1999. À noter l'existence de traductions en catalan et en allemand. Il a également commis une dizaine de nouvelles et contes (entre 1979 et 2000). Plusieurs travaux (une quinzaine à ce jour) ont été consacrés à cette œuvre abondante, par une dizaine de critiques d'un peu partout. Autant dire que dans le paysage littéraire togolais – et plus précisément en matière de théâtre –, Zinsou est une figure importante, à la fois par cette place institutionnelle et par l'abondance de sa production. Les dramaturges francophones de la récente génération (celle, subversive, dite de la "graffiture", du fait de leur écriture plus directement dénonciatrice) se positionnent inévitablement par rapport à cet "aîné". Or, comme K. Alemjdjrodo, B. Bodelin, K. Efoui et K. Sékou, Sélom Gbanou appartient à cette génération de "tractographes" (ceux qui appellent un chat un chat). On se souviendra en effet que sa pièce inédite, *Le Bal des fous*, fut représentée au Centre Culturel Français de Lomé en juin 1989 et février 1990, par la troupe Atlas (soit quelques mois après *Le Carrefour* de Kossi Efoui). Avec cette double casquette de dramaturge et de critique, Gbanou est donc dans une posture privilégiée pour analyser l'écriture dramatique de Zinsou, située ici par le critique dans un mouvement similaire à celui du théâtre antique grec.

"À voir de près, affirme-t-il, il y a un vice de définition des "théâtres africains" réduits à un fond commun : la danse, le masque, le rituel..., réduction qui infléchit la dramaturgie africaine vers des *a priori* souvent simplistes qui s'expriment par des querelles de définitions sur ce qui est du théâtre et ce qui ne l'est pas dans les manifestations spectaculaires afri-

caines. Conséquence, il est accordé peu d'importance au travail d'exploitation du fonds traditionnel dans les créations de la plupart des auteurs africains qui tentent de partir des éléments d'un milieu singulier pour produire un théâtre universel" (p. 14). La lecture proposée à partir de ce constat historicise la production, en l'ancrant dans son environnement mythico-religieux (rites, mythes, cérémonies initiatiques), qui sans être du théâtre (c'est important pour lui) au sens euro-moderne du terme, fournissent néanmoins une matrice dynamique et "autonome" que les dramaturges traduisent, interprètent, adaptent. Pour le critique, l'hypothèse d'une origine coloniale et pontine du théâtre africain est à rejeter, au profit de cette matrice "traditionnelle", ce dont témoignent pêle-mêle le *Didiga* en Côte d'Ivoire, le *Kotéba* (pratiqué par Souleymane Koly), le *Mvet* au Gabon et au Cameroun, le *Kiyi Mbock* (Wèrèwèrè Linking), le *Kingizila* (théâtre de la guérison), le *Nkoloba* (théâtre de marionnettes chez les Kongo), le *Vichekesho* de Tanzanie ou encore le *Halo/Hake* chez les Ewe du Togo.

Voilà pourquoi la première partie de l'essai, qui en contient trois, est consacrée aux "espaces dramaturgiques traditionnels". Le critique y explique la théâtralité des manifestations rituelles des Ewe du Togo : les espaces sacrés (comme dans la dramaturgie vaudou), les espaces symboliques (le carrefour, le dépotoir, le cimetière) et les espaces ouverts (la forêt, la place du marché, la rue) ; le langage corporel, les masques et maquillages.

Après avoir présenté un inventaire historique très bien documenté des formes théâtrales populaires en langues vernaculaires au Togo (albéla, théâtre d'inspiration musulmane ; cantata d'inspiration chrétienne, dérivée du drame liturgique et de l'oratorio), Gbanou montre dans une deuxième partie, intitulée "Zinsou et les théâtres populaires", comment le théâtre de l'écrivain est un produit du conte, de la cantata, du concert-party, ce dernier étant la version profane de la cantata. De ce point de vue, le théâtre ewe remonterait à Akakpo Akpalu (un compositeur introverti né en 1885 dans l'actuel Ghana) et dont l'œuvre influencera grandement les théâtres populaires, selon des modalités que l'auteur explique excellemment. Des archétypes de toutes ces formes se retrouvent dans le théâtre de Zinsou. Ainsi Gbanou postule-t-il une dualité dans l'écriture du dramaturge, qui la situe au confluent des genres, tant au niveau formel (car l'écrivain "ruse avec les mots pour ne pas prendre des risques que nous découvrons à travers une écriture calquée sur le concert-party, la cantata et fortement enrichie de l'héritage de la performance du conteur "traditionnel", p. 295), que thématique ("confluents du Silence, de la Résignation, de l'Exil, de la Prison et de la Tombe", p. 295). C'est cette dimension intertextuelle et interculturelle ("un art de rencontres" entre le traditionnel et le moderne, le sacré et le profane, le social et le politique, l'ici et l'ailleurs) qui inscrit l'œuvre dans le tissu social togolais. "Le

concept de "confluent des genres", ajoutera Gbanou, tout en reconnaissant la nécessaire traversée d'une œuvre par des courants et des esthétiques antérieurs consacrés par le temps, veut renvoyer à un théâtre fait de mixture et de compromis culturels où l'écrit et l'oral, le profane et le sacré, le traditionnel et le moderne fusionnent pour donner un langage esthétique a-spatial" (p. 15).

Les "stratégies" de cette écriture mixte sont mises au jour dans la troisième et dernière partie de l'essai. Il y est question notamment de la dénomination (valeur suggestive des noms et contextualisation togolaise), de l'inachèvement (recommencements, remise en chantier de textes antérieurs par rapport au contexte socio-politique ; écrire en contexte de dictature) ; des stratégies dictées par le rapport de l'écriture à la vie, qui font de la production de Zinsou, "un théâtre du résigné, du révolté, du collaborateur et du philosophe [...] Son écriture ne se donne pas de fausses prétentions, remarque le critique, elle veut atteindre à la raison humaine par la voie de l'oblique" (p. 296), selon une modalité élucidée par Roland Barthes dans ses *Essais critiques*, à propos de Kafka : adhérer au monde et en douter aussitôt après.

Le mot de la fin revient à l'auteur de l'essai, qui affirme : "Riche déjà par sa dimension spectacle, tout le théâtre de Zinsou est une hybridation de plusieurs techniques et de plusieurs langages théâtraux. Une telle condition a le mérite de rendre son théâtre dynamique et universel dans lequel tout le monde retrouve sa condition" (p. 298). Pour un écrivain, c'est peut-être cela, trouver sa voie / voix.

■ Sénamin AMÉDÉGNATO

■ HOUART PIERRE, *PRÉSENCE AFRICAINE (1958-1963) ET LA TRIBUNE DU TIERS-MONDE (1960-1963-1974)*. ROSIÈRES (BELGIQUE), CENTRE D'ACTION INTERCULTURELLE, SÉRIE "VISIONS DU MONDE / 60 ANS D'ACTION CULTURELLE (1942-2002)", 2002, AGRAFÉ, NON PAGINÉ, ILL., FAC-SIMILÉS (= CAHIERS PRESSE-INTER, N°5, SEPTEMBRE-OCTOBRE 2002). PAS D'ISSN

■ HOUYOUX SUZANNE, *CHRONIQUE DES AMIS DE "PRÉSENCE AFRICAINE" A BRUXELLES*. ROSIÈRES (BELGIQUE), CENTRE D'ACTION INTERCULTURELLE, SÉRIE "VISIONS DU MONDE / 60 ANS D'ACTION CULTURELLE (1942-2002)", 2002, AGRAFÉ, 37 P., ILL. FAC-SIMILÉS (= CAHIERS PRESSE-INTER, N°5 BIS, SEPTEMBRE-OCTOBRE 2002). PAS D'ISSN

Les deux brochures signalées ci-dessus doivent être lues ensemble : elles ont le même objet et se répètent d'ailleurs en partie. Il s'agit de cahiers de photocopies A4, agrafées au format A5, d'une assez mauvaise qualité graphique et photographique. Cet aspect matériel va de pair avec des contenus assez sommaires, essentiellement factuels, mais néanmoins précieux.

Il s'agit de documents pour servir à l'histoire de la mouvance décolonisatrice en Belgique et spécialement à Bruxelles, dans le secteur des mili-