

# LA RESTITUTION DES BIENS CULTURELS AFRICAINS DANS LA PIÈCE *INCINÉRÉS* DE JÉRÔME TOSSAVI ET DALOUGBINE DINE.

## Résumé

Vétéran de la scène théâtrale béninoise et africaine depuis plus d'un demi-siècle, Alougbine Dine a signé en 2022 sa onzième mise en scène en adaptant aux tréteaux *Incinérés*, une pièce écrite par Jérôme Tossavi. Drame sur le retour des biens culturels pillés dans l'ex-Dahomey, actuelle République du Bénin, par le colonisateur français, ce spectacle met en relief l'ampleur des libertés que le metteur en scène prend à l'égard du texte théâtral. Ces écarts sautent aux yeux, aussi bien dans le jeu des acteurs que dans les traitements des espaces dramatiques. Comment, par les différentes catégories théâtrales (fable, espace, scénographie, jeu d'acteur, etc.), Alougbine Dine signifie-t-il, non pas tant le retour passif, que la révolte des biens culturels dans l'Hexagone et leur arrivée volontaire sur la terre des aïeux ? La réponse à cette question se trouve certainement dans l'érection des objets culturels au rang d'actants et une symbolisation systématique des éléments scénographiques. L'objectif visé dans cette étude est de scruter, sur la base de l'analyse dramaturgique et de la sémiologie théâtrale, l'ampleur des écarts entre la vision de mise en scène du dramaturge et la mise en scène effectivement réalisée par Alougbine Dine. Les résultats obtenus au terme de l'étude (théorisation et opérationnalisation de la notion de vision de mise en scène, mise en évidence des convergences entre le texte et sa mise en scène, analyse des divergences au plan actantiel, scénographique, musical... ) permettent de confirmer l'hypothèse posée et de montrer qu'il n'y a pas eu une restitution, mais plutôt un retour volontaire des objets culturels et culturels pillés.

Mots-clés : Vision de mise en scène, scénographie, espace, théâtralité, écarts.

## Abstract

A veteran of the Beninese and African theatre scene for more than half a century, Alougbine Dine signed his umpteenth production in 2022 by adapting *Incinérés*, a play written by Jérôme Tossavi, for the stage. A drama about the return of cultural artifacts looted from the former Dahomey, now the Republic of Benin, by the French colonizers, this play highlights the extent of the liberties the director takes with the theatrical text. These deviations are striking, both in the actors' performances and in the treatment of dramatic spaces. How, through the various theatrical categories (story, space, scenography, acting, etc.), does Alougbine Dine convey not so much the passive return, but rather the revolt of cultural artifacts in France and their deliberate arrival in the land of their ancestors ? The answer to this question undoubtedly lies in elevating cultural objects to the status of actors and systematically symbolizing scenographic elements. The aim of this study is to examine, through dramaturgical analysis and theatrical semiotics, the extent of the discrepancies between the playwright's vision of staging and the production actually staged by Alougbine Dine. The results obtained at the end of the study (theorization and operationalization of the notion of vision of staging, highlighting of convergences between the text and its staging, analysis of divergences at the actantial, scenographic, musical level...) confirm the hypothesis put forward and show that there was not a restitution, but rather a voluntary return of the looted cultural and religious

objects.

Key words : Vision of staging, scenography, space, theatricality, deviations.

## Introduction

Metteur en scène béninois très connu dans la plupart des pays francophones d'Afrique et d'Europe, Alougbine Dine est un artiste atypique dans le paysage théâtral de son pays, le Bénin. Non seulement, il se distingue par un parcours professionnel original, qui fait de lui depuis 2004 le directeur de l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin (EITB), la seule structure privée de formation théâtrale au Bénin, mais il se particularise aussi par ses créations spectaculaires. L'une des plus récentes est *Incinérés*, créée en 2022 d'après le texte éponyme de Jérôme Tossavi, et axée sur le retour des biens culturels.

Vieux de plusieurs décennies, le débat sur la restitution des biens culturels africains, pillés pendant la période coloniale, a été ravivé par trois faits importants dont le premier réside dans les déclarations du président français. Le 28 novembre 2017, devant environ un milliard d'étudiants de l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou au Burkina Faso, Emmanuel Macron disait entre autres :

(...) je ne peux pas accepter qu'une large part du patrimoine culturel de plusieurs pays africains soit en France. Il y a des explications historiques à cela mais il n'y a pas de justification valable, durable et inconditionnelle, le patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou, ce sera une de mes priorités. Je veux que d'ici cinq ans les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique (2017, en ligne).

Le deuxième événement majeur, qui se situe dans le prolongement du premier, est la publication de *Restituer le patrimoine africain*, le rapport de Felwine Sarr et de Bénédicte Savoy qui, sollicités par la présidence de la République française, ont analysé les conditions du retour et la mise en valeur en Afrique des éléments culturels pillés pendant la colonisation. Enfin, de l'organisation à grandes pompes du retour effectif au Bénin en novembre 2021 de vingt-six œuvres des trésors royaux découle le troisième fait majeur. Exposées au Palais de la présidence de la République du Bénin de février à août 2022, ces œuvres ont attiré plus de 200 000 visiteurs nationaux et étrangers (TV5, en ligne, 24 mai 2022).

Commandées par l'Ambassade de France, la rédaction d'*Incinérés* par Jérôme Tossavi puis sa création par Alougbine Dine s'inscrivent dans ce contexte général. On ne peut que marquer un vif intérêt pour cette œuvre, qui consacre la prise de parole des artistes et des jeunes dans le débat très élitiste, de la restitution du patrimoine culturel africain. Jouée déjà à plusieurs reprises par les jeunes comédiens/étudiants de la Troupe permanente de

l'Ecole Internationale de Théâtre du Bénin (E.I.T.B.), cette pièce connaît un succès populaire appréciable. Le spectacle met en relief l'ampleur des libertés que le metteur en scène prend à l'égard du texte théâtral. Si ces écarts sont visibles dans le jeu des acteurs, ils le sont aussi et surtout dans les traitements des espaces dramatiques. Comment, par les différentes catégories théâtrales (fable, espace, scénographie, jeu d'acteur, etc.), *Alougbine Dine* signifie-t-il, non pas tant le retour passif, que la révolte des biens culturels dans l'Hexagone et leur arrivée volontaire sur la terre des aïeux ? La réponse à cette question se trouve certainement dans l'érection des objets culturels au rang d'actants et une symbolisation systématique des éléments scénographiques. L'objectif visé dans cette étude est de scruter, sur la base de l'analyse dramaturgique et de la sémiologie théâtrale, l'ampleur des écarts entre la vision de mise en scène du dramaturge et la mise en scène. Pour l'atteindre, nous disposons d'une capture vidéographique du spectacle présenté au Palais des congrès de Cotonou, le 24 avril 2022. Du reste, nous avons assisté à toutes les représentations. Jérôme Tossaviétant par ailleurs co-auteur de la présente étude, il nous a paru important d'accroître la vigilance critique pour éviter les biais éventuels en recourant à l'observation participante, une méthode qui « permet de vivre la réalité des sujets observés et de pouvoir comprendre certains mécanismes difficilement décryptables pour quiconque demeure en situation d'extériorité » (B. Soule, 2007, p.128). L'étude se déploie donc autour de quatre principaux axes : après l'exploration scientifique de la vision de mise en scène manifestée dans la pièce par le dramaturge, nous verrons comment elle est réalisée sur la scène avant de nous intéresser aux rapports entre la scénographie et d'autres catégories théâtrales.

## 1. Vision de mise en scène dans le texte d' *Incinérés*

La vision est « *la perception du monde extérieur par la vue [c'est-à-dire] le mécanisme physiologique par lequel les radiations lumineuses donnent naissance à des sensations visuelles* » (A. Rey [dir.], 2021, p.2056). Quant à la mise en scène, elle se définit en ces termes :

activité artistique qui consiste à concevoir et à structurer les composantes de la représentation théâtrale à partir d'un point de vue directeur. L'activité de mise en scène se caractérise par une volonté de maîtrise de tous les éléments scéniques nécessaires à la représentation. L'espace, le jeu, les costumes, la lumière, le son, la manière de régler les effets, tout doit être soumis à un point de vue qui s'incarne dans la conception que le metteur en scène se fait de l'œuvre et de ce que c'est que de la représenter (M. Corvin [dir.], 2008, p.932).

L'expression « vision de mise en scène » est un concept stratégique dans l'analyse du texte théâtral. Peu connue, elle se fonde sur le postulat que tout dramaturge « perçoit » d'une façon ou d'une autre en partie ou entièrement le spectacle de son propre texte en chantier et déploie, par conséquent, des procédés scripturaux pour l'exprimer. Il nourrit et développe plus ou moins dans son œuvre une ou des façons de voir et d'imaginer son texte sur la scène. Cette vision est donc consubstantielle à tout texte théâtral et se définit comme la manière dont l'écrivain lui-même conçoit, pour son propre texte théâtral, sa mise en scène.

Une typologie sommaire permet d' distinguer trois formes : la vision de mise en scène

encadrée ou fermée ; celle suggérée par le dramaturge ; puis celle ouverte et libre. Dans le premier cas, le dramaturge donne, avec grand soin et minutie, des précisions et fournit des détails sur les diverses catégories théâtrales (profils des personnages, espaces, scénographies, jeu, voix, lumières, musique et bruitage...), nettement perceptibles dans les didascalies ; il peut aller jusqu'à assortir ces indications d'éléments paratextuels (introduction, note d'intention, note de mise en scène, avertissement...) qui explicitent ses préoccupations et ses souhaits scéniques. Samuel Beckett (1906-1989) en est un exemple extrême : il va jusqu'à proposer des pièces entièrement faites de didascalies telles que *Acte sans parole I et II* (1956) ou *Va-et-vient* (1965). Peter Handke en fait de même par la publication d'une pièce entièrement didascalique intitulée *Le Pupille veut être tuteur* (1985). La mise en scène suggérée est la plus courante. Elle consiste pour le dramaturge à fournir moyennement des indications sur les diverses catégories théâtrales en mettant juste à la disposition du lecteur et du metteur en scène l'essentiel voire quelques-unes des données dont ils ont besoin pour se représenter les scènes. *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi, *La tragédie du roi Christophed'* Aimé Césaire, *Incinérés* de Jérôme Tossavi, etc. l'illustrent bien. Enfin, la mise en scène libre ou ouverte intéresse de plus en plus des dramaturges qui, à l'instar de Carmen Fifi Mè Toudonou dans *2500 jours et nuits*, fournissent très peu ou presque pas d'indications sur les catégories théâtrales, laissant au metteur en scène le soin de combler sur les planches ces imprécisions ou lacunes voulues et assumées dans le texte théâtral.

Pour dégager cette vision, quel qu'en soit le type, il faut d'abord relever et analyser les éléments paratextuels de même que les différentes catégories dramatiques contenues dans le texte (la fable, les personnages, les cadres spatio-temporels, le discours théâtral, les didascalies, etc.) sans oublier le genre. Ensuite, il faut formuler de façon claire et concise cette vision. C'est à cela que nous nous emploierons.

### 1.1. Les éléments paratextuels indicateurs du contexte de production de la pièce

En dehors des péritextes indispensables tels que le titre *Incinérés* par exemple, qui dénote le feu et les cendres, la pièce de Jérôme Tossavi est bien entourée par des notes, dédicace, préface, etc., autant d'éléments « d'encadrement d'une œuvre littéraire » (D. Pernot, 1994, p.2711) assimilables à « une opération de prise d'autorité discursive qui transforme l'homme de lettres en écrivain ou en auteur » (ibid.). Très poétique, la dédicace a une tonalité optimiste, qui fait métaphoriquement l'éloge d'un passé et d'un patrimoine culturel autrefois oublié et, aujourd'hui, réhabilité et célébré :

à  
nos ombres  
pour tant de frissons  
pour tant de sillons  
pour que se lève le jour (p.7).

Les deux petites notes éditoriales ou auctoriales (pp.2 et 8) informent sur la source de financement du livre, qui est l'ambassade de France près le Bénin, et sur sa nature de pièce de

« commande ». La préface, signée de l'ambassadeur de France près le Bénin, confirme ce parrainage financier et institutionnel, et rappelle le contexte de sa rédaction :

En janvier 2021, j'avais le plaisir de recevoir Jérôme Tossavi pour le féliciter d'avoir reçu le Grand Prix Littéraire du Bénin pour sa pièce *Le Chant de la petite horloge* décerné par le Ministère du Tourisme, de la Culture et des Arts. Nous étions à quelques mois du retour au Bénin des 26 objets du trésor d'Abomey emportés par la France en 1892. De notre conversation a jailli une idée : et si ces objets devenaient des personnages ? et si ils pouvaient raconter les époques qu'ils ont traversés d'Abomey à Paris ? et si ils pouvaient relater les rencontres qu'ils ont faites pendant toutes ces années ? et si ils pouvaient exprimer leur opinion sur leur prochain retour au Bénin ? (p.9).

On voit, à travers les lignes ci-dessus, comment s'esquissent déjà les linéaments d'une vision scénique d'animation, au sens étymologique de « donner une âme » aux tréteaux. Les discussions entre les deux hommes fonctionnent comme une sorte de didascalie matricielle d'où a pris chair le texte théâtral. S'il est excessif de parler de « Termes de référence » ou de contrat de la commande, aucune directive précise n'ayant été donnée au dramaturge, on peut toutefois relever que le parrain et le dramaturge semblent s'accorder pour transformer des objets en actants et leur assigner des rôles (« raconter les époques », « relater les rencontres », « exprimer leur opinion »), ancrés dans des temporalités et des spatialités précises. Les didascalies vont expliciter ces orientations.

## I.2. Un texte pauvre en didascalies

Indication scénique contenant des informations sur le profil du personnage, le mode de jeu, le cadre spatio-temporel, etc., la didascalie est un condensé de vision de mise en scène. *Incinérés* contient la didascalie initiale, qui porte sur la liste des personnages et leur titre ou caractère : une voix, des objets, Alfred, Collectionneur, Victor, des figurants (p.5). Perceptible dès le prologue (pp.13-14), celle fonctionnelle se prolonge dans les vingt-six titres des scènes de la pièce, mais se manifeste aussi explicitement par les graphies en italique dans le discours théâtral (pp.22-23, 26, 44, 99). Elle renseigne sur la musique et le bruitage (« écho d'une fanfare », long cri), les temporalités (« 15 janvier 1894 »), les spatialités (Abomey, palais en ruine, appartement de luxe, musée, lumière), les éléments scénographiques (parasol, bateau, bagages, balcon, caisse), le jeu d'acteur (« Boci coule des larmes. Le regard perdu », « Victor tombe dans la case d'Ifa... »), etc.

Si elle assume bien ses fonctions habituelles (indication des découpages de la pièce en actes, tableaux ou en scène, modification du lieu de l'action, liste des personnages au début de chaque scène...), la didascalie fonctionnelle, dans *Incinérés*, est en revanche amputée de l'un de ses attributs essentiels, à savoir « la définition, avant chaque réplique, de l'identité de celui qui parle, condition indispensable à la compréhension du dialogue » (M. Pruner, 2008, p.15). De ce fait, chaque scène se présente sous la forme d'un bloc de texte, dont la nature dialogale,

loin d'être une donnée immédiate, ne s'appréhende comme tel que lorsque le lecteur attentif parvient à relever les didascalies textuelles qui le parsèment. C'est donc à l'intérieur du discours théâtral qu'il arrive, plus ou moins, à identifier les partenaires au dialogue ou au polylogue, qu'ils agissent d'Alfred, du Collectionneur, de Victor, des objets (« Asen », « Katakè », « Azokwè », « Bocio »...). Ce faisant, l'analyste arrive à reconstituer la fable de la pièce et à distinguer les différentes étapes de son intrigue.

### I.3. Une fable et une intrigue axées sur une rébellion occulte

La fable d'*Incinérés* illustre à merveille cette définition classique qu'en donne Robert Abirached. Pour celui-ci, il y a « fable » dans une pièce de théâtre lorsque l'auteur établit une causalité entre les actions, manifeste le souci de régenter le développement des thèmes et tisse une liaison intime entre les différentes parties de la pièce (R. Abirached, 1994, p.414). Entre le début et la fin d'*Incinérés*, on perçoit clairement entre les actions des personnages cette chaîne causale qui, partant de la reddition en 1894 de Gbêhanzin, roi du Danxomè, et du pillage du patrimoine culturel de son royaume, aboutit inévitable au retour de ceux-ci plus d'un siècle après. L'intrigue se cristallise donc autour du schéma classique : exposition, nœud, péripéties et dénouement.



Figure 1 : L'affiche du spectacle *Incinérés*, 2022. On y voit la statue du roi Gbêhanzin arrêtant la progression des troupes coloniales françaises sur le Danxomè.

En effet, la pièce expose la chute de Gbêhanzin puis le départ en France de son tombeur, le général français Alfred Dodds, chargé de ses nombreuses affaires dont des valises contenant

des biens culturels d'ahoméens volés. Aspirant à une paix qu'il juge bien méritée après tant de guerres coloniales, il prend une décision importante, qui marque le point de départ du nouveau drame : il veut se débarrasser des objets culturels du Danxomé en les confiant à son ami collectionneur. Les péripiéties s'enchaînent aussitôt : dotés de vie, parlant et discutant entre eux, les objets culturels, notamment Aligokpol et d'autres, imposent au collectionneur une résistance farouche. Ils provoquent l'incendie de la maison de Dodds qui, ulcéré, les fait transporter par une grue dans un musée. Ce nouveau espace offre le cadre d'une rébellion des biens culturels car chacun d'eux, à commencer par Gu et Assen, se sent offensé par les comportements des visiteurs. Ils infestent alors le musée, provoquant chez le personnel et les visiteurs une maladie oculaire, obsession diabolique puis suicide du galeriste Victor... Ni le recours aux sacraments chrétiens par le propriétaire du musée et son employé ; ni les gestes désespérés posés pour se boucher les oreilles ; ni l'incinération programmée des objets culturels n'arrivent à bout de ceux-ci. Intacts, ils ressortent du feu allumé, cependant qu'un autre employé du musée croit apercevoir Victor, pourtant déjà mort, qui, sur instruction de Fâ (l'Oracle), leur demande de le rejoindre. Le dénouement coule de source : on annonce le retour triomphal des objets sur la terre de leurs aïeux.

*Incinérés* est donc un drame, c'est-à-dire une pièce de théâtre qui, comme le dit Victor Hugo, « fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie » (Victor Hugo, 1985, p.14). En confrontant les éléments paratextuels, les didascalies, la fable et l'intrigue d'*Incinérés*, on débouche sur une vision de mise en scène que nous formulons ainsi : tout, dans l'adaptation du texte d'*Incinérés* à la scène, doit faire voyager le lecteur/spectateur à travers un peu moins d'un siècle et demi d'histoire, allant de la conquête coloniale du Dahomey en 1894 à 2022 aux fins de montrer sur une tonalité fantastique comment les objets culturels et culturels volés, érigés au statut d'actants/acteurs, se sont rebellés contre leurs pilliers pour revenir de leur plein gré sur la terre de leurs aïeux. A supposer que le metteur en scène ait appréhendé les contours et le contenu de cette vision, l'a-t-il fidèlement suivie ou s'en est-il au contraire ostensiblement écarté ? La réponse à cette question impose de scruter de près l'adaptation scénique de ce texte par l'analyse des catégories théâtrales à commencer par le traitement de l'espace et de la scénographie.

## 2. Espace en nombre, scénographie de la révolte

Pour Anne Ubersfeld, « l'espace théâtral n'est plus une donnée, il est une proposition, où peuvent se lire une poétique et une esthétique, mais aussi une critique de la représentation » (2015, p.48). Plus explicite, Louise Vigeant renchérit en affirmant que « l'espace théâtral est un espace réel – mais construit, artificiel, sémiotisé et sémantisé parce qu'il est organisé à partir de codes » (1989, p. 34). Elle établit une typologie spatiale à quatre volets : le lieu théâtral, c'est-à-dire le bâtiment qui accueille le spectacle ; l'espace scénique qui est « l'espace propre aux acteurs, l'espace des corps en mouvements » (Id., p.44) ; l'espace scénographique, qui réfère à « l'organisation spatiale, à l'intérieur d'un lieu théâtral, qui met en relation les émetteurs et les récepteurs du spectacle » (Id., p.37) ; et, enfin, l'espace dramatique, abstrait, imaginaire, auquel renvoie l'histoire jouée sur la scène.

Le lieu théâtral est l'esplanade extérieure du Palais des congrès de Cotonou, un cadre à ciel ouvert qui a accueilli le 24 avril 2022 la troisième représentation d'*Incinérés* après deux

autres qui ont eu lieu deux mois plus tôt à l'Institut français (IFB), ex-Centre culturel français, de la même ville. Ouvert dans la métropole économique béninoise depuis 1963, l'IFB est géré par un directeur délégué, placé sous l'autorité de l'Ambassadeur de la France près le Bénin. Carrefour culturel incontournable pour le gotha intellectuel et artistique de la ville, l'Institut est aussi perçu à tort ou à raison comme le signe visible de la perpétuation du « néo-colonialisme » français dans un pays qui, de 1894 à fin juillet 1960, a ployé l'échine devant l'Hexagone qui a pleinement exercé sur lui sa triple domination politique, économique et socio-culturelle. En revanche, le Palais des congrès, inauguré en 2003, est un fruit de la coopération entre le Bénin et la Chine, un ancien allié de l'ex-Dahomey, notamment pendant la période dite « révolutionnaire » (26 octobre 1972 à décembre 1989), marquée à partir du 30 novembre 1974 par l'adoption par l'Etat béninois du socialisme scientifique et du marxisme-léninisme comme idéologie d'Etat.

Frontal au prime abord, l'espace scénique est délimité par une partie du premier palier, à laquelle conduisent les premières marches de l'esplanade du Palais des congrès. Mais, en fait, par le biais des dispositifs scénographiques, il se prolonge jusque dans le public par deux passerelles horizontales en bois utilisées par divers acteurs (les deux servantes, le danseur de la divinité Sakpata...) qui, sans avoir à prendre par les marches, ont directement accès au palier pour l'entrée ou pour l'exit. L'espace scénographique englobe donc ces deux passerelles, mais aussi l'étage supérieur qui représente le balcon de la maison d'Alfred, puis le rez-de-chaussée, érigés sur le palier, en face du public. La maison d'Alfred, où celui-ci reçoit son ami le Collectionneur et où gît aussi la caisse, est accessible par deux escaliers en métal posés aux deux extrémités. Le rez-de-chaussée est le cadre principal d'exhibition des autres comédiens. Quant à l'espace dramatique, il est en double volet.

En effet, une double configuration spatiale préside au déroulement d'*Incinérés* : les scènes renvoient le public successivement au Dahomey en période coloniale, comme l'illustre la scène en ombres chinoises de la reddition de Béhanzin, puis à la France. Terre d'exil, celle-ci se structure scénographiquement en trois micro-espaces. Le premier est la maison d'Alfred Dodds (incarné par Bardol Migan), espace d'étouffement pour le général et sa famille à cause de la place qu'y occupe la caisse contenant les objets culturels et l'influence négative de ceux-ci sur l'ambiance familiale. Le deuxième est la caisse : elle est l'habitat initial des objets culturels. Cadre clos et restreint, elle évoque l'espace dramatique de la prison, de la solitude, mais aussi de la révolte occulte. Celle-ci se manifeste pleinement au rez-de-chaussée scénographiée à l'occasion en musée, troisième micro-espace en France qui se prolonge jusqu'au balcon où le galériste (Germain Iroko O.) se précipitera, la tête en bas. Succédant à l'incendie étrange de la maison d'Alfred puis aux attaques occultes des visiteurs au vernissage de l'exposition d'arts, ce suicide allonge la liste des victimes provoquées par la révolte des objets culturels avant que ne soit annoncée le retour glorieux de ceux-ci au Dahomey.

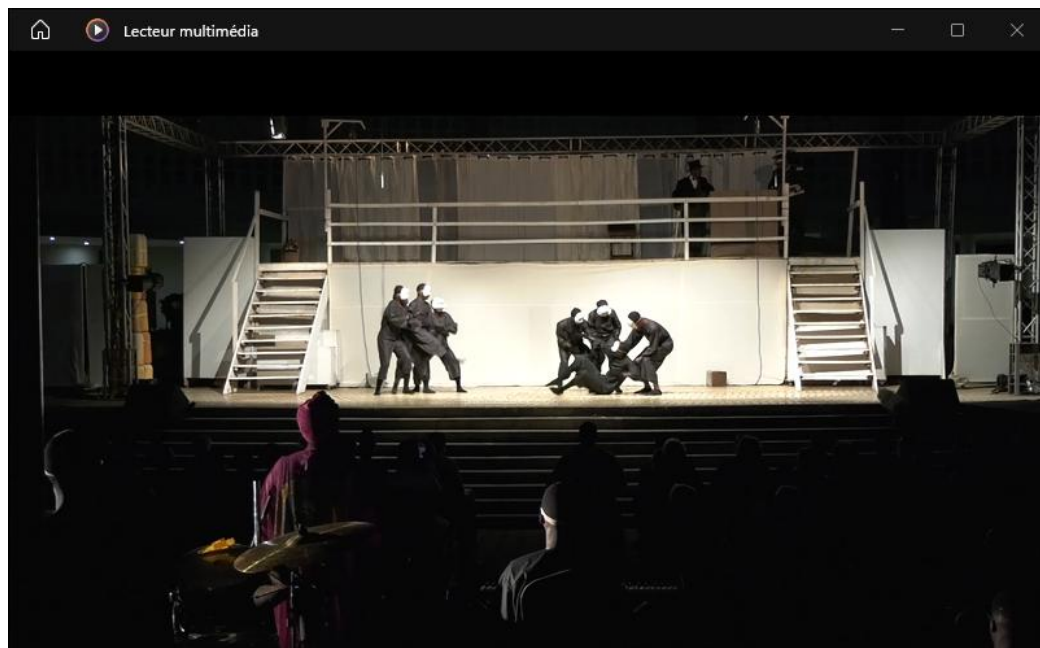


Figure 2 L'espace scénique d'*Incinérés*. En haut, on devine Alfred et le Collectionneur. En bas, des objets-actants en noir. Dans le public, on aperçoit de dos *La Voix* (en rose) et d'autres objets-actants.

On constate alors un renversement taxinomique important du traitement spatial. Au début, la maison d'Alfred, large et ouverte, s'opposait à celle de la caisse, close, renfermée et liberticide. De même, située en haut donc au-dessus, elle était aux antipodes du rez-de-chaussée ou du musée, placée en-dessous. Donc, une série d'oppositions se dessine : large, libre versus renfermé, prisonnier ; haut, au-dessus versus bas, en-dessous ; dominateur versus dominé. Mais au fur et à mesure de l'évolution de l'intrigue, précisément au début des péripéties, la situation s'inverse. La caisse, d'où jaillit un objet culturel personnifié, se transforme en espace de révolte et de liberté ; le rez-de-chaussée reprend et approfondit cette détente brusque au point où le haut devient dominé et le bas, dominateur. Les objets scénographiques utilisés participent de cette logique du conflit et de la révolte : les torches manipulées pour représenter l'incendie de la maison d'Alfred ; la récade symbolisant la royauté ; la caisse brisée et entrouverte pour retrouver la liberté ; les bidons jaunes jetés pêle-mêle sur la scène, le dispositif froulantsurplombé d'un feu provenant d'un entonnoir frappé aux images des biens culturels/culturels de même que les drapeaux pour signifier le retour glorieux des objets culturels. Cette profusion scénographique laisse entrevoir les écarts entre la vision de mise en scène et le projet scénographique déployé par le metteur en scène. Certes, les convergences ne manquent pas, comme le montre la présence de part et d'autre du balcon, de l'appartement d'Alfred, du musée, de la caisse, etc. Mais les divergences sont assez significatives. Le parasol, la grue, les jets d'eau, le briquet, le pilier et l'incinérateur prévus par le dramaturge n'ont pas été pris en compte par le metteur en scène. En lieu et place, celui-ci, certainement à des fins de facilitation de la mobilité des acteurs et de symbolisation, a disposé sur la scène des escaliers, des passerelles, les bidons jaunes, les manèges roulant des marionnettes, la flamme du retour disposée sur un matériel roulant, etc.

En réalité, *Incinérés*, dans sa version textuelle comme scénique, donne à voir une structure spatiale et scénographique en boucle : la scène s'ouvre sur le Dahomey et se ferme

sur le Dahomey. Espace de départ pour l'exil et espace de retour d'exil se confondent : le lieu de la défaite devient par excellence le lieu de la victoire et de l'identité retrouvée. L'analyse du jeu des acteurs mobilisés confortecette observation.

### 3. Jeud'acteurs

Une bonne analyse du jeud'acteurs dans *Incinéré* passe par la clarification conceptuelle de ce concept et l'évocation sommaire de ses composantes.

#### 3.1. Définition et composantes

Anne Ubersfeld définit l'acteur comme « *un artiste présent sur l'espace scénique et dont la mission est d'agir et de parler dans un univers fictionnel qu'il construit ou contribue à construire* » (A. Ubersfeld, 2015, p.22). Le jeud'acteurs est donc l'ensemble des expressions corporelles et vocales par lesquelles un acteur ou un comédien incarne un personnage, représente une situation ou un événement devant un public. Plus que les convergences, les divergences entre vision de mise en scène et mise en scène réalisées aident aux yeux. Tout en se conformant à la liste des personnages dressée dans la didascalie initiale de la pièce, Alougbine Dine s'en écarte doublement.

D'abord, le metteur en scène procède par figuration scénique : « Une voix » n'est plus un personnage désincarné, perceptible en mode *off* dans le spectacle. Le metteur en scène lui donne chair et os à travers une actrice (Nicole Wida) qui, debout au fond du public, assume une fonction cognitive et métalinguistique, entant qu'informatrice puis commentatrice. Intervenue à cinq reprises dans la pièce, elle a annoncé la date et le lieu de la reddition du roi Gbèhanzin, s'est interrogée sur les attitudes et comportements des objets emportés une fois qu'ils seront en France, a apporté l'information relative à la résistance de la caisse contenant les objets au soulèvement puis l'incendie de la maison d'Alfred ; elle a informé le public sur les violences infligées par Alfred courroucé aux objets et leur dispersion dans les musées ; enfin, elle a proclamé le retour triomphal des objets sur leur terre natale. Ensuite, Alougbine Dine modifie la vision de mise en scène par ajout : en plus des personnages prévus dans la didascalie initiale (Alfred, Collectionneur, objets, Victor, figurants), il a disposé d'autres sur la scène : les deux dames chanteuses et danseuses de la musique classique française (Fifonsi Tchibozo, Auréole Hounkpatin), qui ont servi du champagne – et non pas du whisky comme mentionné dans le texte – au général Dodds et à son hôte ; le groupe des musiciens, spécialistes de la musique française classique et des rythmes endogènes, qui jouent leurs instruments assis au fond du public ; l'initié (Franklin Sènou) de « Sakpata », la divinité de la terre dans le panthéon vaoudou qui, entant qu'objet culturel personnifié, a jailli de la caisse, annonçant ainsi le début de la rébellion.

Selon Michel Bernard (1982, p.422), repris par Patrice Pavis (2005), sept éléments structurent le jeud'acteurs à savoir : l'étendue et la diversification du champ de la visibilité corporelle (nudité, masquage, déformation, etc.), bref de son iconicité ; l'orientation ou disposition des faces corporelles relativement à l'espace scénique et au public (face, dos, profil, trois-quarts, etc.) ; les postures, c'est-à-dire le mode d'insertion sur le sol et plus largement le mode de gestion de la gravitation corporelle (verticalité, obliquité, horizontalité...) ; les attitudes, c'est-à-dire la configuration des positions somatiques et segmentaires en rapport avec l'environnement (main, avant-bras, bras, tronc/tête, pied,

jambe...); les déplacements ou les modalités de la dynamique d'occupation de l'espace scénique ; les mimiques tant qu'expressivité visible du corps (mimiques visagères et gestuelles) dans ses actes aussi bien utiles que superflus, et, par conséquent, de l'ensemble des mouvements repérés ; la vocalité, c'est-à-dire l'expressivité audible du corps et/ou des substituts et compléments (bruits organiques, naturels ou artificiels : avec les doigts, les pieds, la bouche, etc.).

### **3.2. Visibilité corporelle et disposition des faces corporelles**

En l'absence d'indications détaillées du dramaturge, il revient au metteur en scène de faire preuve d'inventivité par une direction rigoureuse des acteurs. Trois aspects méritent d'être soulignés : le corps vêtu ; le corps masqué et le corps déformé.

Tous les acteurs sont vêtus et aucun ne s'exhibe nu ou n'exhibe la nudité d'une partie sensible de son corps. Alougbine Dine a fait preuve, à ce niveau, d'une grande inventivité : Alfred est habillé en général ( képi, redingote courte bleue foncée à double boutonnière surmontée de deux galons ; pantalon de la même couleur, chaussures ) ; le Collectionneur en gentleman exhibe un chapeau noir haut feutré, une veste noire longue et évasée à l'arrière sur un gilet, nœud-papillon, canne en main ; l'adepte du culte Sakpata arbore un costume bigarré à propos ( chapeau à cauris descendant aux tempes, colliers et bracelets de cauris au cou et aux bras, sceptre et clochette en mains, jupe évasée, culotte rouge... ), etc.

Le corps, précisément le visage masqué, est le propre des objets-actants. Tout de noir vêtus, ils portent des masques blancs et des gants noirs, ce qui les anonymise et surtout contribue à créer une atmosphère d'étrangeté et de fantastique. Toutes les dispositions des faces corporelles par rapport à l'espace scénique et au public sont exploitées. Les comédiens jouent de face ou de profil, comme le montre la toute première scène de l'entretien entre Alfred et le Collectionneur. Par son jeu très diversifié mêlant course, sauts acrobatiques, tournoiement, etc., l'adepte Sakpata utilise, en la matière, toutes les dispositions : de face, de dos, de profil, en trois-quarts, etc.

Enfin, le corps déformé est celui du visiteur de musée (Didier Nasségandé) qui mime un infirme et se déplace avec quelque difficulté.

### **3.3. Postures et attitudes**

La verticalité est la posture la plus courante. La Voix (Nicole Wida) dit tout son texte debout et bien droite, à l'instar d'Alfred ou du Collectionneur. Adoptant l'obliquité, le général se penche volontiers pour surprendre les gestes de son ami Collectionneur ébloui par la beauté des servantes noires. L'abaissement caractérise les mouvements des danseurs, qu'ils agissent des objets-danseurs à la séance du conte, des deux servantes exécutant des poses lascives de séduction ou de l'adepte Sakpata, figé dans des postures menaçantes et agressives, la main droite brandissant le sceptre, la gauche tenant la clochette, une feuille à la bouche. L'atmosphère n'est pas qu'agressive : elle est aussi comique avec le jeu d'Azokwè qui, les pieds s'agitant en l'air et la mine faussement indignée d'être soulevé par les autres, exige qu'on le dépose pour qu'il en décroise avec Katakè. Lors de la séquence du conte, la conteuse a dû s'asseoir sur l'une des marches de l'escalier conduisant au balcon pour narrer une partie de l'histoire du petit oiseau « Titigweti » qui finit par tuer l'éléphant. La scène de la prière et de la consolation donne lieu à une posture singulière : un genou au sol et l'autre plié, le cercle des

objetss'adresse à l'und'eux (Bocio) représenté par des marionnettes enfants (00h18mn58s-00h19mn52s). A la fin de la prière, le cercle se rompt, et les comédiens, un à un, se déplacentvers la sortie de la scène.

### 3.4.Déplacements, mimiques, vocalité

L'on se déplace beaucoup dans *Incinérés*. Le Collectionneurfranchitune à une les marches de l'escalier qui conduit au balcon d'Alfred ; celui-ci ne cesse de déambuler sur ce mince espace pour traduire tour à tour sa joie, son soulagement, maisaussi son exaspération et sacolère ; l'initiéSakpata, jailli de la caisse, multiplie les sauts et les courses sur la scène comme dans le public enseignesannonciateurs de la révolte ; les objets-actants sontparticulièrementdynamiques : présents au début au rez-de-chaussée, ilsexplorentbientôt le balcon, puis les passerelles, qui sontautant de lieuxoùéclatentleuramertume et leurrévolte. Les mimiquesparticipent de cetteatmosphèregénérale : ellessont comiques (la mine du Collectionneurséduitpar la beauté et les danses des servantes ; la mine effarée et les gestes du Visiteur du muséehandicapé, pressé de quitter les lieuxlors des attaquesoccultes et de la paniquegénéralisée) ; outragiques (la rage et la tristessed'Alfred au moment de l'incendie de samaison ; le désespoir de Victor le galeriste à quelquessecondes de son suicide). La voix des acteursconcourt bien à l'expression de ces sentiments.

L'intensité, le débit, la diction, l'intonation, etc. sontquelques-uns des traits distinctifs de la voix, qui matérialise de façonsonore la présence de l'acteur. Ellessontgénéralementprécisées dans le textethéâtral par les didascalies expressives, qui « précisent l'effet que l'auteur souhaite voir produit par le texte » (Pruner, *op.cit.*, ), « suggèrent parfois comment intervenir : façon de dire le texte (« haussant le ton »), rythme (« brusquement »), timbre de voix (« rauque », « grave »), débit de la parole (« hésitant ») » (ibid.). Ces indications scéniques peuvent aussi

«exprimer le sentiment qui détermine la réplique (« tristement ») et l'intention qui la sous-tend (« suppliant »), que celle-ci soit liée à l'humeur (« en colère », « souriant ») ou au caractère du personnage (« insolent », « candidement »). Il n'est pas rare qu'elles s'accompagnent d'indications gestuelles » (ibid.).

La voix des acteursd'*Incinérés*présentecescaractéristiques. Non seulementelleest audible, bon nombred'acteursarborantdiscrètement des micros-cravates, maiselleestconforme aux diverses situations scéniques. Par exemple, on appréciera sans doute, pendant la première partie de leurentretien, l'excellente diction et le débitposé de Bardol Migan et de Casimir Agbla, respectivement dans les rôlesd'Alfred et du Collectionneur. Maisquand la révolte des objets-actants s'estdéclenchée et que la maison du général a pris feu, les caractéristiquesvocalesontaussichangé. C'est avec un débitrapide et des inflexions vocalexprimant tour à tour la peur, l'exaspération et la colèrequ'Alfred et le Collectionneurontrepris et répétécespropos sur un ton légèrementrauqueen courant sur le balcon :

Alfred : La grue ! La grue ! Qu'onaille la chercher !

Collectionneur : La grue ! Qu'onaille la chercher !

Alfred : La grue ! Qu'onaille la chercher !

Collectionneur : Au feu ! Au feu !

Alfred : Qu'onaille la chercher ! (00h35mn23s-00h36mn00).

La répétition obsessionnelle des mêmes propos, supportée par des déplacements incontrôlés, crée une atmosphère de panique générale et de débâcle. Celle-ci finit par verser dans une atmosphère surréelle dans laquelle la lumière et le bruitage ont joué un rôle important.

#### 4. Lumière, bruitage, musique et discours théâtral

Exprimée par les traitements spatiaux et scénographiques de même que par le jeu des acteurs, la révolte a été aussi suggérée aussi bien par la lumière, le bruitage et la musique que par le discours théâtral.

Le génie du metteur en scène s'est également déployé à ce triple niveau. Pour signifier au public l'incendie de la maison d'Alfred deux procédés sont utilisés : la projection d'une lumière jaune crue derrière le rideau aussi bien sur le balcon qu'aurez-de-chaussée, puis la manipulation de lampions allumés par les objets-actants. L'incendie de la maison du tombeur du roi Béhanzinsigne la fin d'un monde et exprime une belle revanche de l'ancien colonisé. L'atmosphère apocalyptique de l'événement est accentuée par le bruitage, qui désigne selon Marcel Freydefont « la reconstitution artificielle des bruits et des sons attachés à un environnement, à une atmosphère, à des conditions météorologiques, à une action » (cité par M. Corvin, 2008, p.229). Il est obtenu par les bruits provenant d'une part des heurts répétés des bidons métalliques vides projetés contre le parquet du balcon et, d'autre part, des jets des cannettes vides depuis l'étage. A cet environnement sonore vient s'ajouter la musique, qui « réside de toute évidence dans les jeux rythmés et les variations mélodiques de la dynamique vocale » (M. Corvin, op.cit., p.969) et « tend à pénétrer toutes les autres matières scéniques, s'imposant comme 'naturellement' » (P. Pavis, 2008, p.160).

Absente ou insignifiante dans le texte, la musique occupe une place centrale dans le spectacle, comme en témoigne du reste la présence d'un groupe des musiciens et de chanteuses. Les séquences chantées y foisonnent ; le chant et la musique n'y jouent pas un rôle folklorique, mais ils participent du sens global de la pièce. Reprise dans le spectacle par Fifon Tchibozo, la séquence ci-dessous, extraite de la chanson « Il est 5 heures » composée en 1968 par Jacques Dutronc, fonctionne comme une pratique intertextuelle qui crée un décor sonore propice à l'ambiance feutrée et bon enfant de la cérémonie de vernissage de l'exposition d'arts :

Il est cinq heures

Paris s'éveille

Paris s'éveille

Le café est dans les tasses

Les cafés nettoient leurs glaces

Et sur le boulevard Montparnasse

La gare n'est plus qu'une carcasse

Paris s'éveille

Paris s'éveille (00h47mn04s-00h47mn46)

Chant et musique assument parfois une fonction esthétique de détente dans l'intrigue, comme on le voit avec la séquence musicale des deux chanteuses apportant du champagne à Alfred et au Collectionneur. Le service une fois fait, l'une d'elles chante « J'ai deux amours » de Joséphine Baker, célèbre chanson qui plonge le spectateur dans le Paris des années 1930 (00h23mn17-00h24mn39). Des fois, chant et musique accompagnent et renforcent la signification de l'action dramatique: c'est le cas du chant et de la danse acrobatique de l'initié Sakpata, expressifs de la révolte imminente des objets-actants. Ce chant est un véritable texte oral qui, tout comme les échanges dialogués, donnent davantage d'épaisseur au discours subversif des acteurs.

Tout en restant fidèle au texte du dramaturge, Alougbine Dine l'a complété et enrichi pour densifier la portée subversive de la pièce. Absente du texte de base, la séquence du conte dans le spectacle est une bonne illustration. Elle a duré plus de quatre minutes (00h13mn02-00h17mn49). Enchâssée dans la pièce, elle reflète bien la thématique centrale : celle de la révolte. Utilisant les interférences linguistiques en langue nationale « fon », la conteuse narre en effet la fin tragique de l'Eléphant qui, fort de sa robustesse, semait la désolation dans le rang des animaux jusqu'au jour où le petit oiseau Titigweti l'a défié et a fini par triompher de lui par la ruse. Elle en tire les leçons pour ses amis objets-actants, que nous traduisons en français :

Ce petit Titigweti a vaincu l'Eléphant et a libéré tous les animaux qui sont dans la forêt. (...) Azokwè, Katakè, ne laissez jamais notre drapeau. Souvenez-vous des enfants, qui sont parmi nous et n'ont pas la même force que vous. N'avez-vous pas pitié d'eux ? Ecoutez à quel point ils pleurent ! Il nous faut rester unis pour pouvoir retourner à Honmè.

Grâce à ces procédés esthétiques, Alougbine Dine a créé un spectacle qui a emballé le public. Toutefois, les écarts importants notés entre le texte et le spectacle n'ont pas plu à tout le monde. Présent à l'une des représentations, le commanditaire de ladite création en la personne de l'Ambassadeur de la France près le Bénin, Marc Vizey, n'a pas hésité à interpellé amicalement l'auteur de la pièce au sujet des nombreuses séquences en langues locales dont le sens a échappé aux expatriés et coopérants français. Le même malaise semble saisir José Pliya, l'auteur de *Nègrerrances* (1997). Prétextant du bruit assourdissant de l'orchestre accompagnant les comédiens sur scène, il a quitté les lieux en plein spectacle. D'autres critiques en sourdine furent plus tard formulées dans des cercles restreints. Ce fut le cas de Fabienne Bidou, alors directrice déléguée de l'Institut français du Bénin à l'époque. Dans un entretien qu'elle nous a accordé le mardi 1<sup>er</sup> mars 2022 à 11 heures, elle a qualifié le spectacle de « budgétivore » et non exportable compte tenu de la lourdeur de la scénographie déployée sur scène. Elle s'est dite incapable de diffuser cette création dans d'autres villes du Bénin et à l'étranger. Après les deux représentations faites à l'Institut français du Bénin les 25 et 26 février 2022, puis les deux autres au Palais des congrès de Cotonou le 24 avril 2022 et à la

577 sixième édition du Festival International de Porto-Novo (FIP) en janvier 2023, le spectacle  
578 n'a plus été présenté.

## 581 Conclusion

582  
583 Au terme de la présente étude, il convient de rappeler que, partant de la vision de mise  
584 en scène déployée par Jérôme Tossavi, l'auteur d'*Incinérés*, nous en sommes arrivés au projet  
585 de mise en scène réalisé par Alougbine Dine. S'il est évident que les convergences sont réelles,  
586 il apparaît tout autant vrai que les divergences sont nombreuses et portent, entre autres, sur  
587 l'effectif des personnages incarnés, le traitement des espaces et des éléments scénographiques,  
588 l'importance de la musique, le discours théâtral, etc. Le metteur en scène ne s'est pas pour  
589 autant situé aux antipodes de la thématique et du message du dramaturge. Au contraire, il les  
590 a repris et amplifiés pour démontrer qu'il n'y a pas eu une restitution, mais un retour volontaire  
591 des objets culturels et culturels pillés par l'envahisseur pendant la colonisation. Le postulat posé  
592 au début de cette étude est donc validé. Le patrimoine africain pillé a volontairement choisi de  
593 suivre le Blanc colonisateur et, au terme de son séjour en Occident, a décidé aussi de rentrer au  
594 bercail, malgré les obstacles érigés sur son chemin par ses maîtres d'un moment. *Incinérés* se  
595 situe donc à l'opposé des discours politiques ambiants et montre la force opératoire,  
596 toujours actuelle, du patrimoine matériel et immatériel africain. Il serait utile, dans une étude  
597 ultérieure, de comparer cette pièce avec *Nkishi a Nkolomonyi, une prosopopée ancestrale* du  
598 Centre d'Art WAZA (R.D. Congo), créée en octobre 2023 et qui traite du même sujet.

## 602 Bibliographie

### 604 Corpus :

605 TOSSAVI Jérôme, 2023, *Incinérés*, Porto-Novo, Dagan Editions.

606 EITB, *Incinérés* (version vidéo), avril 2022, d'après la mise en scène d'Alougbine Dine,  
607 Palais des Congrès de Cotonou.

### 609 Ouvrages critiques :

611 ABIRACHED Robert, 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris,  
612 Gallimard.

613 CORVIN Michel (sous la direction de), 2008, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à  
614 travers le monde*, Paris, Editions Bordas/Sejer.

615 DIDIER Béatrice (dir.), 1994, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.

616 HUGO Victor, 1985, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont. *Cromwell*, dont la  
617 préface contient la citation, a été publiée pour la première fois en 1827.

618 PAVIS Patrice, 2014, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris,  
619 Armand Colin.

620 2015, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin.

PRUNER Michel, 2008, *L'analyse du texte théâtral*, Paris, Armand Colin, 2008.  
REY Alain (dir.), 2020, *Le Robert illustré 2021*, Paris, Le Robert.  
UBERSFELD Anne, 2015, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du seuil.  
VIGEANT Louise, 1989, *La lecture du spectacle théâtral*, Canada, Mondia.

### Webographie

Macron Emmanuel, « Discours à l'université de Ouagadougou », Ouagadougou, 28 novembre 2017. [Enligne] URL : <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>, lu le 08 novembre 2025.

SOULÉ (Bastien), « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, vol. 27, n°1, 2007, p. 127-140, p. 128, <[http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition\\_reguliere/numero27\(1\)/soule.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(1)/soule.pdf)>, consulté le 15.06.2019.

TV5, « Bénin : 200 000 visiteurs à l'exposition des trésors d'Abomey restitués par la France », <https://information.tv5monde.com/culture/benin-200-000-visiteurs-lexposition-des-tresors-dabomey-restitues-par-la-france-522276> , consulté le 08 novembre 2025.