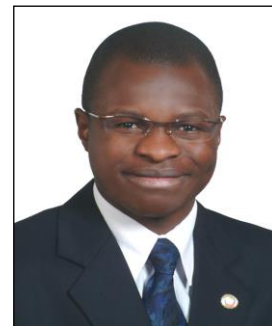


Le concert-party dans *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort* de Hubert Madôhona AROUNA ¹



Par **Adama AYIKOUE**

Le théâtre populaire togolais vit à travers trois formes : le *concert-party*, la *cantata* et l'*albéra*. Rappelons que ces formes sont populaires parce qu'elles n'ont aucune prétention intellectuelle ou philosophique. Elles s'expriment dans la langue du peuple, et se mettent à sa portée par le choix des centres d'intérêt et par les stratégies de communication théâtrale privilégiées. Le concert-party, la cantata et l'albéra sont des productions vivantes de la culture nationale confrontée à la culture coloniale. Ils constituent un mode d'expression de la tradition dans la modernité, dans la mesure où elles ne consomment pas une rupture mais proposent une forme d'adaptation, voire de résistance à l'aliénation.

Le Comédien, Metteur en scène et Dramaturge togolais Hubert Madôhona AROUNA dans sa pièce théâtrale *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort* revisite ce riche patrimoine théâtral du Togo notamment à travers le concert-party.

I. Le concert-party

Ayant comme modèle initial le théâtre du boulevard anglais², le concert-party a vu le jour au Ghana dans les années 1910. Les comédiens togolais ont été initiés au concert party au Ghana en jouant dans les concert-bands, les troupes consacrées à la pratique de cet art dramatique. D'inspiration ghanéenne, le concert-party est devenu un fleuron de la culture nationale du Togo. Il s'agit d'un théâtre dont le jeu est basé sur le comique, la bouffonnerie, le pathétique et la satire. Les femmes n'y jouent pas. Ses sujets de prédilection sont centrés sur les problèmes de la vie domestique et de l'urbanisation des ruraux. Les comédiens recourent au maquillage en s'enduisant le visage d'un fard blanc ou noir. Les deux couleurs sont parfois combinées. C'est une convention du genre qui montre les personnages comme des clowns habillés souvent de haillons ou d'habits grotesques.³

Alain Ricard, témoigne au sujet de la richesse du concert-party au Togo : « *Dans les années 70, j'ai fréquenté plusieurs années les concert-party togolais, des pièces de trois heures jouées en éwé. J'ai fait deux films sur ces spectacles et j'ai ainsi beaucoup appris (...), le sens de la tradition, en somme l'oralité dans sa dimension urbaine et contemporaine.* »⁴

II. Le contenu de la pièce théâtrale

Un accident dramatique de la circulation s'est produit la nuit sur le Grand Pont qui traverse la capitale. Le bilan est lourd : 15 morts et 3 blessés graves. Maître A, éminent entrepreneur de pompes funèbres se précipite dans les locaux de la Clinique

du Salut que dirige Docteur Ad Patres, clinique où les corps ont été transportés ainsi que les blessés. Au même moment, Papa Suarez, un autre entrepreneur de pompes funèbres demande à son collaborateur Ismaël Manga d'aller ravir le marché. Les prévisions se révèlent difficiles, tant les situations intrigantes et les coups bas se multiplient. Les intérêts divisent donc les hommes.

Hubert Madôhona AROUNA met en scène la démarche marketing nécessaire dans toute entreprise qui cherche à faire du profit à l'instar de celles des pompes funèbres, mais avec cette particularité que les pompes funèbres dans ce contexte africain, se sont constituées comme des entreprises cyniques aux ramifications médicales qui n'hésitent pas à tuer les patients plutôt que de les soigner et les aider à vivre ; tout cela aux fins de « dribbler la concurrence » dans la recherche de marchés juteux permettant de « juguler la période d'hyènes maigres ». De ce point de vue, la pièce théâtrale *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort* décrypte la réalité des entreprises des pompes funèbres qui n'arrêtent de proliférer en Afrique et principalement au Togo, à la faveur des actuelles difficultés économiques. L'œuvre de Hubert Madôhona AROUNA s'en prend aux pratiques et attitudes indécentes des « requins des pompes funèbres » dont les folles activités connaissent la plus grande des prospérités, tant leur matière première est certaine. ⁵

III. Le concert-party comme source d'inspiration de la pièce théâtrale

Larmes de crocodile et sourires de croque-mort de Hubert Madôhona AROUNA est un savant dosage de théâtre de recherche et de théâtre populaire. Il convient de rappeler que notre étude qui traite exclusivement du théâtre populaire en l'occurrence le concert-party ne peut évoquer l'évidence de l'aspect moderne, contemporain et recherché de la dramaturgie utilisée dans la pièce théâtrale.

En effet, titulaire d'une Maîtrise en Lettres Modernes, option Etudes Théâtrales et d'un DESS en Développement Culturel, le jeune écrivain togolais Hubert Madôhona AROUNA nous donne la preuve de son talent à travers cette pièce. Il a su capitaliser son expérience de Comédien, Metteur en scène, Dramaturge et Administrateur Culturel diplômé du Centre Régional d'Action Culturelle (CRAC) de Lomé. L'écrivain s'est forgé à travers ateliers d'écriture, stages, festivals et rencontres culturelles et artistiques au Togo et ailleurs. La pièce est couronnée par le Prix France-Togo 2008. De même, la compagnie théâtrale Oriki qu'il a créée a représenté le Togo et a joué sa pièce *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort* au Festival Panafricain d'Alger de juillet 2009.

A la lecture tout comme à la représentation théâtrale de l'œuvre d'AROUNA, nous remarquons que le concert-party y est présent à travers la bouffonnerie, le comique, le pathétique et l'esprit satirique voire subversif.

1. La bouffonnerie et le comique

Grâce à une étude des noms des personnages nous remarquons que les patronymes évoquent le champ lexical de la mort. Maître A, entrepreneur des pompes funèbres, directeur général des pompes funèbres Pampara s'appelle en réalité Maître Akangus : « Revenons à vous et au nom Maître A. Votre vrai prénom, Akangus, parce qu'il faisait trop penser au mot *Akanga*, le charognard, dans votre langue maternelle, vous

rebutait au plus haut point. Solution : ne retenir de ce nom que l'initial. Et vous aviez tellement de choses à vous reprocher, justement parce que votre surnom *d'Akanga-le-charognard* est tellement lié » à vous. (p.86) De même, la charrette-corbillard du croque-mort Maître A s'appelle « La charrette-Bon-Voyage » et ce « nom de baptême » est devenu l'un de ses nombreux surnoms tout comme « Papa fume la pipe », allusion à sa moto polluante. (p 87)

Maître A passe pour un savantissime qui ne jure que par ses expressions latines : « ce prêtre raté qui n'a gardé de son passage au séminaire que la fâcheuse tendance à servir le latin à toutes les sauces. » (p.21) La preuve ? En ouvrant la bouche, ses tous premiers mots au tout début de la pièce sont des mots latins : « *Ingratus ! Inimicus !* » Après, c'est une litanie de locutions « d'un latin de cuisine désopilant ».

L'entrepreneur des pompes funèbres est assez clair dans le rôle qui est le sien :

« Ah non ! J'aime encore mieux organiser les funérailles des autres plutôt que d'être le cadavre autour duquel viendront brailler les gens ». (p.38)

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il a fondé, aidé par son fils, l'entreprise des pompes funèbres « Pamparaaa » (le mot est claironné en trois notes de musique). Cette onomatopée musicale évoque le bruit symbolique d'une fanfare. C'est la représentation même des « funérailles-ripailles » que dénonce sur toute la ligne AROUNA. Le nom « Pamparaaa » de l'entreprise de pompe funèbre de Maître A exprime le bouffon et le comique tout comme le rôle que joue la musique dans le concert-party. Il est de bon ton de rappeler que dans la tradition de ce genre théâtral, bien avant la représentation proprement dite, le concert-party, en guise de publicité, ameute le public en donnant un avant-goût du spectacle dans la rue : quelques comédiens grimés s'adonnent à des pitreries et font des blagues dans un microphone juché sur le toit ou la plate-forme arrière d'un véhicule. Ils sont suivis par une foule de badauds. Le soir venu, en attendant que la salle se remplisse, l'orchestre du concert-band joue des airs à la mode, et ceux qui le désirent parmi le public chantent et dansent. La représentation théâtrale elle-même est agrémentée de morceaux de musique et de chansons.

Dans la logique de la concurrence, une seconde entreprise de pompes funèbres, la Société Suarez et Compagnie est dirigée par Carlos Alvarez Suarez, alias Papa Suarez. Ce dernier reconnaît : « D'ailleurs on ne peut réussir dans notre métier si on n'est pas un bon comédien. Un très bon comédien. » (p.17) « Très cher collègue, va, pleure et émeus les masses. » (p.21) C'est ainsi qu'il cite le vénérable Cornélius Necrophilus dans son ouvrage *Le Parfait Entrepreneur des Pompes Funèbres*, « Vos talents se mesureront à l'aune de votre capacité à émouvoir une pierre ». (p. 19) Son objectif est de convaincre le jeune stagiaire Ismaël Manga.

Ce dernier a un patronyme qui nous rappelle « Manga », héros japonais de la Bande Dessinée et du Dessin Animé. Ismaël Manga est le symbole même de cette personnalité de marionnette, de girouette qui est assez versatile. Ainsi il est ballotté au gré des intérêts successifs de ses trois différents employeurs. Le concernant, Papa Suarez ne tarit pas d'éloges : « épatant ! Absolument épatant, époustouflant ! C'est tout simplement merveilleux, cette prestation. C'est l'expression-même du talent et de la conviction (...) Dites moi, avez-vous déjà fait du théâtre ? En tout cas, laissez-moi vous dire que vous avez le talent d'un comédien hors-pair. » (p.17)

Stagiaire dans un premier temps, puis confirmé dans la Société de pompes funèbre Suarez et Compagnie où il a fait ses preuves, Ismaël Manga a rejoint avec armes et

bagages l'entreprise de pompes funèbres Pampara de Maître A. En fin de comptes, de débauchage en débauchage, Ismaël Manga finira par devenir le manager de la Société des Entrepreneurs des Pompes Funèbres Réunies (SEPOFUR) fondée par le Docteur Ad Patres.

L'onomastique relative au champ lexical de la mort nous conduit à étudier de plus près le nom Ad Patres, médecin, directeur de la Clinique le Salut. Ce Docteur est surnommé « ad patres » parce que son rôle est d'« envoyer de vie à trépas (ad patres) les patients ». (p.38) :

« Qui ne sait pas que j'ai été surnommé Ad Patres par mes détracteurs (...) qui ont exploité quelques malheureux accidents qui se sont produits dans ma carrière pour raconter que je n'étais médecin que pour faire mourir les malades, que je n'étais là que pour les aider à rejoindre les ancêtres...ad patres ? » (p.85)

Cette pratique du Dr Ad Patres contraste avec le nom de la clinique qui est « Le Salut » (est-ce plutôt la clinique du " salut de l'âme " ?) où « des malheureux accidents » ont souvent eu lieu : des morts d'hommes occasionnées par l'incompétence et la négligence du médecin chef Ad Patres :

« Vous allez jusqu'à oublier bistouri, pinces et coton à l'intérieur des patients que vous opérez ; vous qui charcutez ces pauvres malades et qui les recousez à l'envers ? » (p.85)

La bouffonnerie et le comique se remarquent à travers le masque et le travestissement qui font partie des modes d'expression du rite du concert-party. Plus que des stratégies de communication théâtrale privilégiées, le masque et le travestissement font penser un peu au carnaval. A l'instar du carnaval, le concert party recourt à ces procédés. Dans le concert-party, les hommes jouent le rôle des femmes. C'est le cas de figure du rôle de l'infirmière, l'assistante du Docteur Ad Patres qui peut être joué par un homme, un travesti. Ces travestissements qui se dévoilent comme des artifices cultivent le grotesque, car le carnivalesque tend à subvertir provisoirement l'ordre établi par la parodie, le sacrilège, la profanation, le baroque. A défaut d'une tradition des masques (au sens religieux du terme) dans la culture ajatado du Sud Togo où se pratique le concert-party, les comédiens de ce théâtre utilisent la peinture faciale, en recherchant la laideur comme le personnage de Maître A, l'entrepreneur et directeur général des pompes funèbres Pampara. Plus que la métamorphose, il faut y voir l'immunité sacrée que confère le masque dans la sortie des *zangbéto* et des *égun* des cultures traditionnelles des peuples ajatado du Togo méridional qui est une manifestation rituelle relative au culte des ancêtres chez les Ewé, les Fon et les Yorouba de la côte ouest africaine. La sortie des masques est vécue comme un carnaval où les initiés, masqués, chantant et dansant dans une espèce de délire, arpentent les rues vers les bois sacrés. Sous le masque, l'individu perd son identité propre pour servir de médiateur entre les hommes et la tradition, et pour gérer au mieux le désordre déstabilisateur, au nom du sentiment d'autoconservation de la société considérée comme un tout.

*« Le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie (...). C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque ».*⁶

Dans le registre du comique des personnages nous notons les querelles et les injures. Maître A, Ismaël Manga, Papa Suarez, Docteur Ad Patres et l'infirmière se querellent à la manière de Vladimir et d'Estragon dans *En attendant Godot* de

Samuel Beckett⁷. Dépassée et submergée, l'infirmière, l'assistante du Docteur Ad Patres hausse le ton : « Vous n'allez pas continuer à vous chamailler comme de vulgaires hommes de bas étage. Je croyais avoir affaire à de respectables entrepreneurs (...) Oubliez-vous que nous sommes à l'hôpital et qu'à quelques mètres de nous, se trouvent des êtres entre la vie et la mort ? Vous me décevez beaucoup. » (p.29)

Chose curieuse qu'ils s'insultent : « Voici venir la horde de vautours et d'hyènes attirés par l'odeur de charogne » (p.28)

Et le pire c'est qu'ils en viennent parfois aux mains : « Vous n'avez pas honte ? Espèces d'imbéciles, vous osez nous frapper » (p.26)

« Fou de rage, il se jette sur lui et tente de l'étrangler » (p.38)

Par le comique, le grotesque des outrances verbales et gestuelles et le pathétique, on rit et on pleure alternativement dans le concert-party.

2. Le pathétique dans la pièce théâtrale

Le pathétique est un procédé esthétique et un mode de réception du concert-party. Il s'agit essentiellement d'atteindre le cœur du spectateur par l'émotion. Le discours pathétique s'en remet à l'émotion pour édifier indirectement la raison. Dans *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort* nous notons le pathétique naturel et le pathétique artificiel.

Le pathétique naturel n'est ni voulu, ni simulé. Il est réel et répond à l'une des préoccupations essentielles d'Antonin Artaud dans son *Théâtre et son double*⁸: le théâtre n'a de sens que dès l'instant où il exprime la souffrance, la terreur, les états paroxystiques de l'homme : « *le spectateur sait qu'il vient s'offrir à une véritable opération, ou non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu, où il doit bien être persuadé que l'on est capable de le faire crier.* »

Ainsi les agonisants dont les râles et les réclamations parviennent jusqu'au lecteur et au public en est la plus parfaite illustration :

« On entend un cri mêlé de râle venant des salles de soins intensifs : " Je veux mourir. Pourquoi nous traite-t-on ainsi ? Comment peut-on traiter un être humain de la sorte ? Qu'est-ce que je fais encore ici-bas ? Mettez donc un terme à cette vie de misère " » (p.31)

L'endettement et la ruine des familles endeuillées, quand elles ne sont pas riches, constituent la mode face à cette "affaire d'honneur" vis-à-vis de la communauté :

« Nous avons remarqué que ce noble métier était menacé par des prédateurs de tous poils... Sans la moindre pudeur, ces véritables vampires escroquent les pauvres familles éplorées et ne les lâchent que quand ils sont sûrs de les avoir totalement dépouillés. » (p. 80)

Le cynisme des croque-morts frise une seconde mort : celle de la famille qui porte déjà le deuil : « Nous pouvions toujours compter sur le bon sens des survivants qui savaient toujours faire l'appel de fonds nécessaires pour assurer à leurs illustres disparus des funérailles-ripailles. Et cela, même si le défunt était mort de faim ou faute de moyens suffisants pour se soigner. » (p 52)

La prestigieuse bombance a un prix à payer au sens propre comme au sens figuré. Ce phénomène social a pris des proportions alarmantes et pitoyables au point de susciter l'indignation et la résignation : « La seule solution qui vous reste est d'aller voir les usuriers (...) empruntez-leur de l'argent. Vous pourrez alors inhumer dignement votre fils. » (p. 105)

Le pathétique « commercial » fait partie de la démarche marketing de ces entreprises de pompes funèbres : c'est un pathétique voulu et savamment orchestré et entretenu : « Nous allons enrichir nos oraisons funèbres de belles envolées comme vous seul savez les faire, puis de quelques expressions et locutions latines bien choisies pour leur donner un air un peu plus savant. » (p.41)

« Tenez, par exemple, nous pourrions étendre nos affaires au monde musulman (...) Un des leurs meurt et le temps de le réaliser, ils l'ont déjà enterré. Pas d'exposition du corps, pas de séances de danses populaires, pas de ripailles, ni de funérailles proprement dites, rien (...) Mais depuis un certain temps, il me semble déceler des failles dans ce qui paraissait une forteresse infranchissable (...) Nous allons intégrer à nos interventions des citations arabes bien choisies, dites avec l'accent le plus parfait et croyez moi le tour est joué. » (p.94)

Et à propos des pleurs, « vous savez, les larmes, c'est facile de les provoquer. Il suffit de savoir replacer les hommes dans le contexte voulu. De les mettre en situation quoi ! Parfois, il faut même donner le ton si nécessaire. Mais attention, chaque classe, chaque catégorie d'hommes a une façon particulière de pleurer. Il ne faut surtout pas se tromper de façon de pleurer et servir des pleurs qui ne sont pas adaptés au public que l'on a devant soi. » (p.43)

C'est ainsi qu'il y a quatre types de pleurs : les pleurs agricoles, les pleurs traditionnels encore appelés pleurs alternatifs, les pleurs chantés et enfin les pleurs dits intellectuels (avec lunettes) du genre « comprenez mon émotion ! » (pp. 45-46)

3. L'esprit satirique et subversif de la pièce théâtrale

Larmes de crocodile et sourires de croque-mort est une diatribe au vitriol qui démasque véritablement les croque-morts qui n'ont qu'une seule et unique occupation et préoccupation : faire coûte que coûte de l'argent avec les cadavres, le commerce de la mort et de la vive douleur des autres, « seuls les intérêts comptent... Celui qui a le sens des affaires ne se fourvoie pas dans le sentimentalisme » (p.97) : « gérer toutes les opérations mortuaires depuis le décès jusqu'aux cérémonies de sortie de deuil. » (p. 81) « Comment pouvez-vous imaginer que des entrepreneurs des pompes funèbres espèrent que des malades ne meurent pas ? » (p.32). « La peur de repartir les mains et les cercueils vides. » (74) « Les enfants de chœur n'ont pas leur place dans ce métier. » (p 37)

Ces croque-morts y vont par la publicité sur fond de communication et de titrologie : « Quand vous pensez "repos éternel," pensez Pampara ;" La mort de A à Z, la réussite du dernier voyage, c'est notre affaire"... » (p.42)

En guise d'avances à l'infirmière, le croque-mort lui propose des bombances aux funérailles de ses futurs beaux-parents. Comme si cela ne suffisait pas, il lui fait « la promesse d'organiser avec faste, les funérailles de deux ou même trois morts issus des familles parentes, alliées ou amies... Mais ce n'est pas tout, à votre propre mort, si vous pouvez assister à vos propres funérailles, vous verriez la force de frappe de cet entrepreneur hors-pair... » (p 64)

A l'infirmière, l'un des cyniques lui corne aux oreilles : « Ne me dites pas que vous êtes naïve au point de croire ceux qui affirment que tous les hommes sont égaux devant la mort ! » (p. 67) : la variété du champ lexical exprimant la manière dont on est passé de vie à trépas selon les différents critères socio-économico-professionnels d'appréciation montre à suffisance que l'argent reste et demeure le nerf de la guerre : « selon la façon dont une personne meurt, selon ses capacités ou selon les capacités

financières ou autres de ses proches, selon son importance, son origine ou sa classe sociale, on annoncera que l'intéressé a crevé, a clamsé, est mort, est décédé, a rendu l'âme, a tourné le dos, est rappelé à Dieu, s'est pieusement endormi dans le Seigneur ...» (pp 66-67)

La logique du rouleau compresseur de l'appât du gain a bouté dehors la morale, la décence, la dignité et l'amour du prochain. Le dramaturge a eu le mérite de très bien camper les différents personnages dans la profondeur de leurs psychologies respectives.

En guise de conclusion

Le concert party, ce type de théâtre dit « populaire » s'oppose au théâtre moderne ou contemporain qui a pour toile de fond un véritable travail de recherche. La recherche est menée sur les formes populaires et traditionnelles en vue d'en dégager les éléments de théâtralité et de mettre à la disposition des créateurs, l'information nécessaire sur ces formes. Antonin Artaud avait déclaré en 1932 : « *Nous comptons faire entrer la nature entière dans le théâtre, tel que nous voulons le réaliser. Pour vaste que soit ce programme, il ne dépasse pas le théâtre lui-même, qui nous paraît s'identifier pour tout dire avec les forces de l'ancienne magie.* »⁹ Avec la publication de sa pièce théâtrale *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort*, Hubert Madôhona AROUNA ne fait que commencer la mise en forme (j'allais dire "la mise en scène") du « rêve artaudien ».

Adama AYIKOUE, Professeur de Lettres et Gestionnaire du Patrimoine Culturel

Notes

¹ AROUNA Madôhona Hubert, *Larmes de crocodile et sourires de croque-mort*, Théâtre, Préface de APEDO-AMAH Ayayi Togoata, (Spécialiste du théâtre ayant soutenu une Thèse sur le concert-party, Professeur de Lettres à l'Université de Lomé), Editions Graines de Pensées, Lomé, 2008, 106 p.

² BAME Kwabena N., *Come to laugh. A study of African Traditional Theatre in Ghana*, Legon, Institute of African Studies, University of Ghana, 1981.

³ APEDO-AMAH Ayayi Togoata, « La dramatisation festive du théâtre populaire togolais : concert party, cantata, albéra », Revue Notre Librairie, Littérature togolaise, N° 131, Juillet-Septembre 1997.

⁴ RICARD Alain, universitaire, spécialiste du théâtre en Afrique, directeur de recherches au CNRS, « *L'oralité dans sa dimension urbaine et contemporaine* » in « Retour d'Afrique », Revue Notre Librairie n° 162, p. 155.

⁵ NOUSSOUGLO Sewonou Kodjo Cyriaque, articles publiés sur le site www.togocultures.com

⁶ BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 49.

⁷ BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris, 1952.

⁸ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, Collection Folio, Paris, 1964.

⁹ ARTAUD Antonin, cité dans Encyclopédie Du Monde Actuel (EDMA), Les Idées du XX^{ème} Siècle (Théories – Recherches – Hypothèses – Critiques - Influences), Collection dirigée par Charles-Henri FAVROL, Le Livre de Poche, Paris, 1978, p. 216.