

L'ISOTOPIE DU RETOUR AU BERCAIL DANS LE THÉÂTRE  
TOGOLAIS

Par Fernand NOUWLIGBÉTO<sup>1</sup>

L'immigration a fécondé la plume des dramaturges africains de langue française. Ce constat se vérifie d'une façon particulière dans le théâtre togolais, précisément avec Kangni Alem, Gustave Akakpo et Rodrigue Norman, auteurs respectifs des pièces *Atterrissage*, *Catharsis* et *Trans'ahéliennes*<sup>2</sup>. À la lecture de ces œuvres, on se rend compte de la diversité des perceptions de l'immigration et des corrélations entre elle et la réalité sociale. Au-delà des divergences, liées à la posture de chaque auteur et à la singularité de ses démarches esthétiques, il existe un dénominateur commun, fondé sur la présence dans chacune des fables du motif du « retour au pays natal », érigé en ce que Greimas appelle une isotopie. Celle-ci est « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique »<sup>3</sup>.

L'intérêt spécifique qui est porté à ce sujet dans la présente étude suscite l'interrogation suivante : comment chacune des pièces du corpus renvoie-t-elle « par dénotation, connotation ou analogie à [cette] \_totalité de signification\_ »<sup>4</sup> ou à ce « réseau de signifiés beaucoup plus large qu'un champ sémantique »<sup>27</sup> qu'est le système isotopique ? On peut postuler une présence immanente de l'isotopie du retour au pays natal dans tous les compartiments du texte dramatique au point d'en être le pivot central. Cette place prépondérante commande des écritures spécifiques, en termes de configurations actanciennes et d'intrigues. Dégager le réseau isotopique tout en analysant simultanément ses implications au plan esthétique dans les trois œuvres : tels sont les objectifs de cette contribution scientifique. Sous le triple éclairage de la sémiotique, de la sociocritique et de l'analyse argumentative du discours, il sera procédé à l'élucidation des manifestations du réseau

---

<sup>1</sup> Université d'Abomey-Calavi, Bénin

<sup>2</sup> Rodrigue Norman, *Trans'ahéliennes*, Morlanwelz, Lansman, 2004 ; Kangni Alem, *Atterrissage*. *Postface d'Emmanuel Dongala*, Libreville, Ndzé, 2002 ; Gustave Kakpo, *Catharsis*, Morlanwelz, Lansman, 2006. On pourrait aussi ajouter à ces trois pièces celle de Ayayi Togoata Apedo-Amah, *Un continent à la mer !* Lomé, Awoudy, 2012 (2<sup>ème</sup> éd.), 87p. Mais nous n'avons pas intégré cette œuvre dans le corpus, par souci de respecter le volume exigé pour l'article.

<sup>3</sup> Algirdas J. Greimas, cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p.181.

<sup>4</sup> Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p.234. <sup>27</sup> *Idem*.

isotopique dans chaque pièce, ce qui facilitera la mise en évidence de leurs convergences et de leurs divergences et l'analyse concomitante des procédés scripturaux utilisés par les dramaturges.

1. Le réseau isotopique du retour au bercail Présente dans les trois pièces, l'isotopie du retour au pays y prend cependant des modalités très différentes. Celles-ci varient entre figurations évocatrices, allusives et actualisations manifestes.

### **Figurations évocatrices et allusives : entre futur imaginé et cauchemar prémonitoire**

Cette modalité est perceptible dans *Atterrissage* de Kangni Alem. Dans cette satire, Fodé et Yaguine, deux adolescents africains, sollicitent les services d'un Passeur pour voyager en Europe. Ce projet, pour aboutir, se décline en trois étapes. La première phase englobe les trois premières scènes : la négociation du prix de la prestation avec Le Passeur, l'annonce de l'imminence du voyage à leur tutrice et la sollicitation adressée à cette dernière pour trouver le complément matériel (une chaîne Hi-Fi avec des disques de rumba) exigé par Le Passeur en compensation des 3% restants de sa commission. À la seconde étape, réduite à la scène 4, l'impossibilité d'obtenir les passeports et visas impose un changement de tactique migratoire : le voyage en Europe dans le train d'atterrissage d'un avion de la compagnie Sabena. Enfin, constitutives de la troisième et dernière étape, les deux dernières scènes (5 et 6) sont axées sur les incidents (cauchemars de Fodé, rixe avec Le Passeur) qui précèdent leur entrée dans le train d'atterrissage de l'avion. L'isotopie s'inscrit, en fait, en creux dans la trame de ce drame sociopolitique. Elle a une tonalité soit optimiste, soit pessimiste.

Ainsi, la didascalie expressive de la scène 2, intitulée « L'annonce faite à Ma Carnélia », annonce un monologue de Fodé qui, sur le mode de la prolepse, raconte en une page environ le retour glorieux des jeunes adolescents de leur séjour en Europe. Rentrés riches, ils ont pu acheter à Ma Carnélia, leur généreuse tutrice, la voiture de ses rêves :

Maintenant qu'on est devenus riches, on peut t'offrir tout ce que tu désirais. Désormais, tu n'iras plus à pied. Après tout, tu as été pour nous une Mama formidable...sans toi pour remplacer nos mamans, que serions-nous devenus ? Garnements, vauriens, vendeurs de colle et de haschich, petits soldats sans foi ni loi. Allez, accepte-la ta voiture !

C'est pour te remercier que nous l'avons achetée.<sup>5</sup>

Cet extrait monologué, à allure argumentative, est un récit anticipé de l'offre de la voiture achetée à Ma Carnélia. C'est un discours introductif de l'acte de donation, qu'il vise à légitimer à travers l'évocation argumentée, d'une part, du changement social des jeunes immigrés (« on est devenus riches ») puis, d'autre part, de l'avantage qu'il procurera à leur tutrice (« tu n'iras plus à pied ») et du rôle crucial joué par cette dernière dans la vie de ces deux orphelins (« sans toi pour remplacer nos mamans, que serions-nous devenus ? »). Ce sont là les prémisses d'un discours à « visée argumentative »<sup>6</sup>, destinée à faire adhérer Ma Carnélia à la thèse de la légitimité du don. L'emploi du présent de l'indicatif, en lieu et place du futur simple, actualise de façon saisissante

---

<sup>5</sup> Kangni Alem, *op.cit.*, p.14.

<sup>6</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012, p.3.

cet avenir imaginé et rend celui-ci contemporain de l'énonciation. Il en ressort une image glorieuse du retour au pays natal. Cette vision euphorique est fortement contrebalancée par celle que développe le dramaturge dans les autres séquences de la pièce.

La tonalité pessimiste découle aussi bien d'un réalisme accablant que d'un fantastique d'épouvante. Le premier a partie liée avec le constat de la rareté de ces retours au pays natal, laquelle s'explique par l'échec des immigrants au pays d'accueil et leur gêne à revenir, désargentés, sur la terre de leurs aïeux. Ma Carnélia est un témoin privilégié de ces projets de retour avortés. Dans le meilleur des cas, rappelle-t-elle à Fodé, « seuls ceux qui ont réussi payent d'avance, et cher le retour de leur cadavre sur la terre du départ »<sup>7</sup>. À l'appui de son discours, elle apporte une illustration poignante : celle de la mort de son propre fils, en Europe, à la suite d'une bavure policière.

Informé de ces sorts funestes, Fodé commence à se montrer méfiant, surtout quand il apprend que son ami et lui devraient maintenant voyager dans le train d'atterrissage d'un avion. L'idée de la mort imminente l'habite et se transforme en cauchemar.

C'est de là que provient le second facteur, le fantastique d'épouvante, explicatif de la tonalité pessimiste du retour au pays natal. Toute la scène 5, « La nuit du départ », baigne dans une atmosphère onirique et hallucinatoire, anticipatrice du sort tragique qui attend les deux adolescents. Fodé se voit mort, cadavre congelé posé à côté d'un autre corps inanimé qui, tantôt, représente son ami Yaguine, tantôt, une femme africaine. Le merveilleux du retour glorieux, envisagé dans le monologue proleptique, cède la place à un fantastique d'épouvante, qui s'étend sur une treizaine de pages. Le champ lexical de l'horreur (« masques funéraires », « cadavre », « chaleur », « feu », « assourdissant », « gelées »...) est symptomatique d'un univers délirant, à la fois mortifère et surréel, où les cadavres font le récit pathétique de leur propre mort dans le train d'atterrissage d'un avion. L'humour noir des deux Douaniers blancs en face des cadavres et les évaluatifs axiologiques qui truffent leurs propos (« Macchabée », « Esquimaux », « microbe ») accentuent l'idée du racisme tenace et de l'inhumanité foncière des services officiels dans les pays d'accueil.

À son réveil, Fodé a compris que son cauchemar a une probabilité plus élevée que son imagination euphorique. L'injonction à lui adressée par le Douanier 2 (« Et si vous n'êtes pas contents, achetez vous-mêmes vos bières et rapatriez vos cadavres, bande de nazes ! »<sup>8</sup>) est prémonitoire. Mais il ne parvient pas à dissuader son ami et les deux se décideront, malgré tout, à tenter leurs chances, allant ainsi au-devant de leur destin funeste.

C'est également sous une forme onirique que se manifeste le retour au pays natal dans *Catharsis*. Annoncée par la didascalie fonctionnelle en fin de scène 2 (« ...elle rêve le retour de

---

<sup>7</sup> Kangni Alem, *op. cit.*, p. 21.

<sup>8</sup> *Id.*, p.51.

ses enfants »)<sup>9</sup>, ce retour est rêvé par Ellè, une Reine-Mère déchuë, condamnée à vivre la misère dans un royaume ravagé par les guerres civiles et tenu en laisse par ceux qu'elle désigne par l'expression périprastique les « Etrangers du Nord là-bas »<sup>10</sup>. Contrairement au cauchemar de Fodé dans *Atterrissage*, le rêve d'Ellè la plonge au début dans un univers presque euphorique car elle y assiste au retour inopiné d'exil de deux de ses fils, dont le premier est Ilènoir. Victime de la traite négrière, cet ancien esclave noir revient en rêve au bercail, juste au moment où le rite expiatoire censé délivrer sa mère a connu un succès inespéré. Mais le dialogue entre les deux est heurté. Avec Ilèki, le deuxième fils revenu au pays, l'entretien avec la mère sera aussi tissé de mésententes et de gêne vengeresse. Immigré volontaire, Ilèki était parti en Europe pour fuir l'enfer de son pays dans l'espoir de faire fortune chez les Blancs. Désillusionné, il n'est plus qu'un homme de haine dressé contre sa mère, qui n'a pas su le garder au pays, et contre l'Occident, qui l'a rejeté.

Aussi le retour des deux fils n'instaure-t-il aucun cadre de réconciliation. Il sert tout au plus d'exutoire : les accusations jaillissent de part et d'autre comme des épées. Las, Ilènoir disparaît de nouveau tandis qu'Ilèki, pistolet au poing, tire à bout portant sur sa génitrice qui s'écroule. Le rêve, de nouveau, vire au cauchemar.

Dans *Trans'ahéliennes*, le retour au pays natal n'est plus imaginé ou rêvé, mais il est effectif.

### Actualisations manifestes

Dès la toute première didascalie fonctionnelle de *Trans'ahéliennes*, l'isotopie du retour au pays natal prend concrètement forme à travers l'arrivée de Boutros dans son pays, précisément chez la grande famille de son ami Coolio, décédé sept ans plus tôt en Europe pour des raisons encore inconnues de ses parents. La fable de ce drame social tourne autour de l'élucidation des circonstances de la mort de Coolio. Elle « fonctionne comme une veillée funéraire »<sup>11</sup> et prend l'allure d'une confession publique, car Boutros s'accuse (et a été aussi accusé) d'avoir porté à son ami déjà blessé le coup de poing fatal. C'est après avoir purgé sa peine en prison à l'étranger qu'il entreprend le voyage de retour.

Les indications scéniques spatiales et scénographiques, contenues dans l'incipit didascalique à nature fonctionnelle (« la cour », les « tabourets », les « nattes »), montrent que Boutros était attendu. Cette idée est renforcée par les propos doxiques que tiennent Fanzzy et Sista, lesquels révèlent les stéréotypes langagiers servis à un visiteur en contexte culturel africain dans un style oral : « **Fanzzy** : Assieds-toi, elle arrive...Ken, apporte de l'eau à l'ami de ton frère »<sup>12</sup>, « **Sista** : Tu as bu mon enfant ? »<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Gustave Akakpo, *Catharsis*, Morlanwelz, Lansman, 2006, p. 31.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 25.

<sup>11</sup> Sylvie Chalaye, « Théâtres d'immigration, théâtres du secret », in *Africultures*, n°68, 2006/3, p. 2. Mis en ligne le 30 septembre 2006. URL : <http://africultures.com/theatres-dimmigrationtheatres-du-secret-4605/> (Consulté le 16 avril 2019).

<sup>12</sup> Rodrigue Norman, *op. cit.*, p. 5.

<sup>13</sup> *Ibid.*

L'eau, offerte au visiteur, ne vise pas seulement à éteindre sa soif et à lui souhaiter la bienvenue. Révélatrice, encore une fois, de la position d'extranéité de la personne reçue par rapport à l'espace d'accueil, elle fonctionne comme un objet scénique de conditionnement de Boutros. C'est un élément du dispositif du pathos, qui est « l'effet émotionnel produit sur l'allocutaire »<sup>14</sup>. Une fois qu'il a accepté de boire l'eau, Boutros semble apposer sa signature au bas d'un contrat social implicite : il confirme son appartenance au même espace culturel que ses hôtes et consent à leur dire la vérité sur la mort de Coolio. Aussi l'auditoire, Sista en tête, peut-elle commencer à lui mettre la pression :

« (...) Bon, on peut commencer »<sup>15</sup> ; « Boutros, dis-nous ce qu'a été sa vie là-bas »<sup>16</sup> ; « Comment vous êtes-vous connus ? »<sup>17</sup> ; « On t'écoute, fiston »<sup>18</sup> ; « Dis-moi comment il est mort »<sup>42</sup>, etc.

Cette réunion familiale motivée par le récit attendu est le prétexte tout trouvé par le dramaturge pour procéder, à travers les réactions des uns et des autres, à une série de portraits moraux croisés des intervenants, une satire des mœurs sociales africaines et européennes avec, en creux, l'émergence progressive de la figure singulière du mort, Coolio.

Cela conduit à dire que, dans *Trans'ahéliennes*, il y a deux types de retour au bercail : il y a le retour physique et le retour virtuel. Le retour physique est opéré par Boutros tandis que celui, virtuel, peut être attribué à Coolio qui semble avoir repris vie sur la terre natale au travers des évocations de son parcours par ses proches. Une analyse des figures actanciennes dans les pièces étudiées renforce cette thèse.

## 2. Configurations actanciennes

Si le personnage est bien « vecteur de l'action, en même temps que sujet de l'énonciation »<sup>19</sup>, on ne saurait l'éluder dans l'analyse de l'isotopie du retour au pays natal. Dans *Atterrissage*, le dispositif du pathos, mis en place par le dramaturge, fait rejaillir les conséquences néfastes des conduites sociales sur des êtres faibles. Appliqué à l'isotopie, le schéma actanciel gréimasien donne le résultat suivant : le contexte de crise sociopolitique du pays d'origine est le destinataire, qui inspire l'objet de la quête (l'immigration) aux jeunes destinataires (les deux adolescents). À la fois destinataires et sujets, ils sont aidés dans cette quête par un adjuvant (Ma Carnélia), mais échouent à cause des opposants (leur propre ingénuité, Le Passeur, Les Douaniers).

On voit là comment opère la construction discursive du pathos. La naïveté de Fodé et Yaguine est posée en antithèse à la cupidité inhumaine du Passeur et au cynisme des Douaniers. L'auteur, au travers d'un néologisme cousu de zoomorphisme, appelle ceux-ci des « hommes-

---

<sup>14</sup> Ruth Amossy, *op.cit.*, p. 223.

<sup>15</sup> Rodrigue Norman, *op.cit.*, p.6.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Id.*, p. 20. <sup>42</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>19</sup> Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p.70.

chiens »<sup>20</sup> qui broient d'innocentes victimes. La topique de la victimisation se monnaie en des indices d'allocution spécifiques, caractéristiques du langage des enfants : vocabulaire et registre familiers

(« ça, j'en suis certain, ça va lui faire vraiment plaisir », « [...] une Mama formidable<sup>21</sup> »), redoublement des formes pronominales

(« Yaguine et moi on a pensé... »), abus des pronoms personnels « je » et « on » (« je voulais », « j'en suis certain », on a pensé », « on est devenus », etc.), onomatopée (« vroum »). Les désignations nominales explicites participent de la même logique d'inscription de l'affectivité dans la pièce, en même qu'elles révèlent son réalisme. En baptisant ces malheureux héros des noms des jeunes Guinéens Yaguine Koïta et Fodé

Toukara, retrouvés morts de froid dans le train d'atterrissage du vol 520 de la compagnie belge Sabena Airlines, Kangni Alem mobilise et investit dans son œuvre toute la charge émotionnelle soulevée au niveau international par ce fait divers en juillet-août 1999.

Les faits divers ont inspiré aussi Gustave Akakpo<sup>46</sup>. Mais son univers dramatique, moins factuel, baigne surtout dans le symbolisme. La Reine-mère est la figure emblématique d'une Afrique qui a bradé ses fils et se voit condamnée à quémander l'aumône. Le cadre spatiotemporel de la pièce semble résulter « d'actions de mutilation des valeurs universelles de paix »<sup>22</sup> et suggère le « dérèglement et le désordre »<sup>23</sup>. Il est marqué du double signe négatif de la tombe (ou du cimetière) et de la nuit, lesquelles connotent respectivement « l'abîme où l'être s'engloutit dans des ténèbres passagères et inéluctables »<sup>24</sup> et « la privation de toute évidence et de tout support psychologique »<sup>25</sup>. Figures fugaces du retour au bercail, Ilènoir et Ilèki sont évoqués dans l'avant-dernière scène de cette pièce à allure rituelle. Le premier, un ancien esclave, représente le Noir américain ; le second, un migrant, évoque la diaspora noire en Europe. Le retour de ses fils, Ilènoir et Ilèki, et l'échec de la réconciliation entre eux, sont expressifs de l'idée que ni l'Amérique ni l'Europe ne peuvent sauver l'Afrique. L'onomastique éclaire sur l'incapacité congénitale des deux fils : le déploiement syntaxique de chacun des noms (Il-est-noir ; Il-estqui ?) illustre chez chacun d'eux une perte de soi : l'un est enfermé dans un particularisme racial desséchant tandis que l'autre n'a plus de repères identitaires. Abandonnée de tous, la Reine-Mère ne peut compter que sur elle-même. Aussi, pour aboutir, le projet de sa renaissance n'a-t-il pas vraiment besoin du retour individualiste de forces exogènes adverses

(Ilènoir et Ilèki), mais de l'union des ressources endogènes (Ilèfou, le

---

<sup>20</sup> Kangni Alem, *op.cit.*, p.14.

<sup>21</sup> *Ibid.* Toutes les autres citations, jusqu'à l'onomatopée —vrouml, figurent sur la même page. <sup>46</sup> Il se serait inspiré du drame d'une jeune migrante Nigériane, rapatriée de force dans un charter et morte dans l'avion qui la ramenait. Cf. Sylvie Chalaye, *op.cit.*, p.1.

<sup>22</sup> Dédjinnaki R. Hounzandji, *La dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais d'expression française des années 1990 à 2010*, Thèse de doctorat, dirigée par Bienvenu Koudjo, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), 2015, p. 206.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1<sup>ère</sup> éd. 1969], p. 953.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 682.

Gardien de l'Oracle, les chefs de guerre et leurs hommes...) car, déclare le Photographe/Cameraman/Réalisateur, « pour accoucher d'un rêve nouveau, elle [la Reine-Mère] a besoin de notre soutien à tous »<sup>26</sup>.

Si, dans *Atterrissage* et *Catharsis*, l'isotopie du retour au pays natal s'actualise principalement à travers un duo (Fodé/Yaguine ; Ilénoir/Ilèki), dans *Trans'ahéliennes*, il n'en est pas exactement de même.

Dans la pièce de Rodrigue Norman, Boutros est le seul personnage qui revient au bercail. Le schéma actanciel de

*Trans'ahéliennes*, du point de vue de l'isotopie du retour, est assez simple : la famille de Coolio (à la fois destinataire et destinataire) est à la quête d'informations sur les circonstances du décès de l'un de ses enfants (objet de la quête) afin de retrouver sa propre quiétude, ce qui la conduit à solliciter le concours de Boutros (adjuvant), le détenteur de la vérité (sujet), pour entendre son témoignage malgré les divisions souterraines qu'il y a dans la communauté (opposants). De ce point de vue, Boutros est le héros de cette quête collective de la vérité. Son arrivée crée le cadre social propice où convergent les réactions des membres de l'auditoire, sur qui plane l'ombre d'un autre héros *in absentia* : Coolio. Mais la confession de Boutros est aussi cathartique : psychologiquement libéré, le personnage-narrateur n'éprouve plus l'envie de repartir en Europe.

Plus que dans *Catharsis* et dans *Atterrissage*, l'isotopie du retour au bercail a une place centrale dans *Trans'ahéliennes*, en l'occurrence du point de vue de la construction de la structure dramatique de l'œuvre.

### 3. Intrigues dramatiques

Les trois œuvres du corpus ont chacune une intrigue identique à celle d'une pièce à facture classique, laquelle s'organise généralement autour de quatre parties : exposition, nœud, péripéties, dénouement. Le motif du retour au bercail y occupe l'une ou l'autre des parties.

Dans *Catharsis*, il se situe dans les péripéties, axées autour du déroulement du rituel purificateur. Il intervient, précisément, dans l'avant-dernière scène significativement intitulée « Le retour », donc juste avant le dénouement. Le retour d'Ilénoir et d'Ilèki accentue la solitude de la Reine-Mère. Le matricide onirique commis par Ilèki augure du sort tragique qui serait celui d'Ellè si elle continuait à attendre un quelconque secours de l'étranger au lieu de prendre ses responsabilités. On est donc fondé à considérer la scène du retour comme un accélérateur : c'est juste après ce rêve cauchemardesque qu'Ellè, « couchée sur le dos, pousse des cris de femme en travail »<sup>27</sup>. Cet accouchement imminent annonce l'avènement d'une nouvelle aube de réconciliation entre tous les fils du royaume.

---

<sup>26</sup> Gustave Akakpo, *op. cit.*, p. 44.

<sup>27</sup> *Id.*, p.43. <sup>53</sup> Le découpage de cette pièce se présente ainsi qu'il suit : l'exposition (« Vaste cour d'une maison... » à « **Boutros** : Coolio est mort en 1996... », pp.5-6) ; le nœud (« Sista : Quelle saison il faisait là-bas ? » à « **Boncana** : Dans quel état il pouvait être ? Vous l'avez déjà assassiné ? », pp. 613) ; les péripéties (« **Sista** : Dans quel état elle vient, celle-là ? » à « **Sista** : Ken ! Où est-il ?... Fanzu, tu ne l'as pas vu ? », pp. 14-43) puis le dénouement (« **Fanzu** : Nous savons ce que cette phrase vaut et nous te disons merci... » à « **Boutros** : Moi, je ne crois plus au voyage », pp.43-44).

L'intrigue dans *Atterrissage* offre le même emplacement à l'isotopie. Le monologue de Fodé, imaginant le retour glorieux au pays, se situe aussi dans les péripéties que sont les préparatifs du voyage en Europe, notamment la recherche du complément exigé par Le Passeur véreux. L'isotopie a ici une fonction esthétique et dramatique en ce que, par le biais de la prolepse utilisée par l'adolescent Fodé, il accroît la charge émotive de la pièce. Le retour au bercail se retrouve également dans « La nuit du départ », l'avant-dernière scène, où Fodé fait le cauchemar sur leur sort tragique dans le train d'atterrissage. Il ne serait donc pas erroné de considérer cette scène prémonitoire comme un dénouement anticipé, dont la scène 6 ne serait qu'un prolongement.

En revanche, le retour au bercail se retrouve dans toutes les parties de l'intrigue de *Trans'ahéliennes*<sup>53</sup>. L'isotopie est, ici, la source génératrice de l'intrigue et le moteur de l'action dramatique. Sans le retour au pays de Boutros, rien n'aurait incité la famille de Coolio à se réunir.

## Conclusion

Présent dans chacune des pièces étudiées, le réseau isotopique du retour au bercail a cependant une épaisseur variable dans *Atterrissage* de Kangni Alem, *Catharsis* de Gustave Akakpo et *Trans'ahéliennes* de Rodrigue Norman. Imaginé et rêvé dans les deux premières œuvres, il est concrètement actualisé dans la troisième à travers le retour effectif et définitif du personnage Boutros dans son pays. Il n'est pas sans rapport avec les configurations actanciennes et les procédés scripturaux, que nous avons essayé de mettre en relief. De même, il est la source génératrice de l'intrigue et de l'action dramatique dans *Trans'ahéliennes*, contrairement à *Catharsis* où il n'apparaît que dans les péripéties, et *Atterrissage* où il se situe aussi bien dans les péripéties que dans un dénouement anticipé.

L'hypothèse préalablement posée se vérifie donc beaucoup plus pour *Trans'ahéliennes* que pour les deux autres pièces.

## Bibliographie

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012.

CHEVALIER, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1<sup>ère</sup> éd. 1969].

CHALAYE, Sylvie, « Théâtres d'immigration, théâtres du secret », in *Africultures*, n°68, 3/2006, p.2. Mis en ligne le 30 septembre 2006.

URL : <http://africultures.com/theatres-dimmigration-theatres-du-secret-4605/> (Consulté le 16 avril 2019).

DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.

KAKPO, Gustave, *Catharsis*, Morlanwelz, Lansman, 2006.

HOUNZANDJI, Dédjinnaki R., *La dramaturgie de la déviance dans le théâtre béninois et togolais d'expression française des années 1990 à 2010*, Thèse de doctorat (dirigée par Bienvenu Koudjo), Université d'Abomey-Calavi (Bénin), 2015.

JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

KANGNI, Alem, *Atterrissage. Postface d'Emmanuel Dongala*,

Libreville, Ndzé, 2002.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008. NORMAN, Rodrigue, *Trans'ahéliennes*, Morlanwelz, Lansman, 2004. TADIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987.

YEBOU, Raphaël, « Isotopie du citoyen patriote dans le théâtre de Jean

Pliya », in Adrien Huannou (dir.), *Jean Pliya l'humaniste*, Cotonou, CIREF, 2017, pp.119-133.