



## ***Tassi Hangbé : du fait historique à la création théâtrale***

*Tassi Hangbé: from historical fact to theatrical creation*

**Rose Ablavi AKAKPO**

Université d'Abomey-Calavi, Bénin

Email : [rosoaka@yahoo.fr](mailto:rosoaka@yahoo.fr)

Orcid id : <https://orcid.org/0009-0009-3228-3811>

**Résumé :** L'histoire constitue un matériau théâtral exploité dans presque toutes les dramaturgies. Aussi, depuis son émergence, la création dramatique africaine tisse-t-elle un lien étroit avec le fait historique. Les tout premiers écrivains, romanciers et/ou dramaturges ont fait de l'histoire de l'Afrique une source de création littéraire et artistique. S'inscrivant dans cette mouvance, le dramaturge béninois Florent Couao-Zotti convoque dans sa pièce intitulée *Hangbé, la reine interdite* le personnage historique de Tassi Hangbé, seule figure féminine de la dynastie royale du Danxomè sacrée reine (1708-1711) à la suite du décès de son frère jumeau Akaba. La fable de la pièce, centrée sur les intrigues de palais ayant conduit à l'abdication de la reine, participe de sa révélation et de sa réhabilitation. Mise en scène par Robert Asdé, le spectacle fait une belle part à la créativité du metteur en scène et présente, à tous les points de vue, des écarts significatifs avec le texte et, par ricochet, avec le fait historique. La présente étude, inscrite dans une démarche comparatiste, se propose de saisir, d'une part, les écarts entre l'histoire de Tassi Hangbé et le fait dramaturgique proposé par Couao-Zotti et, d'autre part, les divergences entre la représentation et le texte dramatique en vue de mettre en lumière la part de créativité du dramaturge et du metteur en scène.

**Mots-clé :** Tassi Hangbé, Fait historique, Création théâtrale, Sémiotique/sémiologie.

**Abstract:** History serves as a theatrical material explored in almost all dramaturgies. Since its emergence, African dramatic creation has woven a close relationship with historical fact. The very first African writers, novelists and/or playwrights, made Africa's history a source of literary and artistic creation. Following this tradition, the Beninese playwright Florent Couao-Zotti draws upon the historical figure of Tassi Hangbé in his play *Hangbé, la reine interdite*. Tassi Hangbé was the only female figure in the royal dynasty of Danxomè, crowned queen (1708–1711) after the death of her twin brother, Akaba. The fable of the play, centered on the palace intrigues that led to the queen's abdication, contributes to her revelation and rehabilitation. Directed by Robert Asdé, the performance gives ample space to the director's creativity and displays, in many respects, significant deviations from the text and, by extension, from historical fact. This study adopts a comparative approach, aiming to identify, on the one hand, the divergences between the historical account of Tassi Hangbé and the dramaturgical interpretation proposed by Couao-Zotti, and, on the other hand, the differences between the stage performance and the dramatic text, with the goal of highlighting the creative contributions of both the playwright and the director.

**Keywords :** Tassi Hangbé, Historical fact, Theatrical creation, Semiotics/semiology.

### **Introduction**

L'histoire est consubstantielle à toute dramaturgie, le théâtre étant la monstration des actions humaines fictives ou inspirées, souvent de faits historiques ou actuels. En ce sens, toute œuvre dramatique, indique Pavis (2004, p. 160), « fait intervenir une temporalité et représente à ce titre un moment historique de l'évolution sociale ». La dramaturgie, précise-t-il, « aborde l'histoire dès que la pièce reconstitue un épisode passé qui s'est vraiment déroulé » (Pavis, 2004, p. 160). L'histoire, considérée ici comme un « héritage événementiel qu'une génération d'hommes laisse à la postérité » (Kamagaté, 2009, p.115), remémore les faits marquants de la vie de l'humanité, d'une région, d'un pays, d'une communauté ou d'un personnage. L'histoire peut aussi se concevoir comme la « mémoire d'une temporalité achevée, d'une société ou encore comme le fruit de l'antériorité d'une communauté » (Obame Endamne, 2023, p. 472).

L'histoire et la mémoire tissent entre elles un lien étroit car parler d'histoire revient à dire les faits marquant d'une société à une période donnée de son évolution. C'est également dire la mémoire d'un peuple, d'une société, d'un personnage ; c'est évoquer des souvenirs d'une époque.

Dans les sociétés africaines à civilisation de l'oralité, la transmission des événements historiques est l'apanage du griot ou du *kpanlingan*<sup>1</sup>, « diseur de fables » ou maître de la parole. Dépositaire de la mémoire collective, il reproduit sur la scène, indique Ngandu Nkashama (1993, p. 177), « la vraie parole, la haute parole destinée aux Rois et aux Puissants sous des formes mimétiques », reconstruisant ainsi les moments de l'histoire au moyen du signe théâtral. Dans les sociétés postcoloniales, cette fonction est dévolue non seulement aux historiens mais aussi aux écrivains qui s'inspirent de faits passés pour produire des œuvres aux fins de témoignage ou de réhabilitation mémorielle. Dès lors, l'histoire se perçoit comme un matériau littéraire et/ou dramatique dont se nourrit l'imaginaire des écrivains. La pièce à sujet historique traverse, au dire de Corvin (1995, p. 438), l'histoire du théâtre occidental depuis l'Antiquité. Et, la question des rapports entre l'histoire et le théâtre et entre le texte dramatique et sa mise en scène a préoccupé et préoccupent encore les chercheurs qui y ont consacré maintes études. On peut évoquer, en guise d'illustration, celle de Pefanis (2007) qui s'intéresse à l'historiographie théâtrale, au discours historique et aux théories théâtrales. L'auteur estime que la « matière pragmatologique de l'historiographie théâtrale » (Pefanis, 2007, p. 175) se trouve dans les institutions théâtrales, l'action artistique, scientifique et sociale des groupes et des individus et leur production dans l'espace-temps. Cette production comprend non seulement les textes et les représentations, mais aussi les comportements, les positions intellectuelles et les mentalités qui interfèrent par le biais de l'action théâtrale. Il précise que tout comme l'histoire, la théorie du théâtre exprime le passé en se servant des instruments intellectuels que lui offre le présent. « Ce passé est organisé après des traitements complexes, de sorte qu'il devient accessible aux lecteurs et auditoires différents dans chaque présent particulier » (Pefanis, 2007, p. 175). Grésillon (1996) se penche, quant à lui, sur le lien entre l'écriture du texte de théâtre et sa mise en scène. Après avoir rappelé les débats autour de la primauté, soit du texte, soit de la représentation, il indique que le texte et la représentation entretiennent un « rapport dialectique » avant de préciser qu'il y a, « nécessairement et simultanément, altérité et interdépendance (et que) le fait théâtral implique manifestement les deux aspects » (Grésillon, 1996, p. 2). L'histoire, le texte dramatique et la représentation théâtrale sont donc intimement liés.

Héritier du théâtre occidental, surtout français, le théâtre négro-africain francophone, dès son émergence, a fait de l'histoire une source d'inspiration inépuisable. Il en est ainsi de la plupart des pièces<sup>2</sup> créées à l'Ecole Normale William au Sénégal dans les années 30 et inspirées de l'histoire de l'Afrique précoloniale. De même, la période post-indépendances<sup>3</sup> foisonne de pièces à intrigues historiques. Ce type de dramaturgie s'empare des grandes figures de l'Afrique précoloniale ou de la résistance contre l'envahisseur blanc dans le but de célébrer leur héroïsme et/ou de les réhabiliter. S'inscrivant dans cette tendance, Couao-Zotti convoque dans sa pièce *Hangbé, la reine interdite*, publiée en 2019, le personnage éponyme et unique figure féminine de la dynastie royale de l'ancien royaume du Danxomè qu'il exhume

<sup>1</sup>Dans son livre intitulé *Le Kpanlingan dans le Danxomè : historien de l'oralité* (2010), CAAREC Editions, Jérôme Alladayé indique que le kpanlingan est le généalogiste de la dynastie et l'historien du royaume.

<sup>2</sup> On peut citer, à titre d'exemple, la pièce *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol*, représentée le 2 juin 1933 par les élèves dahoméens de l'Ecole Normale William Ponty du Sénégal.

<sup>3</sup> Cette expression est inspirée d'un article de Jean-Bernard Véron (2010) intitulé « L'Afrique post-indépendances : 50 ans de crise ? L'exemple de Madagascar », paru dans la revue *Afrique Contemporaine. 50 ans d'indépendances*, n° 235, pp. 115-126.

aux fins de révélation et de réhabilitation. En décembre 2020, la pièce est créée par les étudiant.es en Art dramatique et en Musique de l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture de l'Université d'Abomey-Calavi, sous la férule du metteur en scène Robert Asdé, dans le cadre d'un projet dénommé « Tassi Hangbé : Xwénouho<sup>4</sup> ». Le spectacle qui en a résulté fait une belle part à la créativité du metteur en scène et présente des écarts significatifs avec le texte et, par conséquent, avec le fait historique. La présente étude ambitionne de démontrer que même si l'écriture et la création théâtrales s'inspirent d'un fait historique, elles n'en sont pas une pâle et plate copie. Elle se propose d'abord de saisir et d'analyser les distorsions que le dramaturge et le metteur en scène font subir au fait historique tel que rapporté par les sources orales et consigné par les historiens. Ensuite, elle ambitionne de montrer que la création théâtrale concourt à raviver dans la mémoire collective l'image de la reine Hangbé. Pour atteindre cet objectif, la réflexion s'articule autour des interrogations suivantes : Quelles survivances et distorsions du fait historique structurent-elles le texte et le spectacle « Hangbé, la reine interdite » ? En quoi la création théâtrale participe-t-elle de la réhabilitation de Tassi Hangbé ? L'étude postule que le texte et le spectacle « Hangbé, la reine interdite » présentent des écarts significatifs avec le fait historique dont ils sont inspirés.

La démonstration s'appuie sur les outils de l'analyse dramaturgique et de la sémiotique/sémiologie théâtrale pour mettre en regard le texte (T) du scripteur et le texte (T') du metteur en scène.

## 1. *Hangbé, la reine interdite* : entre survivances et distorsions du fait historique

Depuis quelques décennies, Tassi Hangbé, sœur jumelle du roi Akaba, méconnue du grand public, suscite un regain d'intérêt de la part des historiens, écrivains, cinéastes et chercheurs de tout genre qui, à travers diverses productions artistiques, littéraires et scientifiques, tentent de faire revivre sa mémoire. C'est cette figure historique que Couao-Zotti met en scène dans *Hangbé, la reine interdite*. Pour mieux apprécier les survivances et les distorsions du fait historique dans le texte et sa représentation, il convient d'abord de présenter ce personnage remarquable du royaume du Danxomè.

### 1.1. Tassi Hangbé, la figure historique

Selon Fix (2010, p. 21), « l'histoire est un élément sémiotique essentiel au théâtre, en ce qu'elle "pose un décor" identifiable par tous les spectateurs : ceux-ci, à l'instar des personnages sur scène, utilisent ce matériau dans un processus de reconnaissance, de justification, de réflexivité ». Au théâtre, l'histoire constitue un signe qui remplit une fonction fondamentale en ce sens qu'elle fournit la fable de la représentation et l'inscrit dans un cadre spatio-temporel dans lequel le public/spectateur se reconnaît aisément. Aussi, lui permet-elle de mieux comprendre les actions des personnages et de mieux s'imprégner de l'enjeu du conflit dramatique. C'est justement le cas de la pièce de Couao-Zotti qui renvoie d'emblée le lecteur/spectateur à Tassi Hangbé, personnage ayant marqué l'histoire du royaume du Danxomè, en tant que première femme à avoir accédé au trône royal. La plupart des récits qui lui sont consacrés la présentent comme la fille de Hwégbadja, fondateur du Danxomè, et de Nan Adonon, et sœur jumelle de Yandogo Akaba, quatrième roi (1685-1708) de la dynastie royale. Tassi Hangbé a d'abord régné concomitamment avec son frère suivant la tradition des jumeaux avant d'exercer toute seule le pouvoir entre 1708 et 1711, à la suite du décès de celui-ci. L'historien béninois Alladayé rapporte :

---

<sup>4</sup> Le vocable « Xwénouho » peut se décomposer en « Xwénou » qui signifie époque, passé et « ho » ou « xo » qui veut dire parole ou histoire. En conséquence, la dénomination du projet, « Tassi Hangbé : Xwénouho » signifie « Histoire de Tassi Hangbé ».

la princesse Hangbé était donc à Dokpa, à trois kilomètres environ du centre d'Agbomé quand Hwegbaja mourut, ce qui appelait au trône Yangodo, futur Akaba et frère jumeau de Hangbé. Or, conformément aux coutumes relatives aux jumeaux, Akaba ne pouvait pas régner sans sa sœur. [...] La reine participa activement à la conduite des affaires du pays par son frère. En 1708, celui-ci mourut de variole, dans des circonstances assez troubles, au cours de l'une des campagnes militaires contre les Wémènu. [...] C'est Hangbé qui continua la guerre et écrasa les troupes de Yahézé. [...] Hangbé vivante, la disparition d'Akaba ne constituait pas une mort totale et son règne ne pouvait pas être considéré terminé. (Alladayé, 2008, pp. 52-53)

L'histoire retient de la reine, outre ses talents de chanteuse<sup>5</sup>, une triple dimension : militaire, spirituelle et révolutionnaire. Sur le plan militaire, les récits historiques présentent d'elle l'image d'une femme courageuse et d'une guerrière intrépide. En effet, dans la conduite des affaires du royaume aux côtés de son frère Akaba, Tassi Hangbé, passionnée de l'art de la guerre, participait aux campagnes militaires. On lui attribue de hauts faits de guerre tels que les campagnes victorieuses contre les *Wémènu*<sup>6</sup> et contre les *Adja*<sup>7</sup>.

Sur le plan spirituel, certains témoignages indiquent qu'elle est dotée de pouvoirs mystiques considérables. Le récit historique raconte qu'elle aurait placé l'une de ses grossesses au moyen de formules incantatoires dans les fentes d'un mur désigné aujourd'hui par le vocable « *Tolimè* », avant la campagne de l'armée et serait revenue la récupérer à la fin de la guerre, à l'aide d'autres paroles fortes avant de donner naissance à son premier fils, Médéwonnu. De même, Tassi Hangbé aurait ramené de son expédition militaire contre les Adja le marché dénommé Adjahito à Abomey. Après son décès, elle a été déifiée et élevée au rang de *Tohossou*, *Vodun* de l'élément « eau », aux fins de réhabilitation et d'immortalisation par le roi Ghézo dont le règne avait été placé sous son égide.

Visionnaire et révolutionnaire, la reine aurait également libéré les esclaves dont la vente massive aux Européens lui déplaisait. Féministe au sens noble du terme, la reine a œuvré à l'émancipation socio-économique, à la promotion politique et militaire de la femme en l'encourageant à s'organiser et à exercer des métiers traditionnellement dévolus aux hommes. La création du corps des *agoodjiés* dont elle est l'initiatrice s'inscrit dans cette vision émancipatrice de la gent féminine. Cependant, du fait de son statut de femme, elle a été victime de complots ourdis par son frère Yansunu Dosu, futur roi Agadja, qui a fait disparaître trois de ses enfants mâles : Médéwonnu, Agonhon et Anagonotossa, aux fins de la contraindre à l'abdication, aux motifs qu'elle est de mœurs légères.

Analysant les raisons qui ont motivé la destitution de Hangbé, Alladayé (2008, p. 81) confirme qu'« elle a été éliminée de la lignée des Rois car il était anormal qu'une femme accède à de telles responsabilités dans la tradition des Alladahonou ». De son côté, Zohou (2003, p. 100) précise que si Dosu « avait accepté cette réalité, aurait existé le risque de voir l'enfant de sa sœur revendiquer la position tenue un jour par sa mère ». Cet objectif atteint et, pour éviter qu'elle ne serve de modèle et n'ouvre la voie à d'autres femmes, Hangbé a été effacée des chroniques royales du kpanlingan et très peu d'ouvrages sur le Danxomé font mention d'elle ainsi que le déplore Alladayé (2008, p. 81) : « aucune place ne lui est accordée

<sup>5</sup> Tassi Hangbé est réputée pour ses talents de chanteuse auxquels elle doit le nom « Hangbé » que lui ont donné ses frères (Alladayé, 2008, p.80). Ce nom se décompose en : « Han » = la chanson et « gbé » = la voix. L'ensemble forme l'énoncé nominatif « Hangbé » qui signifie « la Voix de la chanson ».

<sup>6</sup> *Wémènu* : « *Wémè* » ou Ouémè renvoie à un fleuve du même nom, situé au Sud-Ouest du Bénin et désigne également la région bordant ledit fleuve. « *Nu* » signifie : originaire de. Le vocable *Wémènu* désigne en conséquence les gens ou les personnes originaires de ladite région. Dans l'actuelle configuration administrative du Bénin, l'Ouémè est l'un des douze départements que compte le pays.

<sup>7</sup> Peuples de la région du Couffo (nom d'un fleuve), située au Sud-Est du Bénin et d'une partie du Togo (Adja-Tado), origine de la plupart des populations de l'aire culturelle *adja-tado*.

dans la généalogie officielle récitée par le kpanlingan. Elle n'est pas présente à la salle des trônes du musée historique. » L'éviction de la reine a été donc rendue possible par son genre et par les structures sociales patriarcales du Danxomé qui dénie à la femme le droit d'exercer des fonctions politiques.

Les historiens rapportent, par ailleurs, qu'après son abdication et, à la suite du refus de Dosu Agadja de céder le trône à l'héritier présomptif, Agbo-Sassa, fils d'Akaba, à la fin de sa régence, Tassi Hangbé se serait dénudée et aurait proféré des malédictions à son encontre en versant de l'eau chaude sur les *Asen*, autels sacrés des Ancêtres. C'est ce fait historique qui tisse la trame de la pièce *Hangbé, la reine interdite*.

## 1.2. Du fait historique au texte dramatique : rémanences et écarts

En dépit de l'intention clairement affichée du dramaturge de « reconstituer à l'identique cette fresque historique » (Couao-Zotti, 2019, p. 6), elle n'est pas transposée telle quelle dans le texte qui en présente plutôt une version stylisée avec des survivances et des distorsions, la mission du théâtre n'étant pas de dire la réalité mais de la représenter. Et, « proposer une intrigue historique c'est faire œuvre nouvelle en ce qu'elle s'appuie sur d'autres valeurs que celles de l'invention et de l'illusion », indique Fix (2010, p. 21). Les survivances du fait historique tout comme les écarts qui traversent la pièce affectent les catégories dramatiques que sont les personnages, la fable et l'espace-temps.

Ainsi, une lecture attentive du texte permet d'observer qu'il convoque la plupart des protagonistes de l'histoire réelle dont Tassi Hangbé et son frère Gnansounou (ou Yansunu), avec en filigrane le conseil des sages et le corps des *agoodjiés* (amazones). Le roi Akaba marque également sa présence aux côtés de sa sœur et ce, au travers d'une statuette<sup>8</sup> – au regard de la coutume relative aux jumeaux – et fonctionne comme la figure métonymique du personnage historique. Elle est la dépositaire des plaintes de la reine dans la dernière scène de la pièce accédant ainsi au rang de personnage-actant, témoin muet, à la fois visible et invisible des déboires de sa sœur jumelle. Celle-ci est, elle-même, présentée comme une reine déchue de son trône, frappée d'interdiction et effacée de l'histoire, ainsi que l'annonce le titre de l'œuvre.

La fable est construite sur la révolution de palais ayant conduit à l'abdication de la reine, notamment le conflit larvé de succession mu par la jalousie de son frère Dosu ou Dossou et sa convoitise du trône. Ce dernier est peint sous les traits d'un hypocrite, d'un monstre sans scrupules au cœur rempli de haine et de cruauté, prêt à tout, même à faire enlever et assassiner ses neveux, pour accéder au pouvoir royal. Il est désigné comme le traître, l'instigateur des malheurs de sa sœur aînée. La pièce médiatise en outre d'autres événements inspirés de l'histoire tels que le rituel de malédiction exécuté par la reine dans la salle des assises, devant le conseil des sages. Les répliques suivantes laissent transparaître cet acte du personnage de Tassi Hangbé :

TASSI HANGBE : Appelle-moi le Migan. Il me faut l'ensemble de tout le Conseil royal avant le coucher du soleil. Je veux la présence de tous les ministres, de tous les chefs de région et du chef de culte. Veille à ce qu'on me prépare mon bain à la salle d'assises.

DOSSI : Un bain à la salle d'assises ?

TASSI HANGBE : Oui, je vais m'offrir une toilette devant tous, je me laverai le sexe et je leur jeterai l'eau du bain à leurs faces de méchants.

DOSSI : Ce n'est pas de justice qu'il s'agit là, Hangbé, mais d'un acte de malédiction.

---

<sup>8</sup> Dans les cultures et traditions du Sud-Bénin, (et même dans certaines régions du Ghana, du Togo et du Nigeria) lorsqu'un jumeau/jumelle disparaît, on considère qu'il/elle est juste allé.e dans la forêt, à la recherche de fagot de bois et qu'il/elle est toujours vivant.e. Il/elle est alors représenté.e sous forme de statuette à laquelle on voue un culte. Le second membre du couple gémellaire resté en vie et les parents doivent en prendre grand soin.

TASSI HANGBE : Je veux qu'ils soient maudits, tous ces puants ! Maudits, maudits, maudits jusqu'à la centième génération. (Couao-Zotti, 2019, p. 40)

Ces échanges verbaux entre les deux personnages féminins révèlent l'intention de la reine de se venger de ses détracteurs et des instigateurs de son abdication. Cette vengeance s'exprime à travers l'acte performatif de la prise d'un bain en public, un acte considéré comme une malédiction dans les cultures et traditions africaines en général et celles dahoméennes en particulier. En effet, dans ces sociétés traditionnelles, le corps de la femme, notamment le sexe féminin, est perçu comme sacré et comme un médiateur entre le monde physique et le monde spirituel. A ce titre, il doit être protégé des regards indiscrets. En conséquence, lorsqu'une femme, en l'occurrence une reine, se dénude en public et, de surcroît, se lave le sexe devant une assemblée d'hommes réunis, dans un espace clos, son acte est perçu comme source de malédiction. En prononçant, à quatre<sup>9</sup> reprises, l'adjectif qualificatif « maudits », la reine convoque symboliquement tout l'univers au déroulement de ce rituel pour lui conférer plus de pouvoir d'action et de nuisance.

Au cœur du drame de Couao-Zotti se trouvent également les accusations de mœurs légères dont Tassi Hangbé était la cible comme on le constate dans le discours du personnage de Gnansounou :

La reine est décrite comme une femme de peu de vertu... On dit qu'elle peut s'offrir du plaisir là où l'envie la surprend. On dit que les amants, elle en a plein le pagne : des officiers de l'armée, des agriculteurs et même quelques aventuriers blancs.

Les absences de Gbogbo Hounon ont toujours permis à Hangbé d'offrir récréation de son corps à certains libertins. (Couao-Zotti, 2019, p. 9 & p. 21)

Le procédé de répétition de même que le pronom indéfini « on » employés dans ces répliques confirment qu'il s'agit de rumeurs que le personnage de Gnansounou reprend à son compte pour les mettre au service de son projet de déstabilisation de la reine en vue de le légitimer. L'espace-temps référentiel sert également de décor à la pièce qui situe les événements dans le royaume du Danxomè en 1811, soit le temps historique qui consacre la fin officielle du règne de la reine Hangbé. L'espace ouvert du Danxomè se décompose en micro-espaces, notamment Singbodji, le palais des rois d'Abomey et plus précisément la salle des assises où se déroule l'essentiel de l'action dramatique. La forêt de Kanan, espace virtuel et hostile où le prince Sémagblon est retenu prisonnier avant d'être assassiné, est également évoqué.

Cependant, même si, depuis Aristote, le théâtre est considéré comme l'art de l'imitation de la réalité, le réel n'est jamais transposé tel quel, l'imaginaire et le génie créateur de l'auteur et/ou du metteur en scène entrant en jeu. Aussi est-il impossible « de restituer dans l'œuvre littéraire comme dans la représentation, toute la richesse des faits historiques : un tri systématique s'impose d'entrée dans la masse des matériaux en fonction du jugement du poète sur la réalité à dépeindre et sur sa propre réalité. Vérité historique et vérité dramatique n'ont rien de commun. Le bon auteur dramatique a l'art de prendre des libertés avec l'histoire. » (Pavis, 2004, pp. 160-161)

C'est cette prise de liberté avec l'histoire qui justifie les distorsions distinctives de l'œuvre. Le premier élément de distorsion est relatif au discours des personnages qui relève beaucoup plus du travail de reconstitution et de l'imaginaire de l'auteur que de la réalité historique. Le second tient à la figure fictionnelle même de Tassi Hangbé. Dans la pièce, ce personnage féminin est représenté non pas sous les traits d'une guerrière intrépide et farouche

---

<sup>9</sup> Selon le *Dictionnaire des symboles*, le quatre est le chiffre des chefs et des rois qui sont souvent désignés comme les « Maîtres des quatre mers, des quatre soleils, des quatre parties du monde... ». Il symbolise non seulement l'étendue de leur pouvoir mais il suggère aussi « la totalité et l'universalité. » (1982, p.794)

mais plutôt sous ceux d'une mère, affaiblie par la disparition de son fils unique et prête à « rendre les sandales sacrées » (Couao-Zotti, 2019, p. 33) pour lui sauver la vie. Les échanges verbaux suivants entre Tassi Hangbé et Dossi sont, à ce propos, assez illustratifs :

TASSI HANGBE : Inutile ma sœur, je renonce à me battre.

DOSSI : Quoi ?

TASSI HANGBE : Il n'est pas seul dans le coup. Des notables du palais le soutiennent. Ils sont nombreux à s'être ralliés à sa cause. Ce combat est trop immense pour moi.

DOSSI : Je ne te reconnais plus, Hangbé. Tu ne peux pas renoncer aussi facilement au pouvoir que ton frère jumeau, Akaba t'a confié.

TASSI HANGBE : Le royaume du Danxomè est le plus grand état que les Noirs aient jamais bâti. J'en suis fière comme toi, ma sœur. Mais il y a plus grand que le Danxomè : le cœur d'une mère. (Couao-Zotti, 2019, pp. 30-31)

Dans son discours, la figure fictionnelle de la reine Hangbé exprime son aveu d'impuissance face au nombre et à la détermination de ses détracteurs et pourfendeurs. Elle place au-dessus du royaume du Danxomè, au-dessus du pouvoir royal, au-dessus de son statut de reine et de guerrière, le rôle de mère. La maternité, considérée comme la source du véritable bonheur, se révèle paradoxalement un handicap à l'exercice du pouvoir. C'est le talon d'Achille de la femme aspirant à la plus haute fonction politique, sa progéniture pouvant être, à tout moment, objet de chantage comme l'affirme le personnage : « Sèmagblon. Il ne me reste que lui, ma sœur, rien que lui parmi les quatre que Dieu m'a donnés. Tu veux que ce monstre me l'arrache ? Je te souhaite d'être mère et tu verras qu'une telle torture est insupportable. C'est ça, notre faiblesse à nous, femme ; c'est là où ils sont capables de nous faire mal » (Couao-Zotti, 2019, p. 31). En mettant en exergue le nom du fils disparu en début d'énoncé, en insistant sur le fait qu'il ne lui reste plus que cet enfant sur un total de quatre, en répétant le pronom indéfini « rien » et en employant l'interrogation, Tassi Hangbé, exprime ses angoisses de mère et affiche clairement son choix de sauver son fils au détriment de la couronne. Plus que la perte du trône, c'est la mise en danger et l'annihilation de sa descendance qui dévastent le plus le personnage montré sous les traits d'une mère blessée, atteinte au plus profond de ses entrailles, d'une guerrière vaincue qui renonce au combat. Face au choix cornélien que lui impose son frère Gnansounou, entre l'irrésistible attrait du pouvoir royal, source d'honneur et de gloire, la volonté de marquer son temps et la vie de son fils, la reine n'hésite pas un seul instant. A ses yeux, la maternité recèle plus de valeur et de récompense que n'importe quelle couronne royale du monde. Par-là, elle dévoile sa sensibilité de mère mais elle renforce, par la même occasion, les préjugés qui font de la femme africaine, un être faible, destinée à rester au foyer, à procréer et à veiller au bien-être de sa progéniture ; un être incapable d'assumer des charges politiques importantes.

On s'en aperçoit, la reine Tassi Hangbé n'est pas représentée dans la splendeur de sa gloire, encore moins en tant qu'amazone, en train de démontrer sa valeur sur la scène, lors de campagnes guerrières, ou en train de prendre des décisions importantes impliquant la destinée du royaume du Danxomè, comme le rapportent les chroniques historiques, mais simplement comme une mère, une « mère déçue du royaume » (Pliya, 2004, p. 43) de la maternité. Même si son statut d'*agoodjié* lui est reconnu, même si la création du corps des *agoodjiés* lui est explicitement attribuée et que sa victoire sur les *Wéménu* est évoquée, la pièce n'insiste pas davantage sur les faits héroïques et fantastiques de la reine, ni d'ailleurs sur aucune de ses actions en faveur de l'émancipation socio-économique et politique de la femme. Ce sont plutôt ses revers plus que ses réussites qui sont mis en exergue.

Le dramaturge brosse le portrait physique mais surtout psychologique de Hangbé, avec le pathos d'une mère éprouvée, meurtrie, désespérée, aux sens déréglés, qui a mal à ses entrailles et qui est prête à céder le pouvoir dans l'espoir de préserver la vie de son fils. La

pièce projette l'image d'une reine aux abois, mal vêtue comme l'indique la didascalie initiale : « la tête nue, le pagne mal noué, la camisole mal ajustée » (Couao-Zotti, 2019, p. 11) ou la poitrine simplement ceinte d'un pagne dans le spectacle des étudiants de l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture. Elle entre sur la scène, en courant, affolée. Ce qui amène la reine sur scène dans cette tenue négligée, c'est la disparition de son fils qu'elle cherche de toutes parts. C'est le cri d'une mère inquiète du sort de son fils qui déchire la scène à la fin du prologue : « Sémagblon ? Sémagblon ? Où es-tu, mon garçon ? Que t'ont-ils fait, ces chiens ? » (Couao-Zotti, 2019, p. 11). C'est une reine « brisée et le corps rempli de panique » (Couao-Zotti, 2019, p. 13), effondrée, impuissante, incapable de tirer l'épée pour se défendre contre son frère qui apparaît aux yeux du public/spectateur. L'intrigue de l'abdication de la reine n'est alors que l'espace d'expression des émotions maternelles. La véritable tragédie de la reine n'est pas d'avoir perdu les « sandales sacrées de Houégbadja » (Couao-Zotti, 2019, p. 38) mais d'avoir perdu son unique fils. Ce ne sont donc pas les fastes de son règne qui sont mis ici en scène mais bien la détresse de la mère face à la disparition de son enfant qui constitue, à ses dires, « une plaie creusée dans (son) cœur qui ne cicatrisera jamais » (Couao-Zotti, 2019, p. 38). Le texte véhicule ainsi l'idée selon laquelle tous les êtres humains sont égaux, toutes les mères, qu'elles soient reines ou servantes, sont égales devant la perte d'un enfant.

Aussi, sont-ce les appartements privés de la reine et la salle des assises qui sont exposés au regard du public non pas les grands espaces, les champs de bataille, lieux de ses exploits militaires où se déploient sa force et son courage. Même la forêt de Kanan demeure un espace hors-scène médiatisé par le discours de la reine. Il connote la quête de l'enfant disparu et les dangers encourus par le prince, victime des ambitions politiques de son oncle Gnansounou.

Au demeurant, la primauté est accordée au rôle de mère au détriment des charges politiques et militaires. Hangbé est ainsi renvoyée à la fonction traditionnellement dévolue à la femme en Afrique. « Le royaume du Danxomè est le plus grand Etat que les Noirs aient jamais bâti. J'en suis fière comme toi, ma sœur. Mais il y a plus grand que le Danxomè : le cœur d'une mère » (Couao-Zotti, 2019, p. 30), déclare-t-elle sans ambages. La reine abdique pour jouer pleinement son rôle de protectrice de sa progéniture. Même quand le personnage de Dossi tente de la galvaniser, c'est encore la reine elle-même qui, par le truchement de procédés langagiers et d'interruption, déconstruit et dévalorise le pouvoir royal : « Reine, oui ; reine du Danxomè, sœur jumelle d'Akaba. Et alors ? » (Couao-Zotti, 2019, p. 15) L'emploi de la locution interjective « Et alors ? », qui exprime une indifférence à la logique de l'interlocuteur et le procédé d'interruption du discours du protagoniste confirment cette intention dépréciative du pouvoir par le personnage lui-même. Hangbé est présentée dans son rôle de reine mais remplit plutôt la fonction d'une mère éplorée qui subit la décision de son jeune frère Gnansounou et du Conseil royal. Elle n'agit pas, elle est agie.

En considérant que derrière la voix du personnage se profile celle de l'auteur au regard de la double énonciation caractéristique du théâtre, on pourrait en déduire que le dramaturge ramène subtilement la reine à sa condition féminine, au rôle qui lui est dévolu dans la société phallocratique et patriarcale traditionnelle : celui de femme au foyer et de mère. A l'opposé de Bernard Dadié qui confie à un personnage féminin, en l'occurrence Béatrice du Congo dans la pièce éponyme, un rôle de leader politique de proue et de figure d'émancipation et de libération des Noirs du joug colonial, l'auteur semble dénier à Tassi Hangbé ses aptitudes de leader politique. Ce faisant, il corrobore les préjugés qui font de la femme « le sexe faible », inapte à l'exercice du pouvoir politique qui demeure pour elle un territoire interdit.

D'autres écarts traversent le texte et portent essentiellement sur le discours théâtral et sur les personnages de Dossi et de Gnansounou Tokpa Dossou, qui apparaissent comme des constructions dramaturgiques de l'auteur. Dossi incarne-t-elle la figure de Na-Dédagbé, sœur consanguine de Hangbé qui l'aurait remplacée, selon les témoignages historiques, auprès de



son mari pour lui permettre d'être intronisée au même titre que son frère jumeau, ou est-elle un artifice dramatique créé par l'auteur ? Toujours est-il qu'elle remplit dans le texte la fonction d'adjuvant en endossant le rôle de conseillère, de confidente et de médiatrice pour alléger les souffrances de Hangbé, isolée par le conseil des sages, déchu et endeuillé. Quant au personnage de Gnansounou Tokpa Dossou, il combine les prénoms des deux frères de Tassi Hangbé : le premier, le cadet des jumeaux, le vrai Dosu qui a refusé de se prêter aux rituels relatifs à son statut et qui a pris le nom de Tokpa, puis le second, Gnansounou, devenu Dosu par substitution et plus tard le roi Agadja<sup>10</sup>. En outre, le texte véhicule l'image d'une reine jeune, aux sens et à la libido encore en éveil alors que dans la réalité historique, elle était déjà une femme assez âgée lorsqu'elle a été appelée aux affaires aux côtés de son frère. En effet, les témoignages historiques indiquent que Tassi Hangbé a accédé au pouvoir au même moment que son frère Akaba, à un âge très avancé, la soixantaine révolue, un âge où les hormones et les pulsions sexuelles se tassent. Par conséquent, les accusations de mœurs légères et de débauches sexuelles formulées contre elle pour justifier son éviction du pouvoir relèvent d'une affabulation et d'une stratégie politique destinée à montrer qu'elle n'était pas digne de gérer le trône en tant que femme. De même, le texte reste muet quant aux conséquences de l'acte de malédiction de la reine qui, selon le récit historique, a été à l'origine d'une grande sécheresse ayant frappé le royaume du Danxomé des années durant.

En écrivant son texte, le dramaturge s'appuie certes sur le matériau historique mais il y ajoute sa part d'imaginaire et de créativité comme dans toute œuvre fictionnelle, y faisant ainsi apparaître des rémanences et des distorsions. Ces mêmes constances et écarts se notent également lorsque l'on passe du texte au spectacle proposé par le metteur en scène Asdé.

### **1.3. Du texte à la représentation : constances et écarts**

Le texte théâtral, de l'avis de Ubersfeld, est par essence « troué » (1996, p.19). Il est peuplé de non-dits et ne trouve sa pleine signification qu'à la représentation. Au moyen de la mise en scène, le metteur en scène donne vie au texte, le met en espace en essayant de combler les trous et les non-dits qu'il recèle. Par sa créativité, il donne naissance au texte spectaculaire ou texte « T' ».

Ainsi, lorsqu'on passe du texte de Couao-Zotti au spectacle créé par le metteur en scène Asdé et joué par les étudiants de l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture en 2020, on se rend compte que la plupart des matériaux textuels se retrouvent sur la scène et sont contenus dans la scénographie et dans le jeu des acteurs. Des personnages à l'espace-temps en passant par la fable, tout est figuré sur la scène, par le truchement du décor construit, des costumes et des objets scéniques : une jarre d'eau, une large bassine en terre cuite, quelques écuelles, une statuette représentant le roi Akaba, le double de Tassi Hangbé.

Toutefois, il se note dans le spectacle des variations qui ont essentiellement trait à la disposition des objets scéniques sur le plateau. Dans le texte, la didascalie d'ouverture indique que lesdits objets se trouvent à l'avant de la scène tandis que dans le spectacle, le metteur en scène change cette disposition et fait trôner au milieu de la scène la statuette du roi Akaba, lui faisant ainsi acquérir une dimension plus importante de personnage/actant plutôt que celle de simple accessoire de jeu. De même, il met en valeur le trône royal, objet de convoitise et enjeu du conflit dramatique et supprime du spectacle le catafalque présent à la scène 4 de la pièce. Des accessoires de jeu, tels que les sabres portés à la ceinture par la reine à un moment donné de l'évolution de l'action dramatique, au moment où elle revêt son costume d'amazone pour aller à la recherche de son fils, ceux des amazones, de Dossi et de Gnansounou constituent des

---

<sup>10</sup> Selon Alladayé, (2008, p. 54.), « le jeune frère immédiat d'Akaba et de Hangbé avait refusé de se soumettre aux rites que lui imposait son rang de frère puîné des jumeaux et avait abandonné son prénom normal de Dosu pour le surnom de Tokpa. Son suivant Yansunu décida de suppléer à cette défaillance capricieuse, subit les cérémonies nécessaires et devint Dosu. » C'est ce dernier qui deviendra le roi Agadja.

ajouts du metteur en scène pour mettre en exergue le statut militaire des personnages, occulté dans le texte.

Asdé donne également vie au corps des *agoodjiés*, simplement évoquées dans la pièce au travers du discours des personnages, mais qui envahissent la scène, sabres au point, prêtes à prendre la défense de la reine et à en découdre avec Gnansounou Tokpa Dossou lorsqu'elle crie à l'aide : « Alerte les agoodjiés ! Venez à moi ! où que vous soyez, quoi que vous fassiez, accourez ! La princesse est en danger » (Couao-Zotti, 2019, p. 34). Leur apparition est sous-tendue par les signes sonores que sont le résonnement du tambour parleur, les cris et chants martiaux. Le metteur en scène comble, par-là, les trous du texte « T ». Il associe au déroulement de la fable des rites et des rituels inspirés des traditions culturelles du Bénin, et crée le rituel de destitution de la reine, avec des ajouts au texte, pour consacrer son effacement : « GNANSOUNOU : En vertu de mon statut de prince de ce royaume, nous, le conseil royal, les sages, les notables, les dignitaires, les entités qui régissent cette contrée et moi, mettons fin à ce règne. Le règne de Hangbé est une page fermée à jamais... » (Extrait du spectacle « Hangbé, la reine interdite », 2020).

L'exposition du corps de Sémagblon, emballé dans une natte et ramené sur la scène par l'acteur Archimède Kossou, en lieu et place du catafalque indiqué dans le texte, le rite funéraire exécuté par un collège de prêtres traditionnels, le recueillement de la reine, de Dossi et des *agoodjies*, le rituel d'enlèvement du corps, le trône de la reine explicitement emporté de la scène par l'acteur Kossou qui, durant le déroulement de l'action dramatique, n'hésite pas à s'y asseoir, sont autant d'éléments ajoutés par le metteur en scène et qui constituent des procédés de sublimation du texte de l'auteur. De même, les signes visuels et acoustiques que sont les costumes, les murs du palais (réalisés avec du tissu en couleur ocre), les sonorités des tambours, la flûte et la guitare, les chansons, les panégyriques, les incantations et les danses puisés dans le patrimoine culturel immatériel et insérés dans le spectacle concourent au renforcement de l'intensité dramatique. Ces signes traduisent le deuil et soulignent le tragique de la situation de la reine doublement assassinée : d'abord en tant que reine, déchue et effacée de l'histoire, ensuite en tant que mère.

Les signes chromatiques, en l'occurrence le pagne noir porté par la reine et sa sœur à la suite de l'assassinat de Sémagblon, l'éclairage de scène, entre pénombre et lumière, contribuent également à susciter l'émotion esthétique. Le terme de « représentation » prend alors tout son sens d'écart et de travail sur l'histoire, une histoire « légèrement gauchie » voire modifiée ou travestie pour engager une réflexion sur l'homme face à l'histoire (Ubersfeld, 1993, pp. 147-148).

Comme on le constate, pour atteindre cette sublimation du texte et du fait historique, en proposer une forme stylisée et marquer leur originalité, le dramaturge et le metteur en scène ont mis en œuvre plusieurs procédés de création. Il s'agit aussi bien de procédés dramaturgiques, narratifs, discursifs que des ressources de la scénographie (décor, costume, son et lumière), du jeu d'acteur, etc. Le texte et le spectacle font voyager le lecteur/spectateur à l'intérieur d'un système politique impitoyable, à travers un personnage de légende que l'histoire nous offre rarement à contempler et participent de sa réhabilitation.

## **2. De la réhabilitation de la figure de Tassi Hangbé**

La visée du dramaturge en s'inspirant de l'histoire de la reine pour écrire sa pièce est à la fois de faire ressurgir dans la mémoire collective la figure de Tassi Hangbé et de contribuer à sa réhabilitation, trois siècles après la fin tragique de son règne.

### **2.1. Tassi Hangbé : entre exhumation et révélation**

La pièce *Hangbé, la reine interdite* exhume le personnage historique de Tassi Hangbé et lui offre un espace de révélation. Des écrits historiques et littéraires ainsi que des films

documentaires ont été consacrés à l'histoire de la reine avant ou après la publication du texte de Couao-Zotti et la création du spectacle. Cependant, au regard de la puissance mobilisatrice du théâtre, ils permettent (texte et représentation) de redonner vie au personnage, ne serait-ce qu'en l'espace d'une soirée théâtrale devant des spectateurs. Convie à la cérémonie théâtrale, le public/spectateur est directement replongé dans le passé de la reine et revit, avec elle, son drame en s'identifiant à elle.

La tournée nationale de diffusion du spectacle organisée par les étudiant.es du Département de Musique et Art dramatique, du 13 janvier au 15 février 2021, a permis d'aller à la rencontre du jeune public aux fins d'information et de sensibilisation sur l'histoire réelle de Tassi Hangbé. Au total, dix villes du Bénin ont accueilli une douzaine de représentations de « Hangbé, la reine interdite ». Environ neuf cents spectateurs au profil diversifié (élèves, enseignants, membres de l'administration scolaire, professionnels et spécialistes du théâtre, têtes couronnées, prêtres traditionnels, journalistes, artistes, étudiants, passionnés de culture, etc.), venus de tous horizons, ont ainsi découvert cette reine oubliée. Du point de vue de la réception, « Hangbé, la reine interdite » a reçu un accueil très enthousiaste du public, sans doute du fait qu'il exhume un pan du patrimoine culturel béninois, l'histoire méconnue de la reine Hangbé, qu'il met en lumière ; sans doute aussi à cause de son esthétique identitaire qui rappelle celui du théâtre-rituel.

« Hangbé, la reine interdite » (texte et spectacle) entre dans une démarche de révélation pour faire ressurgir et revivre dans la mémoire collective l'image de cette reine, de cette valeureuse femme qui a marqué son temps par des actions révolutionnaires mais injustement bannie du fait de son statut de femme. La réhabiliter, la célébrer à l'image d'autres figures féminines de l'histoire africaine qui ont exercé le pouvoir royal ou joué un rôle politique de premier plan, tel semble le projet dramaturgique de l'auteur qui inscrit de fait son texte dans la tendance du théâtre historique et de résurgence des grandes figures de l'histoire de l'Afrique précoloniale, au lendemain des indépendances. Il s'agit d'un théâtre qui revalorise une oubliée de l'histoire et qui a pour charge de rendre « vivant le personnage historique, non pas de passer de l'humain à l'héroïque dans une épiphanie glorieuse et exemplaire, mais au contraire, de passer de l'historique à l'humain » (Zola, 1866, p. 238).

Le lecteur/spectateur prend ainsi du plaisir à découvrir la femme, la mère soumise aux mêmes souffrances que le commun des mortels, la personne humaine dissimulée derrière le masque de la reine, de l'amazone et de l'héroïne. Et son histoire lui devient sympathique, car il entend battre en elle le cœur d'une mère explorée, éprouvée ; il la voit ressentir des sentiments communs, vivre de la vie du commun des humains. Ce que perd cette pièce ou ce spectacle, notamment la célébration de l'héroïsme et de la déité de la reine Tassi Hangbé, elle/il le gagne en émotion humaine. Il ne s'agit donc pas de montrer la reine Hangbé en train de faire l'histoire, à travers ses faits de guerre en tant qu'amazone ou ses actes relevant du fantastique, de sa puissance spirituelle. Il est plutôt question de jeter un faisceau de lumière sur ce que l'histoire a fait d'elle : une reine déchue, une mère meurtrie et résignée, portant les stigmates de la souffrance aux fins de l'inscrire, en définitive, dans la mémoire du présent.

## 2.2. Une écriture mémorielle

Bouju (2010, p. 419) présente la littérature mémorielle comme une « littérature d'investigation sur le passé et de réflexion sur la mémoire ». Il s'agit, ajoute-t-il, de « la quête archéologique des traces, la reproduction idéale des voix-témoins, la fictionnalisation de l'archive ou encore l'élaboration contre-factuelle et uchronique » (Bouju, 2010, p. 419). Barjonet (2018, p. 98) précise pour sa part que la littérature mémorielle « ne cherche pas simplement à écrire l'Histoire, mais à montrer le passé comme un continent disparu, une Atlantide à conquérir, un savoir à extirper du refoulement, de l'oubli, des légendes familiales ou des mensonges de l'histoire officielle ».

La pensée de Bouju telle que formulée nous permet de comprendre que l'écriture d'un texte fictionnel à partir d'un matériau historique nécessite de la part de l'écrivain trois opérations : d'abord, une investigation préalable sur le terrain pour interroger « les témoins du passé<sup>11</sup> » (Akakpo, 2025), notamment les documents d'archives et les personnes ressources ou les trésors humains vivants<sup>12</sup>. Ensuite, un exercice de réflexion sur la façon dont les traces du passé sont conservées et transmises de génération en génération. Enfin, un travail de créativité et de transformation du récit historique en un récit fictionnel, imaginaire, avec tous les écarts avec le fait historique, les détournements et modifications que cela peut engendrer. Quant à Barjonet, il estime que la littérature mémorielle ne consiste pas simplement à reproduire le passé mais à exhumer le fait historique pour le sauver de l'oubli et des manipulations mensongères.

Dans le cas d'espèce, le dramaturge Couao-Zotti, tel un archéologue, a effectivement procédé à des enquêtes sur le terrain afin de recueillir des données historiques sur la reine. Dans le texte inspiré de ces données, il tente d'arracher la reine Tassi Hangbé de l'oubli, en détricotant les mensonges tissés par la dynastie royale du Danxomé autour de sa personne aux fins de rétablir la vérité historique. La pièce s'offre ainsi comme un espace où se déploie la mémoire de Hangbé. L'auteur s'immerge dans les méandres du passé pour exhumer ce personnage historique et faire ressurgir son règne enfoui aux tréfonds de la mémoire collective et même sciemment effacé des chroniques de la dynastie royale. Ce travail de quête archéologique permet alors, ainsi que l'affirme Banu (1988, p. 34), « au passé de la scène ou de la société (de) s'accoupler avec le présent de la scène. Le corps, celui de l'acteur, de même, sinon encore plus, celui du public, éprouve alors l'exaltation de l'instant faustien où la vieillesse rejoint la jeunesse du temps. Cet instant s'érige ensuite en mémoire, mémoire subjective sans nulle trace ailleurs qu'en soi-même ». Sur la scène théâtrale, le passé renaît au présent au travers du corps et de la voix de l'acteur. Dès lors, le comédien et le public/spectateur, par le truchement du phénomène de l'identification, vibrent à l'unisson pour revivre l'événement passé et l'inscrire dans la mémoire. Ici, il ne s'agit pas de vendre son âme au diable pour retrouver une quelconque jeunesse ou acquérir le pouvoir et la connaissance comme dans le mythe faustien mais il est question d'aller à la rencontre du passé, glorieux ou tragique, aux fins d'actualisation et de transmission.

Dans son texte, Couao-Zotti revisite la mémoire douloureuse et tragique de la reine pour tenter de l'inscrire dans le présent et d'en faire un modèle de courage et de résilience, surtout dans le contexte actuel de débats sur le genre et la promotion de la femme. Victime de la trahison de son frère et déchu du trône, après avoir perdu ses enfants mâles, Tassi Hangbé refuse de mourir et renaît, tel un phénix, de ses cendres, plusieurs siècles plus tard sur la scène théâtrale pour prendre sa revanche sur l'histoire, sur les hommes de son époque qui ont voulu la faire disparaître, qui l'ont enfermée dans le labyrinthe du temps, dans les méandres de la mémoire de la société et effacer ses traces à jamais. Elle sort de cette obscurité temporelle pour s'imposer au présent. De ce fait, « le théâtre apparaît comme l'un des instruments privilégiés au moyen desquels les sociétés humaines s'efforcent de nouer le présent au passé, l'expérience immédiate de la vie partagée avec la mise en jeu d'autres dimensions de la temporalité : remémoration d'événements récents ou anciens, inscription dans la longue ou la moyenne durée, suite des générations » (Plassard, 2006, p. 15).

---

<sup>11</sup> C'est le titre d'un texte que nous avons écrit et représenté en février 2025 dans le cadre d'un projet dénommé « Arts'Chéovision » et réalisé à l'Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture.

<sup>12</sup> Selon la convention 2003 de l'UNESCO sur le Patrimoine Culturel Immatériel (PCI), les Trésors Humains Vivants (THV) désignent des personnes détentrices de connaissances et de compétences exceptionnelles dans le domaine des arts et de la culture, qui sont reconnues pour leur rôle crucial dans la préservation et la transmission de ce patrimoine.

En observateur de l'histoire et, engagé dans une démarche archéologique, le dramaturge ravive la mémoire politique du royaume du Danxomè. L'œuvre se transforme en un espace d'exposition de la violence politique dont a été victime Tassi Hangbé et rend justice à cette reine injustement évincée à cause des mœurs politiques de son temps, à cette absente de « la mémoire historique, à tous ceux qui, quoique étant présents dans les faits, ne sont pas restés dans les récits de l'histoire » (Fix, 2010, p. 22). L'auteur rétablit la vérité sur celle qui ne peut plus s'exprimer : la reine qui, doublement assassinée et anéantie par l'événement qui la destitue, renaît à la vie, reprend la parole et entre librement dans l'histoire. Restaurée dans sa dignité, son statut de reine lui est désormais reconnu même si elle n'est toujours pas présente dans la chambre des trônes. Lui est également reconnu son statut d'initiatrice du corps des *agoodjiés*, communément appelées Amazones. Auréolée d'une nouvelle image, elle devient une icône dont l'histoire inspire la production d'une littérature de plus en plus abondante. En définitive, Hangbé se pose en symbole destiné à s'ancrer dans la mémoire du temps.

Au-delà de la volonté d'inscrire la figure de Tassi Hangbé dans la mémoire collective du présent, de faire découvrir ou redécouvrir cette reine enfouie dans les dédales du passé et de la réhabiliter, la pièce se lit comme une monstration des intrigues et révolutions de palais pouvant conduire à la destitution d'un souverain ainsi que comme une analyse des profondeurs de l'esprit humain, capable de tout, même des pires atrocités pour atteindre ses objectifs.

En dernière analyse, elle constitue une satire implicite et une mise en garde adressée aux dirigeants actuels : en politique, les liens familiaux ou amicaux importent peu, ce qui compte, ce sont les intérêts personnels, c'est la réalisation des objectifs personnels. Aussi tous les coups sont-ils permis et la convoitise du pouvoir peut amener l'individu à poser des actes vils. On s'accorde alors avec Banu (1988, p. 33) lorsqu'il affirme que « revivre l'histoire d'un groupe social lors d'un spectacle se rattache aussi à une mise en cause du présent historique. La mémoire est un détour pour mieux réinvestir le présent ». Plus qu'un théâtre du fait historique, c'est à un théâtre de la mémoire que l'auteur nous convie.

## Conclusion

La pièce *Hangbé, la reine interdite*, inspirée d'un fait historique n'est cependant pas une pâle copie du réel. Le dramaturge fait œuvre de créativité en y introduisant – comme dans la plupart des créations littéraires et/ou dramatiques – des écarts qui affectent les différentes catégories dramatiques. De même, le metteur en scène, en se saisissant du texte pour créer le spectacle, y a apporté son imagination créatrice en exploitant les éléments de théâtralité et différents systèmes de signes en l'occurrence, le décor, la lumière, le son, l'image, la gestuelle, la musique, les chansons, les panégyriques, les incantations et les rituels, etc. pour sublimer le texte et contribuer à porter le projet de résurgence et de réhabilitation de la figure historique de la reine Hangbé dans la mémoire collective plus de trois siècles après la fin de son règne. Cette démarche fait du texte et du spectacle des espaces mémoriels qui tissent un lien entre le passé et le présent pour instruire la génération présente et future. Il s'agit en définitive de s'inspirer du passé pour éclairer le présent et envisager le futur. Le projet dramaturgique de Couao-Zotti, qui ramène à la lumière l'histoire de Tassi Hangbé, ne manque pas de faire des émules. On enregistre de plus en plus des créations artistiques inspirées de l'histoire de la reine. Il s'agit notamment d'œuvres théâtrales, cinématographiques ou des bandes dessinées parmi lesquelles on peut retenir : « Tassi Hangbé, la reine amazone », une adaptation de la pièce de Couao-Zotti par Ousmane Alédji en 2021, *La légende de la Reine des Amazones du Danxomè*, une pièce théâtrale d'André Tindo, parue en 2022, *Tassi Hangbé, l'amazone reine du Danxomè*, une bande dessinée de Natahlie Sagbo, parue en 2024, *Tassi Hangbé, reine du Danxomè*, une bande dessinée réalisée par Sonia Houénoudé et Ezéchiél Gbadamassi, publiée en 2024 et « Le retour de Tassi », un film de Sprints Hospice Gboko, sorti en 2023. Toutes ces initiatives concourent en définitive à immortaliser la mémoire de la reine Tassi Hangbé.

### Références bibliographiques

- Alladayé, J. (2008). *Fresques danxoméennes*. Editions du Flamboyant.
- Banu, G. (1988). De l'histoire vers la mémoire. *L'Annuaire théâtral*. <https://doi.org/10.7202/041058ar>.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Editions Robert Laffont.
- Dadié, B. (1970). *Béatrice du Congo*. Editions Présence Africaine.
- Barjonet, A. (2018). Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible ? *Mémoires en jeu*, 8417-438.
- Bouju, E. (2010). Exercice des mémoires possibles et littérature "à-présent". La transcription de l'histoire dans le roman contemporain. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°2, pp. 417-438.
- Corvin, M. (1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Bordas.
- Couao-Zotti, F. (2019). *Hangbé, la reine interdite*. N GO Editions.
- Fix, F. (2010). *L'histoire au théâtre 1870-1914*. Presses Universitaires de Rennes.
- Grésillon A. (1996). De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène. *Cahiers de praxématique*. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxématique>.
- Houénoudé S. L. & Gbadamassi E. (2024). *Tassi Hangbé, reine du Danxomé*. Laha Editions.
- Kamagaté, B. (2009). De l'histoire au théâtre historique dans *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Kâ. *Études françaises*, 45(3), 115-127. <https://doi.org/10.7202/038861ar>.
- Ngandu Nkashama, P. (1993). *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*. Editions L'Harmattan.
- Obame Endamne, W. (2023). Ecritures mémorielles dans les romans de Jean Divassa Nyama. *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels*. <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>, (consulté le 15 avril 2025)
- Pavis, P. (2004). *Dictionnaire du théâtre*. Editions Armand Colin.
- Pefanis, G. P. (2007) Les carrefours dans la théorie de l'histoire et du théâtre. *L'Annuaire théâtral* (41), 174–186. <https://doi.org/10.7202/041678ar>.
- Plassard, D. (2006). La scène peut-elle être un lieu de mémoire ? *Mémoire en éveil, archives en création*. L'Entretiens Éditions.
- Pliya, J. (2004) *Cannibales*. Editions L'Avant-Scène théâtre.
- Sagbo, M. N. (2024). *Tassi Hangbé, l'amazone reine du Danxomé*. Editions H Diffusion.
- Tindo, A. (2022). *La légende de la Reine des Amazones du Danxomé*. Laha Editions.
- Ubersfeld, A. (1993). *Le drame romantique*. Editions Belin.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Editions Belin.
- Zohou, A. C. (2003). *Histoires de Tasi Hangbé*. Editions Cultures Croisées.
- Zola, E. (1866). *Mes Haines*. Editions Hachette Livre.