Document généré le 27 avr. 2024 13:21

Jeu
Revue de théâtre

Retour d'Afrique

Claude Roussin

Numéro 11, printemps 1979

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28824ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Roussin, C. (1979). Retour d'Afrique. *Jeu*, (11), 10–16.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1979

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

retour d'afrique

C'est un truisme, bien sûr, d'affirmer que la dramaturgie sénégalaise nous est totalement inconnue, car notre inquiétante méconnaissance du théâtre noir s'étend, en fait, à l'ensemble du continent africain.

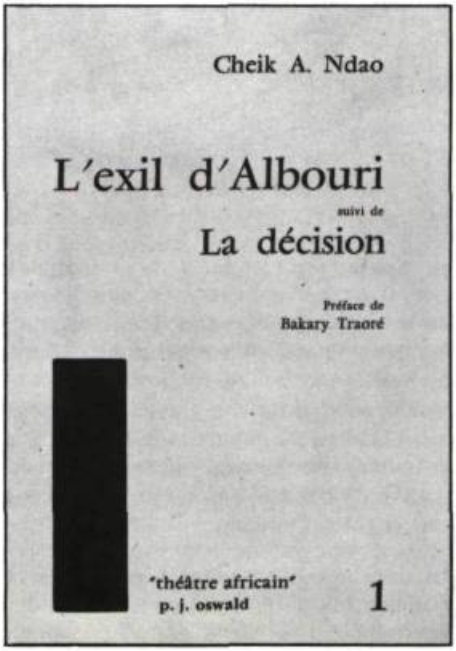
Comment cela s'explique-t-il à l'heure où le bon-père-A.C.D.I. a tendance à remplacer de plus en plus nos bons-pères-missionnaires qui, comme chacun le sait, s'intéressaient plus aux âmes, quand ce n'était pas à la sculpture autochtone, qu'au théâtre? Mais c'est une autre histoire. Une histoire de francophonie évidemment, mais aussi une histoire de communication qui a, hélas, toujours privilégié le folklore aux dépens d'une réalité artistique moins exportable et plus complexe. Nos relations, à ce niveau, avec la France fourmillent de *cas* pour le moins exemplaires.

Boursier du Conseil des Arts du Canada, j'allais donc en Afrique francophone dans l'espoir d'établir une première ligne téléphonique entre les dramaturges de là-bas et ceux d'ici. Une ligne téléphonique non brouillée par les tam-tams de quelque super-franco-fête. Une ligne téléphonique à l'abri des messages pré-enregistrés que diffusent les hauts-parleurs-de-biennales-de-la-langue-française... Je suis revenu du Sénégal (la géographie est une chose, le coût du transport aérien entre pays africains en est une autre), je suis revenu, dis-je, avec d'obscurs sentiments contradictoires et une sorte d'accablement devant l'impossible synthèse que j'aurais, tôt ou tard, à dresser.

Impossible synthèse, en effet, car, si la plupart des peuples s'accommodent de contradictions, que l'on parvient toujours à expliquer, il devient vite évident, après avoir posé le pied en sol africain, que l'homme noir, lui, s'accommode très mal de ces deux mondes contradictoires que lui ont légués ses ancêtres et l'homme blanc.

Cette constatation centrale, c'est, bien sûr, lors de rencontres avec des écrivains sénégalais qu'elle m'est apparue le plus manifeste. L'écrivain, le dramaturge ou le cinéaste sénégalais sont des hommes divisés, déchirés entre deux réalités, entre deux visions, entre deux langages, pour ne pas dire entre huit langues. Mais pire encore, il a devant lui une petite armée de *gestionnaires de la culture* qui bouffent la presque totalité des maigres ressources financières qu'un pays comme le Sénégal peut consacrer à la création artistique.

Et puisque nous parlons de gestion, il est important de souligner tout de suite à quel type de gestion nous avons affaire. Il



s'agit évidemment d'une *gestion à la française*, centralisatrice, verbeuse et en général peu efficace. Peu efficace dans ses réalisations, mais fort agissante dans ses contrôles. On ignore ou on oublie trop facilement que le président-poète du Sénégal est aussi grammairien. Cela permet à l'occasion de refuser le permis de projection d'un film trop critique (?) de Sembene Ousmane, parce que le plus important cinéaste du Sénégal s'entête à vouloir écrire son Titre *Ceddo* avec deux "d". (Incidemment ce film devait être projeté au Festival de la Critique à Montréal en 1978... Il ne l'a pas été.)

Si la France n'avait laissé, dans le domaine culturel, que son mode de gestion, cela serait à long terme sans trop de conséquence (*l'inertie tropicale est venue à* bout de bien d'autres gestions); mais tel n'est pas le cas. Au Sénégal, comme dans l'ensemble des ex-colonies françaises de l'Afrique de l'Ouest, c'est d'un véritable impérialisme culturel dont il faut parler. Un impérialisme qui prend, bien sûr, des airs paternels. Un impérialisme qui sanctionne, juge et récompense. Un impérialisme que l'on accepte comme l'aide étrangère ou comme les grandes sécheresses avec amertume ou fatalisme. Des exemples? Citons le plus suave. À la fin d'un exposé sur le théâtre québécois, où je relatais l'évolution de notre langue *parlée sur scène à des étudiants de l'Université* de Dakar, un de ces derniers me posa comme première question: «Qu'en pensent les Français?»

un innocent en pays wolof

Mais étais-je vraiment en Afrique francophone? Bien sûr, la radio sénégalaise est française, mais ses commerciaux sont en wolof. Les étudiants de la Faculté des Lettres étudient, cela va de soi, en français, mais communiquent toujours entre eux en wolof; et si vous avez l'occasion de vous retrouver avec deux dramaturges sénégalais, ils vous parleront, hospitalité oblige, en français, mais blagueront entre eux en wolof... Quand ce n'est pas en diola ou en sérère ou en ... Alors? Alors on écrit en français. Tous les dramaturges sénégalais écrivent en français... Pour qui? À quel prix? Voilà, comme avaient l'habitude de dire nos professeurs, deux belles questions.

Lors de la VIIe Biennale de la Langue Française, à Moncton, en 1977, les biennalistes sénégalais s'en sont donné à coeur joie autour de cette fameuse question linquistique; mais la conclusion, comme il fallait s'y attendre, varia peu d'un orateur à l'autre. Cheikh Hamadou Kane la résume très bien: «En réalité, comme souvent au Sénégal, dit le Président de la République, nous avons refusé de nous enfermer dans un dilemme désuet... *C'est ainsi que nous avons décidé* de choisir le français comme langue «officielle», tandis que nos six langues principales seront promues au rang de langues «nationales»[1] .. Pour nous, Québécois, cela nous rappelle de bons vieux *bills*. Pour le Sénégalais, cela signifie en clair: «Qu'assis sur une chaise, il parlera français; que couché sur la natte, il parlera pularr.» (sic)[2] Mais les personnages, couchés sur une natte, du dramaturge sénégalais participant au concours annuel de l'O.R.T.F. quelle langue parleront-ils?

L'écrivain sénégalais se retrouve, chaque fois qu'il prend le stylo, enfermé dans ce *dilemme désuet*, à moins qu'il soit plus blanc que noir, ou qu'il oublie que la majorité du peuple sénégalais ne parle pas français.

Et j'allais rencontrer des dramaturges de l'Afrique *francophone*.

aperçu historique

Bakary Traoré[3], qui a été le seul Africain

1. Journal *Le Soleil*, Cahiers Arts et Lettres, Dakar, vendredi, 21 octobre 1977.
2. *Idem*, vendredi, 14 octobre 1977.
3. Bakary Traoré, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Éditions Présence Africaines, Paris, 1958.

à consacrer un livre au théâtre noir, soutient que la naissance du théâtre négro-africain remonte aux premières représentations scéniques que donnèrent les "Pontins" en 1933. Il s'agit, bien sûr, du *théâtre néo-africain*, autrement dit, du théâtre noir d'expression française.

En Afrique, comme ailleurs, le théâtre ne fut pas une affaire de génération spontanée. La tradition théâtrale remonte, en fait, aux premières fêtes religieuses et villageoises et c'est sans aucun doute dans l'animisme et dans la magie, comme le souligne Léon Moussinac[4], qu'il faut rechercher les origines vivantes du théâtre. La chanson de geste, en Afrique, ce sont les *griots* qui l'incarnèrent et l'on pourrait ainsi tracer une sorte de parallélisme évolutif à travers les divers âges théâtraux jusqu'à nos jours.

Mais revenons à l'École normale fédérale William-Ponty et à son théâtre. Comme cette école recrutait ses sujets dans l'ensemble des colonies françaises de l'époque, sa réputation n'était plus à faire. Elle était, en fait, la porte d'entrée *française* dans le monde des élites locales. C'est donc là, lors de la fête d'art indigène, que les premières pièces en français d'origine proprement africaine virent le jour. *La Dernière Entrevue de Béhanzin et Bayol*, pièce dahoméenne, en juin 1933, *le Mariage de Sika*, en avril 1934 et *l'Élection d'un Roi au Dahomey*, en février 1935, permirent au théâtre «universitaire» de Ponty de conquérir ses premiers auditoires dakarois[5].

Toutefois, c'est sous la direction du Français Charles Béart que le théâtre de Ponty connut son apogée, à la fin des années 30. Il marqua toute une génération de jeunes gens qui allaient devenir les hommes politiques des *indépendances*; ces jeunes gens qui appartenaient, pour la plupart, au scoutisme E.D.F. (Éclaireurs de France)[6].

Que penser de ce théâtre? Béart affirme: «Ponty, c'était avant tout et presque exclusivement des vastes fresques colorées à grand spectacle, avec beaucoup de musique et de danses, souvenir d'un passé épique ou mythologique»[7].

Mais, dix ans après la fin de Ponty, en 1955, le dramaturge Abdou Anta Ka dira: «Nous sommes las des thèmes de damels, de cours africaines; la comédie de Ponty n'accroche plus parce que trop grossière, et même enfantine... Ponty demeure grandiloquent, tapageur et faussement historique...»[8]

Peut-on tirer aussi vite le rideau sur Ponty quand, en 1977, le Sénégal présente au

4. Léon Moussinac, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1966, p. 5.

5. R. Cornevin, *Le théatre en Afrique noire et à Madagascar*, Éditions Le Livre africain, Paris, 1970, p. 57.

6. *Idem*, p. 67.

7. *Idem*, p. 73.

8. *Idem*, p. 68.

festival de Lagos *la Fresque de l'Homme Noir* qui conserve de nombreux éléments de ce «vieux» théâtre? Quand cette tradition théâtrale continue, à l'heure actuelle, de privilégier sur scène les ensembles de musique et de danse folkloriques aux dépens d'une intrigue sérieuse ou tout simplement d'une action articulée?

Pendant la guerre et dans l'immédiat après-guerre, le théâtre africain continue à être lié à l'héritage de William-Ponty, mais les nouveaux universitaires français et certains Africains qui accusent cette école d'avoir laissé les élites africaines à un niveau subalterne amènent la transformation de Ponty, qui devient une simple «boîte à bachot».

Il faudra donc aller en France pour poursuivre de *vraies* études universitaires et le théâtre africain sera ainsi privé de ses meilleurs éléments qui marqueront la période des «acteurs noirs en Europe». Dans les sillons d'Habib Benglia grandiront Douta Seck, L. Fonséca, Bachir Touré, Lydia Ewandé, etc. Genet pouvait écrire ses *Nègres*.

Cette période fut aussi celle des dramaturges noirs en Europe. Mais ces derniers seront beaucoup plus silencieux. Ils ne se manifesteront que sporadiquement, souvent lors de concours organisés par des organismes coloniaux de plus en plus contestés, puis, vers les années 60, viendront les «indépendances africaines». Profondément marqué par son grand frère français, le théâtre africain continuera à se soumettre aux impératifs de la francophonie. Du concours de l'O.R.T.F., qui a publié une trentaine de pièces dans sa collection «Répertoire théâtral africain», en passant par les éditions Présence Africaine et P.J. Oswald, le théâtre du Sénégal et des autres ex-colonies françaises sera édité à Paris.

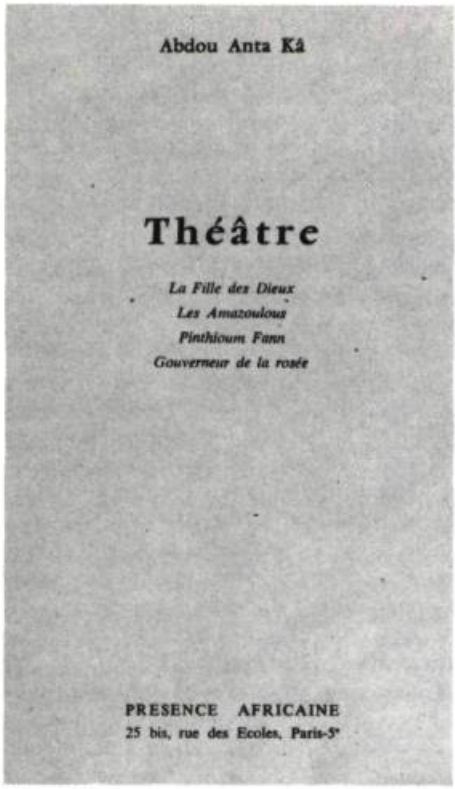
Parvenu à la fin des années 70, où en est le théâtre sénégalais? Les Nouvelles Éditions Africaines, de Dakar-Abidjan, ont créé une collection théâtre qui semble vouloir assurer une sérieuse relève, tout en attendant, toujours, les «codifications» venues d'en-haut avant de faire une place aux langues vernaculaires. Pendant ce temps, le Théâtre National Daniel-Sorano, unique et élitiste «place des arts» sénégalaise, inauguré en 1965, a *permis* à quatre dramaturges sénégalais d'être joués devant le Tout-Dakar, qui parle français. La plupart du temps, la scène du Sorano fait place à un *théâtre* qui semble trouver son unique spécificité dans une «folklorisation» fort appréciée des visiteurs d'un soir. Ailleurs, au niveau du théâtre d'amateurs, du théâtre de brousse, du théâtre des foyers de jeunes: quelques troupes éphémères et sans moyens, dont s'occupent sérieusement les «gestionnaires de la culture».

du drame historique à...

R. Cornevin affirme dans son avant-propos: «Qu'il est frappant de noter que, sur une centaine de pièces de théâtre haïtiennes signalées depuis l'indépendance, le répertoire se répartit en des proportions identiques à celle du théâtre africain: inspiration historique environ 45%, critique sociale 30%, satire politique 25%»[9]. Après analyse, toutefois, il faut dire que le Sénégal déroge à cette répartition. Roger Dorsinville, écrivain haïtien et conseiller littéraire aux Nouvelles Éditions Africaines, déplorait d'ailleurs le fait, lors d'une rencontre, que les dramaturges sénégalais semblent encore se complaire dans les drames historiques et que cela ne contribue au fond qu'à accentuer une attitude passéiste, déjà trop répandue chez les écrivains en général.

Ce constat s'explique bien sûr de multiples façons, mais il serait injuste de jeter la pierre uniquement aux dramaturges en les accusant de reculer devant la censure. Si cette dernière peut être extrêmement contraignante, elle n'est toutefois pas

9. *Idem*, p. 9.



seule à jouer. La tradition ou l'absence de tradition est aussi un facteur important. Et puis, il y a aussi le besoin de rectifier des pages d'histoire. Mais il ne faudrait pas oublier, non plus, que le Sénégal jouit d'un régime politique avantageusement comparable à ceux de bien d'autres pays d'Afrique, que ses lacunes et ses misères sont souvent très bien maquillées, que l'information est donnée au compte-gouttes et que le recul n'est pas facile devant un régime qui a su s'auréoler de tous les prestiges.

Mais quelles que soient les raisons, il n'en reste pas moins que les principaux dramaturges sénégalais ont consacré une large part de leurs écrits à parfaire un genre tourné vers le passé et qui n'est pas sans piège. Tel est le cas, en premier lieu, de Cheik Aliou Ndao.

L'auteur de *l'Exil d'Albouri*[10] est professeur d'anglais à l'école normale W.-P. de Thies. Né à Linguère au coeur du pays Djolof, Ndao est évidemment partisan de la transcription et de l'emploi des langues autochtones. Dramaturge de grande réputation, Ndao a grandi sous l'arbre à palabres; c'est donc un homme de traditions et son théâtre s'inscrit tout naturellement dans le courant historique qui prit naissance à Ponty. Mais comme en témoignent *l'Exil, la Case de l'Homme* ou *le Fils de l'Almany*, Cheik Ndao tente de dépouiller le théâtre de Ponty de ses oripeaux folkloriques, et dégorge l'histoire de sa vision coloniale. Ici les anciens monarques africains ne sont plus présentés uniquement comme des rois sanguinaires; mais, de plus, à l'intérieur de ce «réalisme épique» comme le qualifie Traoré, les personnages acquièrent une dimension psychologique inexistante dans l'ancien théâtre. Ainsi, dans *l'Exil d'Albouri*, premier prix au festival d'Alger en 1969, Ndao présente Albouri comme un chef guerrier soucieux d'esquiver des combats sans espoir, pour s'enfoncer dans la brousse orientale, afin de ménager son peuple et l'avenir. Si le procédé dramatique manichéen de *l'Exil* et le ton souvent emphatique des personnages risquent de rebuter le lecteur d'ici, il faut cependant ajouter, à la défense de Ndao, que le drame historique n'acquiert, presque toujours, de véritable signification que pour celui qui en assume l'héritage. Thierno Bâ est un de ceux-là.

Lat-Dior ou le Chemin de l'Honneur[11], publié à compte d'auteur, est en quelque sorte la version *décolonisée* du *Lat-Dior* d'Amadou Cissé Dia, écrit avant 1960. Deux hommes: l'un professeur, l'autre Président de l'Assemblée Nationale; deux versions d'une même réalité, et encore une fois s'affrontent les «Chakas» Bâ

10. Cheik A. Ndao, *l'Exil d'Albouri* suivi de *la Décision*, Éditions p.j. oswald, Paris, 1967 et 1975.
11. Thierno Bâ, *Lat-Dior*, publié à compte d'auteur, Dakar, 1970.

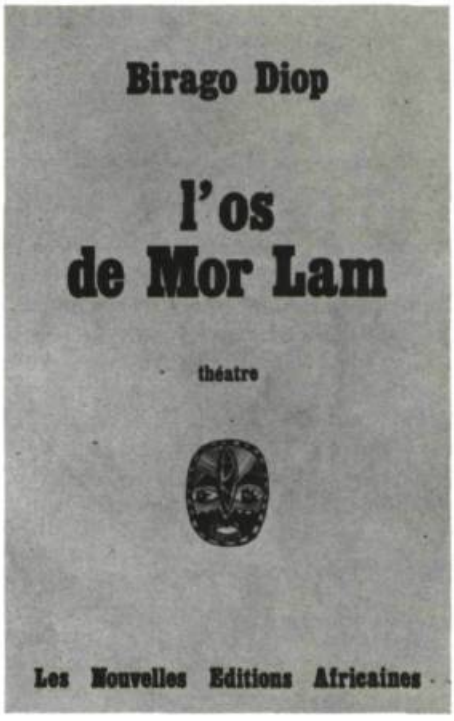
est retourné aux archives afin de réécrire l'histoire de cet autre roi d'Afrique (1842-86) qui lutta contre le régime colonial français, au milieu de mille intrigues. Mais ici, même si la pièce de Thierno Bâ pèche souvent par son côté descriptif qui accentue les longueurs du texte, elle semble toutefois un heureux exemple, au niveau du dialogue, d'une transcription possible du verbe wolof en un français alerte et parfois truculent.

Au milieu de cette floraison de drames historiques, quelques exceptions de grande importance.

Vétérinaire et conteur, avant d'être dramaturge, Birango Diop est peut-être l'écrivain le plus personnel du Sénégal. La richesse de ses contes (immédiatement on pense à Jacques Ferron), si proches de la parole traditionnelle africaine, a conquis de nombreux lecteurs.

C'est d'ailleurs un de ses contes qui a été adapté pour la scène. *L'Os de Mor Lam* [12], joué au Théâtre Sorano en 1967, est une astucieuse satire sociale d'une tradition qui marque encore fortement les rapports quotidiens du peuple sénégalais. Voyons comment Birango présente son *Os:* « C'est un vieil OS centenaire et qui date de trente ans. En tant que conte, il figure dans le numéro 1 de la Revue *Présence Africaine* et a été traduit même en polonais. Les habitudes de vie imposées par la TRADITION se révèlent mal adaptées au besoin de Mor Lam. Disons que Mor Lam s'adapte mal à ces obligations. Son désir de se trouver seul, dans sa demeure, pour savourer son OS explique toute l'importance de l'événement et dénote un égoïsme bien humain. Mais son choix, sa décision: plutôt faire le mort que partager l'OS, est terrifiant. Prisonnier de lui-même, sans générosité... il meurt. C'est dans l'ordre. Il faut jouer le jeu de la TRADITION, celui de la Société

12. Birango Diop, *l'Os de Mor Lam*, les Nouvelles Éditions africaines, Dakar, 1977.



dans laquelle nous vivons. NOUS NE SOMMES PAS LIBRES...» [13]

Ainsi coincé entre le baobab traditionnel fortement islamisé et la culture du toubab européen ou américain, le Sénégalais ne trouve parfois réponse que dans la Fuite.

Ibnou, un des protagonistes de *Pinthioum Fann* [14], ne se retrouve pas seul au Centre Hospitalier de Fann. En Afrique aussi, il y a des asiles pour malades mentaux. Ils ressemblent aux nôtres, tout en étant encore plus mal adaptés aux besoins de l'Africain, qui est un être avant tout collectiviste.

Abdou Anta Ka l'affirme dans sa préface, le folklore lui répugne; dramaturge "introspectif», l'un des seuls à pratiquer un

13. *Idem*, p. 4.

14. Abdou Anta Ka, *Théâtre: la Fille des Dieux, les Amazoulous, Pinthioum Fann, Gouverneur de la rosée*, Éditions Présence africaine, Paris, 1972.

théâtre face au miroir, c'est sur les routes, dans les huttes et au Centre de Fann même, où il fut traité, qu'il puise sa vérité. Mais *Pinthioum Fann*, c'est aussi, par-delà le cas de chaque malade, une certaine critique de la société sénégalaise de nos jours, ajoute-t-il.

L'après-midi où je l'ai rencontré, en compagnie de sa femme et de son ami Ndao, dans un petit logis de la capitale, le journal *le Soleil* comptait, comme à l'accoutumée, une douzaine de photos du Président L.S. Senghor; sur la dernière page du même quotidien, Coca Cola annonçait les noms des 577 gagnants de son sixième tirage. Je n'ai pas su si Abdou Anta Ka espérait que le Nord-Américain que je suis comprenne quelque chose au Théâtre de son pays.

claude roussin

mark prent: une sculpture et son théâtre

D'abord sculpturale, l'oeuvre de Mark Prent recèle tout de même un aspect théâtral très fort, soit par son utilisation de l'espace, soit par sa mise en situation de personnages-sculptures. Il nomme lui-même certaines oeuvres «environnements scéniques». L'idée d'un rituel interrompu (les personnages sont figés dans le déroulement d'une action) est fortement évoquée et l'appel fait aux spectateurs de s'impliquer activement dans leur rôle de voyeur (nous sommes devant des vitrines, des aquariums, des scènes de cirque, et même des «lieux privés») renforce d'autant plus cette couleur théâtrale.

Pour la qualité plastique intrinsèque des oeuvres, je renvoie le lecteur à l'article de Michael Greenwood[1] qui compare ces visions d'horreur, issues d'une réalité tout à fait tangible (d'où redoublement de l'horreur), à l'oeuvre de Jérôme Bosch. (On peut trouver un autre point de comparaison avec «Los Desastres De La Guerra» de Goya, représentations tout «aussi cauchemardesques du réel».) Les figures, en polyester et fibre de verre, sont d'un réalisme dérangeant: les contorsions, les déformations, les expressions faciales, les couleurs (tantôt le mauve des lèvres d'un mort, tantôt le rouge d'une chair écorchée, tantôt le vert d'une viande oubliée) contribuent toutes à rendre cette vision de la déshumanisation plus choquante, plus troublante.

La juxtaposition des sculptures avec des éléments sinon «naturels» (le bois, le cuir, l'eau), mais du moins familiers (un réfrigérateur, un aquarium) accentue le trouble. Le «corps» mutilé est rapproché de notre expérience journalière par sa jonction avec un objet connu — l'objet servant d'intermédiaire entre l'image et nous, véhicule de l'abomination, y participant totalement, et de ce fait aliéné. Comme le réfrigérateur qu'on approche avec appréhension et où habite une épouvantable figure, bouche et yeux ouverts, comme si elle allait, en dégelant, nous raconter sa torture, d'une voix à l'image de cette chair lacérée. C'est l'anticipation

1. Michael Grennwood, «"Mark Prent 1970-75"» in *Ateliers*, vol. 7, no 1.