

Théâtres africains

Jean Cléo Godin

Numéro 59, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27545ac>

[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

Godin, J. C. (1991). Théâtres africains. *Jeu*, (59), 109–113.

théâtres africains



Photo : Alain
Chambaretaud.

La seule lecture du sommaire du numéro 102 de *Notre Librairie*¹ consacré au théâtre africain donne un aperçu éclairant des problèmes que posent la description et la compréhension du phénomène théâtral en Afrique. Le numéro est divisé en sept parties, dont la première et la septième constituent une sorte d'encadrement programmatique. «Vous avez dit Théâtre?... Théâtres!» pose d'entrée de jeu la pluralité des définitions d'une théâtralité à situer non seulement, comme l'a fait Josette Féral², par rapport au bouleversement des certitudes et au foisonnement des esthétiques au XX^e siècle, mais dans une relation multiple à des traditions séculaires où il faut chercher les marques d'une authenticité africaine. La dernière partie — «Coopérer ici et là» — montre cependant que cette authenticité reste, et pour longtemps encore, sans doute, tributaire d'un réseau institutionnel légué par les régimes coloniaux qui, s'il en facilite la diffusion, limite considérablement les théâtres africains dans leur définition même. Entre ces deux pôles apparaît surtout la difficulté de cerner un

1. «Théâtre Théâtres», *Notre Librairie*, n° 102, Paris, CLEF, 1990, 154 p.

2. «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétique*, n° 75, Paris, septembre 1988, p. 347-361.

corpus encore maigre, mais distribué sur des aires culturelles extraordinairement éclatées — puisqu'il faut ajouter à l'Afrique noire non seulement les pays du Maghreb, mais aussi les Antilles et la Guyane française — et un circuit de production et de diffusion mal structuré en Afrique même et dont le centre se trouve, bien sûr, ... à Limoges³.

Deux articles constituent la première partie et définissent assez clairement une problématique d'ensemble. Jean-Pierre Guingané (ce «fou» du théâtre burkinabé à qui Wolfgang Zimmer consacre ailleurs un article) ouvre le numéro avec un panorama historique allant «De Ponty à Sony». On sait en effet que c'est à l'École normale William-Ponty de Gorée, en 1936, qu'est née la dramaturgie africaine «moderne», dont le modèle proposé à l'origine — Feydeau ou Labiche — était celui du pur divertissement. Cela explique sans doute que Guingané commence en fait son historique en 1960, c'est-à-dire à la première décennie des indépendances, période de ferveur où, «pour une fois, auteurs, metteurs en scène et tenants du pouvoir épousaient totalement le même point de vue» (p. 6). Se produit alors ce que les maîtres de William-Ponty avaient voulu éviter : le texte dramatique se fait porteur d'un discours social et politique. Après les années d'euphorie et d'unanimité viendra la contestation : «aux spectacles-célébration se substituèrent des spectacles-dénonciation» (p. 6) auxquels les régimes réagiront par la censure, «beaucoup plus intéressée aux représentations qu'au texte» (p. 7), ce qui entraînera l'exil de nombreux dramaturges, comédiens et comédiennes, après 1970, mais assurera paradoxalement la notoriété de ce théâtre dans le monde. La dernière décennie (1980-1990) apparaît ainsi comme une «période déterminante pour l'avenir du théâtre en Afrique» (p. 7), avenir qui semble désormais assuré grâce au prestige que sont allés chercher à Limoges les Sony Labou Tansi, Werewere-Liking, Bernard Zadi Zaourou, Souleymane Koly ou Tchicaya U'Tamsi.

Ces auteurs ont constitué un répertoire et proposé des pratiques dont il est désormais possible de tirer une réflexion théorique valable ou des synthèses pertinentes. C'est un peu ce qu'amorce Françoise Grün dans un article intitulé «La parole lourde des théâtres en Afrique», où elle propose des recoupements entre le théâtre et les rituels divers, entre la symbolique des cérémonies ancestrales et le «théâtre total» vers lequel tend l'Afrique. «Le théâtre africain charge, alors que le théâtre européen lave, évacue, épure» (p. 17), conclut-elle, en suggérant par ailleurs que le singulier est sans doute trop réducteur pour parler des «théâtres africains» qui, «comme la vie africaine, possèdent l'usage de la parole lourde [...] véhiculée par le sang de celui qui la profère et de ceux qui la reçoivent» (p. 16). On songe à l'émouvant *Asinamali* d'Afrique du Sud présenté au Québec⁴, lourd des souffrances des prisonniers politiques. Et c'est le sens même qu'il faut donner à *la Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi, la vie s'y définissant tout entière comme une *parenthèse de sang*.

L'émergence des dramaturges et la récente notoriété de cette dramaturgie représentent une percée importante mais, du côté de l'institution, rien n'est gagné. On le voit bien à la lecture de la dernière section de ce dossier, intitulée «Coopérer ici et là». L'article de Jacqueline Leloup, «25 ans de théâtre en Afrique» et celui de Bernard Banos-Roblès, «8 années de coopération au Congo», montrent de façon éclatante à quel point, en Afrique même, toute la création dramatique dépend des infrastructures coloniales : maisons d'édition, salles des maisons de la culture, réseaux de tournées, etc. Comédienne, Jacqueline Leloup a une expérience personnelle et concrète du fonctionnement des



3. Voir les comptes rendus et les articles consacrés au Festival international des francophonies de Limoges dans *Jeu* 39, 44, 54, 56 et 58. N.d.l.r.

4. Voir la critique de Diane Pavlovic, «Hommes de peine», dans *Jeu* 42, 1987.1, p. 49-50. N.d.l.r.

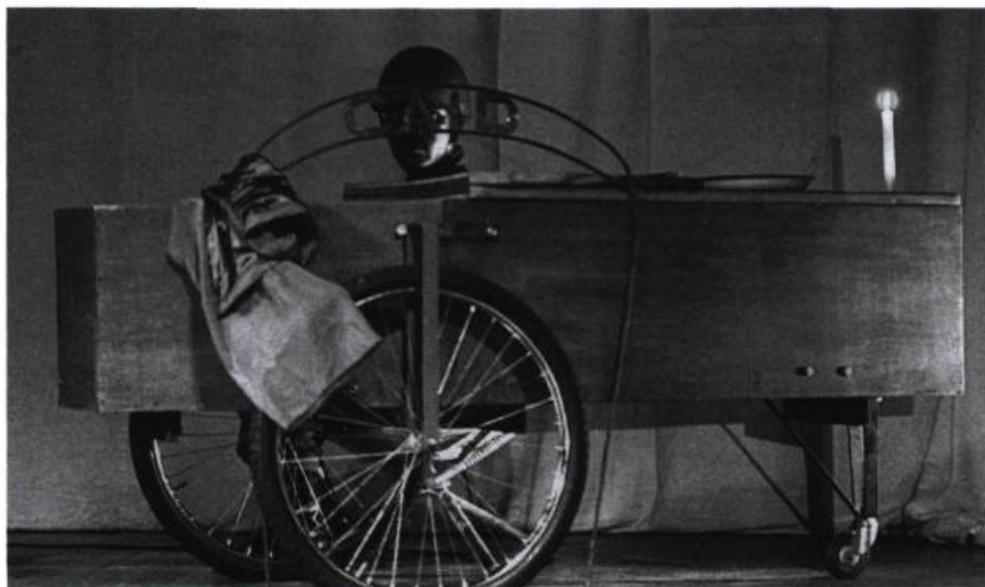
troupes en Afrique, aussi bien au Congo qu'en Côte d'Ivoire et au Cameroun. Autant elle peut témoigner du dynamisme des praticiens et de la qualité des œuvres, autant elle sait, pertinemment, que les écoles de formation sont quasi inexistantes, alors que trop de comédiens professionnels doivent s'exiler pour faire carrière, que «les salles de théâtre et de répétition manquent toujours cruellement» (p. 133), les seules salles habituellement disponibles étant celles des centres culturels étrangers, généralement français. Bernard Banos-Roblès peut en témoigner, lui qui dirige l'un de ces centres, à Brazzaville. Le Congo, on le sait, c'est le pays du Rocado Zulu Théâtre dirigé par Sony Labou Tansi, le dramaturge africain auquel est associée la récente notoriété du théâtre africain. Or, ce texte nous apprend que le Centre culturel français de Brazzaville a fait alliance avec le Rocado de 1984 à 1989, «un choix imposant une nécessaire exclusion des autres compagnies» (p. 136). Les règles «non écrites» qu'on nous expose ensuite, si elles ont pour objectif «de préserver l'identité congolaise», n'empêchent aucunement que la dépendance du Rocado vis-à-vis des institutions françaises soit quasi totale. Non seulement ses créations doivent-elles se faire dans la salle du C.C.F. mais, chaque année, se succèdent à Brazzaville des «intervenants» français venus diriger des mises en scène du Rocado : Guy Lenoir, Elsa Oppenheimer, Pierre Vial, Daniel Mesguich, Michel Rostain, Jean-Pierre Klein. L'article se termine sur «trois questions de fond», dont la première me paraît la plus grave, la plus conséquente : «Ce parti pris n'encourage-t-il pas la création de produits sur mesure pour l'exportation?» (p. 139) Le lecteur se dit que la question ne se pose même pas, tant il apparaît évident que, pris dans un tel réseau d'influences, le théâtre africain ne saurait trouver son autonomie et définir sa propre personnalité. Banos-Roblès annonce que «la réalisation, à moyen terme, d'importantes opérations immobilières permettra de faire disparaître le sentiment de monopole des structures françaises perçues comme seul lieu possible de diffusion» (p. 138). On s'en réjouirait davantage si ces constructions, dont le parachèvement était prévu pour 1990, ne semblaient liées à des visées gouvernementales partisans : «l'École Supérieure du Parti s'est ouverte aux manifestations théâtrales» (p. 139), affirme tranquillement l'auteur, comme s'il n'y avait pas à craindre que le théâtre congolais aille ainsi de Charybde en Scylla...

À l'avant-plan, Jean-Pierre Guingané, «ce «fou» du théâtre burkinabé». Production du texte *le Fou* de Jean-Pierre Guingané par le Théâtre de la Fraternité de Ouagadougou (Burkina Faso). Photo : Alain Chambaretaud.



En effet, le rapport qu'entretient le théâtre africain au politique le maintient dans un état de grande vulnérabilité, comme le démontre une discussion entre dix praticiens. Sous le titre «À propos du théâtre au Mali» — mais ce qui se passe dans ce pays n'est guère différent de ce qu'on observe ailleurs en Afrique —, on nous parle beaucoup d'un «théâtre engagé qui répond aux aspirations sociales et politiques» (p. 42). On peut cependant, à l'instar de l'un des participants, déplorer le «côté un peu moralisateur» d'un engagement trop spéculaire qui «se contente souvent de transposer l'Histoire sans le moindre apport dramaturgique» (p. 41). Entre la censure et l'exaltation des idéologies dominantes, entre la critique des pouvoirs et la légitime revendication des droits, la dramaturgie semble prisonnière, et pour un long moment encore, d'un discours social manichéen laissant peu de prise aux préoccupations esthétiques. On risque ainsi (plusieurs intervenants l'admettent) «que ces programmes d'intervention sociale [...] fassent perdre [la] vocation artistique» (p. 97). Le problème n'est pas propre à l'Afrique : comment s'empêcher, ici, de faire un parallèle avec la situation qui prévalait au Québec dans les années 1970?...

En Afrique, on a le sentiment qu'il sera d'autant plus difficile d'échapper à cette domination du discours politico-social que celui-ci semble intégré à la définition même des «genres» traditionnels. Ainsi en est-il du *Didiga*, terme ivoirien sur lequel Bernard Zadi Zaourou fonde son esthétique et qui désignerait, chez les Bétés, «l'art de rendre la justice». Encore cette tendance apparaît-elle comme la plus poétique, ce terme désignant aussi «l'art de chanter, l'art de dire des contes, l'art de maîtriser la parole en général...» (p. 24). Il faut malheureusement ajouter que ce «genre» est l'un des moins populaires en Afrique, où l'on préfère un discours plus simple et direct, plus univoque. Celui qu'on pratique par exemple au Mali, sous le nom de «Nyogolon», mot qui désigne «à la fois ce qui amuse les gens, qui les éduque et fait passer les informations» (p. 45). Au Mali encore, on pratique une forme de «théâtre utile» qu'on nomme «Kotéba», et l'usage qu'en fait Souleymane Koly à Abidjan montre qu'il est tout à fait possible de concilier l'engagement social et la définition d'une esthétique théâtrale valable : l'Ensemble Kotéba, qu'il dirige, présente un théâtre d'intervention s'inspirant du kotéba malien, mais adapté aussi bien aux problèmes de la vie urbaine qu'aux exigences de la dramaturgie contemporaine. La réussite de Koly (à qui on n'a pas jugé bon de consacrer un article dans ce numéro) démontre justement qu'il ne suffit pas d'un discours clair et convaincant pour faire



Moi, veuve de l'empire,
texte et mise en scène de
Sony Labou Tansi.
Production du Rocado
Zulu Théâtre de
Brazzaville (Congo).
Photo : Alain
Chambaretaud.



À *Toukassé* de Souleymane Koly. Production de l'Ensemble Kotéba d'Abidjan (Côte d'Ivoire). Photo : Alain Chambaretaud.

un théâtre efficace. L'approche éclectique de Werewere Liking, dont le Théâtre Ki-Yi M'bock est également installé à Abidjan, apparaît en ce sens comme l'une des plus prometteuses. «Ki-yi en Bassa veut dire ultime savoir, et M'bock veut dire l'univers arrangé» (p. 54), explique la dramaturge, dont les spectacles récents — *Dieu Chose, les Cloches* — comportent une charge explosive certaine, mais sans que le discours politique prenne le pas sur la forme. Utilisant des marionnettes maliennes qu'elle a «transformées» et «repensées» de façon à les intégrer «d'une manière tout à fait nouvelle dans le théâtre actuel», elle cherche surtout à faire une synthèse originale de diverses sources d'inspiration et d'expression — chants, danse, masque —, dans une perspective clairement panafricaine. «Nous essayons de faire un travail de synthèse, pour que le travail théâtral cesse d'être cette chose... très occidentale pour devenir une œuvre qui rende compte de notre vie sociale» (p. 54). Démarche polyvalente et fascinante d'une dramaturge qui a renoncé au «théâtre-rituel» qu'elle a d'abord exploré avec Marie-Josée Hourantier, pour s'engager dans une expérience de vie collective (ils sont cinquante, hommes, femmes et enfants mettant tout en commun) qui exige un engagement total au service du théâtre. «Nous essayons de vivre tout simplement notre vérité. Quand on vit sa vérité, on la transmet.» (p. 58)

Mais la *transmission* du théâtre, des savoirs et des authentiques traditions soulève l'épineux problème

de la langue de communication. Si on réunit dans ce numéro des textes sur le théâtre en Afrique noire, au Maghreb, aux Antilles et dans l'océan Indien, c'est parce qu'une même langue française les réunit. Les problèmes complexes que pose cette situation sont à peine abordés dans ce numéro, mais il est évident que le choix de la langue française demeure un mal nécessaire. Jean-Pierre Guingané définit bien ce qu'il perçoit comme «l'ambiguïté de l'écriture théâtrale» dans tous ces pays : «À partir du moment où nous nous exprimons en langue française, le public est automatiquement limité; c'est nous, les petits bourgeois, qui sommes la cible.» (p. 53) Créer un théâtre «authentique» pour un public qui est avant tout l'autre, l'étranger, c'est un peu la quadrature du cercle. Malgré tout, ce théâtre existe, à la fois en français et «contre» le français, ... lequel sort gagnant de l'opération grâce à ces créateurs qui, constatant que «la culture française est aujourd'hui figée, momifiée comme l'orthographe», décident — en Afrique ou au Québec, à la Réunion comme aux Antilles — de «faire sauter les verrous» (p. 87).

Ce numéro disparate, éclaté et riche en aperçus divers, nous brosse un tableau de l'émergence du théâtre de la francophonie : une naissance un peu laborieuse et multiple, riche de promesses.

jean cléo godin*

* Jean-Cléo Godin est professeur au département d'études françaises de l'Université de Montréal.