
le théâtre entre l'oral et l'écrit au ghana et au nigeria

Dans la plus récente anthologie de littérature africaine, le seul auteur anglophone dont un extrait soit présenté est Wole Soyinka (1) et l'extrait est tiré de sa pièce « *Le Lion et la Perle* » traduite depuis plusieurs années (2). Cette pénétration bien timide de la littérature « anglophone » dans les écoles des pays « francophones » est rendue possible par les traductions de Wole Soyinka qui est aujourd'hui l'auteur nigérian le plus traduit en français (3). De nombreuses troupes, scolaires ou officielles, montrent ses œuvres, et surtout « *Le Lion et la Perle* ». On connaît moins les développements récents de son œuvre et surtout le milieu dans lequel elle est née. Aussi nous semble-t-il nécessaire de réfléchir ici sur la première condition de l'élaboration d'un langage dramatique qui est la connaissance du théâtre populaire, bien dif-

férent de ce que l'on désigne souvent sous le terme vague de théâtralité. Un regard sur la vie africaine suffit à nous convaincre que celle-ci est essentiellement théâtrale.

Cette opinion très répandue ne permet pas de progresser dans la connaissance du théâtre. Au contraire : à mettre la théâtralité partout, on peut ne plus trouver le théâtre nulle part. Or, il n'est de théâtre que dans le fonctionnement de l'entreprise théâtre, c'est-à-dire un échange structuré entre un public et des acteurs et qui, comme tout échange social, ait des implications économiques. Le théâtre naît avec la profession d'acteur. Or on peut dater les débuts de la profession d'acteur en Afrique de l'Ouest, au Ghana et au Nigéria, et ainsi commencer à écrire l'histoire du théâtre dans cette région.

historique

Ghana

En 1930 Ishmael Johnson finissait ses études. Il avait 26 ans. Avec Hutton et Ansah, il décidait de mettre à profit leurs efforts de l'époque scolaire.

Ils deviendraient des professionnels du spectacle. Leur but : créer des pièces fondées sur l'observation de la vie quotidienne. Pour les intermèdes et les entrées comiques, ils créaient les personnages des deux Bob, Bob 1 et Bob 2. Ces rôles étaient dévolus à I. Johnson et à Ansah. Dans les pièces, ils gardaient les rôles qu'ils avaient du temps où ils jouaient dans les écoles : Ansah jouait le gentleman, Hutton, en travesti, était la femme du gentleman et nous raconte Johnson : « moi, j'étais le serviteur du gentleman, celui qui pouvait semer la zizanie entre lui et son épouse ».

Cette même année 1930 notre équipe réussissait à créer une compagnie professionnelle qu'ils appelaient les **2 Bobs** par référence aux entrées comiques des « Pierrots », les « Bobs » (5).

« *Le lion et la perle* »,
l'instituteur, la belle et la vieille rouée.



Ce récit, fait à partir d'entretiens avec I. Johnson, parus en 1971 nous paraît d'une grande importance parce qu'il permet d'insérer en quelque sorte la « théâtralité » dans l'histoire économique. I. Johnson était lettré : il avait l'équivalent du certificat d'études. Ce n'était pas rien en 1930, mais il choisit le théâtre : il devient ici le premier acteur professionnel africain. C'est là une innovation socioculturelle importante qui n'apparaît qu'aujourd'hui avec toute sa nouveauté dans les travaux de plusieurs universitaires ghanéens. Ces travaux trop peu connus à l'étranger comblent un grand vide dans l'histoire du théâtre universel et donnent au Ghana dans le domaine artistique la place de premier plan qu'il avait naguère dans le domaine politique.

Les villes de la « colonie » — ainsi appelait-on la zone côtière de la Côte de l'Or-Sekondi, Cape Coast et Accra — ont été pendant des siècles des lieux d'échanges commerciaux. Hauts lieux de la traite des esclaves, elles devaient à la fin du XIX^e siècle contrôler tout le commerce entre la Grande-Bretagne et le reste de ce qui n'était pas encore le Ghana, en particulier le Royaume Ashanti. La présence ancienne des européens et des missionnaires explique sans doute le nombre élevé d'enfants scolarisés en Côte de l'Or en 1938 — et surtout dans le sud — : 76 000, soit plus de trois fois le nombre total d'élèves de toute l'Afrique occidentale française à la même époque (6). Dans ces villes du sud, foyer d'agitation politique, se constituèrent les premiers partis nationalistes. Le complexe urbain Sekondi-Takoradi était à cette époque le premier port de la Côte-de-l'or, au débouché de la voie de chemin de fer qui descendait des plateaux miniers du pays ashanti. Ce n'était pas une petite ville assoupie, mais un lieu d'échanges très

actifs puisque tout le trafic de la Côte-de-l'or passait par son port en eau profonde. Une culture urbaine nouvelle y prenait corps pour répondre aux besoins d'un nouveau genre de vie. De quels éléments un théâtre pouvait-il se servir ?

Il existait bien des spectacles montés par les églises chrétiennes; le plus souvent des dramatisations bibliques à l'occasion des fêtes religieuses. Ce genre appelé **Kantata**, et qui a survécu jusqu'à aujourd'hui, était une des principales formes d'expression des communautés chrétiennes. Mises en scène comme des opéras, d'une manière satirique, les pièces étaient chantées dans le vieux style, au Togo notamment (7); le didactisme religieux pénétrait toute l'intrigue. Genre religieux et genre moralisateur, la **Kantata** demandait la participation de tout un groupe à l'occasion d'un événement spécial. Les acteurs n'y jouaient pas un destin individuel, mais y représentaient une vie exemplaire : ils ne pouvaient donc devenir de vrais « acteurs », c'est-à-dire se couper de l'institution, pour jouer leur propre jeu.

C'était peut-être ce qu'essayait de faire un personnage original dont deux essayistes ghanéens font le précurseur du concert, Master Yalley. Celui-ci à Saltpond, ville située entre Sekondi et Accra, avait mis au point une sorte de One-Man-Show, chanté et dansé où il faisait de fréquentes imitations des comiques des films américains que l'on voyait dès cette époque. Master Yalley était un amateur, mais il détachait l'expression théâtrale de son support institutionnel. Cette expérience urbaine-cinéma, spectacles de Maître Yalley, théâtre religieux — se complétait aussi, si nous en croyons la première étude publiée sur le genre des spectacles de travesti qui venaient se greffer sur des soirées de contes comme cela se fait dans l'aire culturelle Akan-Ashanti.

... entrée en ville
de la troupe
du concert-party...



Le spectacle issu de ce syncrétisme d'éléments disparates était une mise en scène de faits divers et d'histoires morales, agrémentées de chanson : Bob Johnson — il avait changé son prénom — et ses amis lui donnèrent le nom de concert-party qui marquait à la fois le caractère musical (concert) mais aussi composite (party) de l'événement. Nulle part n'était fait de référence au « théâtre » dont l'expérience avait été jusque-là uniquement scolaire et qui était très loin des spectacles que notre trio présentait. Enfants en tutelle martyrisés, maris trompés, coépouses jalouses, tels sont les thèmes qui reviennent le plus fréquemment dans les spectacles de concert. C'est autour des problèmes de la famille et notamment des situations qu'engendre en partie la polygamie dont cocuage et « tutelage » semblent deux résultats fréquents à en croire les spectacles, que le concert-party bâtit ses intrigues. Un petit groupe d'acteurs, au début un trio, rapidement rejoint par des comparses, bien que le groupe garde le nom de trio, présentait en chantant et en dansant ces intrigues de mélos familiaux dont le succès devait être immédiat (8).

En 1937, le **trio Axim**, qui avait succédé aux **2 Bobs** allait au Nigéria en tournée. La guerre allait limiter les échanges; mais le concert devait se développer au Ghana. Il y a aujourd'hui des dizaines de groupes, une association prospère et le genre a essaimé dans le pays voisin, au Togo. L'innovation de B. Johnson a trouvé des continuateurs mais, fait remarquable, tous se rattachent au groupe original. Il est possible d'établir une généalogie du concert : plus qu'un genre d'expression codifié, le concert est comme le cirque, un univers, mais aussi une famille, un théâtre en tout cas porté par des groupes d'acteurs, soutenus par leur seul contact avec le public et en marge des institutions culturelles.

Nigeria

Le théâtre nigérian n'a pas débuté comme le théâtre ghanéen. Comme au Ghana, théâtre scolaire, théâtre religieux et opérette pour marins en goguette y ont divertit et instruit les spectateurs « évolués » pendant plusieurs décennies. Et il arrivait que ces spectacles prennent le nom de « concert ». Une personnalité remarquable par sa versatilité et ses talents d'innovation, H. Ogunde « premier nigérian à devenir un professionnel du théâtre », devait donner au théâtre nigérian sa forme propre (9). Organiste d'église, H. Ogunde montait des spectacles religieux qu'il écrivait et mettait lui-même en musique. Dès 1945 il avait donné à cette forme de spectacle une vitalité nouvelle, à tel point qu'il en avait fait un spectacle politique, vite rejeté des églises. H. Ogunde aime raconter qu'il a changé de style, qu'il est passé de la forme opératique de la Kantata, à un théâtre plus mobile et plus satirique après une tournée au Ghana en 1947 où il avait pu apprécier la souplesse de la forme du concert, plus proche de la « revue » ou du « café-théâtre » d'aujourd'hui, que des grandes machineries bibliques avec chœur dans lesquelles il avait commencé. H. Ogunde a su modifier son style et imposer une forme de théâtre musical, différent du concert par un souci très classique de mise en scène et de construction dramatique — imputable sans doute à la préparation écrite des spectacles — mais cependant similaire par le souci de rester en prise sur l'activité politique et sociale du pays. Depuis près de 20 ans, Ogunde est ainsi le roi de la scène et du disque nigérian. Il représentait le Nigéria à l'exposition de Montréal avec un spectacle uniquement dansé, mais il était aussi sur le front de la guerre civile avec une pièce patriotique, **Keep Nigeria One**.



... Ogunde, le show-man...



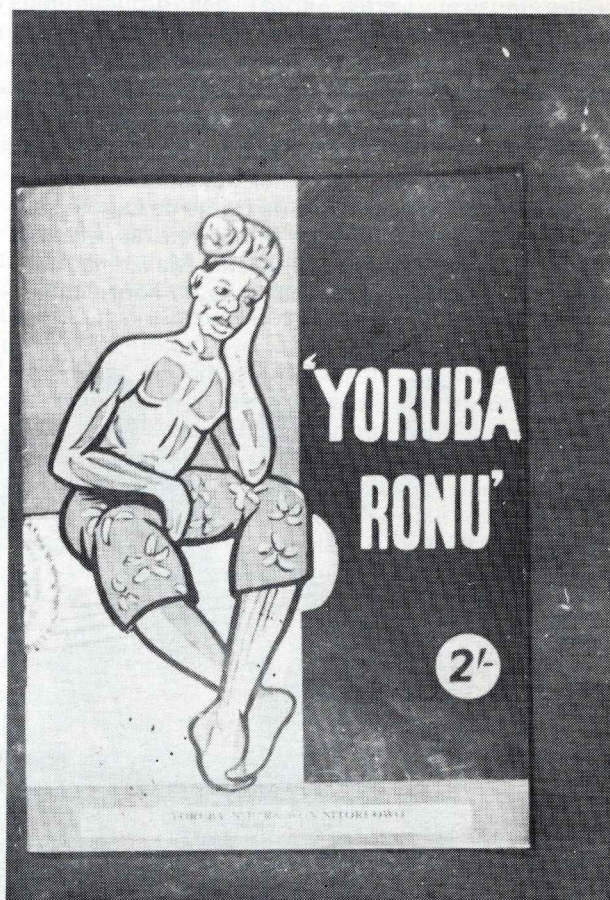
Son succès est sans doute à relier à son insertion profonde dans la vie politique de l'ouest du Nigéria. Les spectacles présentés pendant la période coloniale portaient des titres anglais... mais les répliques étaient en yoruba. Ogunde lui-même se définit certes comme membre d'un sous-groupe yoruba, les Ijebu; il ne fait pas un théâtre régional, il fait un théâtre national et Yoruba parce qu'il n'y a d'unité yoruba que dans une région ouest d'un état national pluri-régional. Une pièce d'H. Ogunde, la plus célèbre, porte justement sur le sentiment d'unité de tous les yoruba, **Yoruba Ronu**, qui sont appelés à se ressaisir devant les gabegie du gouvernement civil en 1964. La pièce avait été interdite mais le coup d'état militaire de 1965 devait l'autoriser de nouveau. Les articles de journaux publiés à l'occasion de cette interdiction en 1964, portent un témoignage éloquent de la popularité du concert-party et de son insertion dans la vie sociale de l'ouest du Nigéria.

La pièce actuelle de M. Ogunde, **Yoruba Ronu**, est une atteinte à la morale publique. Il y célèbre la gloire d'individus qui visent à renverser le gouvernement et encourage ceux qui détournent les fonds publics à leur propre bénéfice. Il y ridiculise aussi les chefs traditionnels yoruba. Il falsifie et caricature les événements qui ont amené à la crise qui a plongé l'ouest du pays dans une situation très grave...

Telle était la position officielle.

La réponse de l'Action Group (parti d'opposition) mentionnait que depuis 20 ans la « troupe d'Ogunde » jouait dans le pays et qu'elle avait pris en scène des événements comme la grève générale de 1945...

Enfin une société culturelle yoruba, *Egbe omo olofin* avait demandé que la pièce soit représentée, exceptionnellement pour elle... 10.



théâtre et mass-media

Le succès, fondé sur son engagement dans la vie sociale du pays, devait trouver dans les mass-media des moyens extraordinaires de diffusion. Ses chansons ont fait de lui grâce à leur diffusion à la radio, le Roi de la musique nigériane. Une firme de disques porte son nom, et il prend bien soin d'enregistrer en exclusivité les chansons de toutes ses pièces.

La communication théâtrale s'insère donc dans le circuit de la communication musicale. Le rapport avec le public ne passe pas seulement par les mots, il passe aussi par le rythme et la musique. Une situation identique se retrouve au Ghana où à la suite des premiers Trios de Bob Johnson, de multiples groupes de concert se sont fondés souvent à l'initiative des orchestres de highlife — ce jazz ouest-africain, sans doute né dans les mêmes ports que le concert —. Ils voyaient dans les pièces de théâtre un moyen d'augmenter leurs recettes. Souvent des musiciens déjà reconnus et célèbres par le disque dont la diffusion au Ghana date des années cinquante se mettaient à jouer la comédie. Les chansons tirées des pièces étaient ainsi très connues et encore aujourd'hui le concert est synonyme de théâtre musical. Certes, il est des groupes plus connus pour leur qualités musicales, tels **Kakaiku's Band** et d'autres plus célèbres pour leurs talents scéniques, tel **F. Micah's Band**, mais le théâtre musical doit une partie de sa popularité au disque et à la radiodiffusion des chansons tirées des spectacles.

Au Nigéria aujourd'hui les principaux succès d'Ogunde, par exemple, **Mama Eko** (la Dame de Lagos) sont extraits de pièces portant ce titre et en rappellent la morale. Il en est de même au Ghana. Mais ni la musique, ni les paroles de ces chansons ne sont écrites :

l'enregistrement électrique dispense des autres moyens de conservation. Il y avait en 1956, sept compagnies de disques — rien qu'à Accra, qui travaillent au forfait, d'où l'incitation permanente pour les musiciens, qui sont aussi des acteurs à produire sans arrêt de nouvelles chansons (11). Or en 1960 il n'y avait pas moins de 28 groupes de concert inscrit à l'Association officielle des groupes de concert-party (12). La télévision a donné aux talents des acteurs l'occasion de venir relayer les chanteurs. H. Ogunde a aujourd'hui un show à la télévision et le mardi soir, la télévision du Ghana à Accra programme une demi-heure de « concert ». **Les qualités d'improvisations et d'imagination des comédiens populaires faisaient d'eux des acteurs de télévision tout trouvés.** La télévision ne se contente cependant pas de filmer des spectacles déjà existant : elle découpe en tranches de 30 minutes ceux qui pourraient durer plusieurs heures. Elle commande aussi spécialement des émissions de cette durée. A Abidjan, Adebayo Faleti, lui-même romancier et dramaturge yoruba est producteur d'une série théâtrale. Il repère les bons spectacles, puis travaille en compagnie de la troupe à une adaptation. Nous l'avons rencontré un jour qu'il répétait avec le groupe d'Ogungbe (13). Le programme du troisième trimestre 1973 de la télévision d'Ibadan — première télévision africaine, inaugurée en 1959 — mentionne ainsi trois séries de spectacles théâtraux : **Bode Wasimi**, une série de D. Ladipo, le show Ogunde, et le spectacle de **Alawada**, groupe yoruba très populaire mené par une sorte de Louis de Funes nigérian, Moses Olaiya.

La télévision en effet ne se contente pas de donner une audience accrue aux groupes déjà existant, elle peut même jouer un rôle déterminant dans le succès de certains groupes. Ce fait, mal connu, mérite d'être signalé notamment à propos d'un groupe aujourd'hui célèbre par ses tournées à l'étranger et spécialisée dans l'opéra historique.



...Ogunde, studio band...

Le théâtre de Duro Ladipo doit sa popularité à deux facteurs principaux, l'intérêt de la télévision d'Ibadan pour son travail et l'aide du Club Mbari d'Oshogbo.

En effet, il y a seulement quelques années de cela, D. Ladipo était instituteur à Oshogbo et faisait de la musique amateur. Il avait monté une cantate pour la Noël 1961 qui lui avait valu une certaine réputation. C'est peu après qu'il commença avec des groupes d'écoliers et ensuite avec son propre groupe à monter des opéras centrés sur la vie et la culture yoruba (14).



Mme Duro Ladipo joue dans la troupe de son mari.

Cette remarque est d'autant plus intéressante que formulée il y a dix ans, elle ne pouvait prévoir le succès actuel de D. Ladipo. Le Mbari, association d'intellectuels et d'universitaire ne dédaignait pas de soutenir une troupe qui par ailleurs avait les faveurs de la télévision : voilà qui mérite d'être noté.

Les media électroniques jouent donc aujourd'hui, grâce à des personnalités comme celle d'Adebayo Faleti et ont joué depuis plus de dix ans un rôle important dans la promotion du théâtre en langue africaine, le seul théâtre qui soit véritablement populaire.

Le concert-party n'est pas à l'origine un spectacle écrit, même si, et ce n'est pas contradictoire, il se développe dans une société lettrée. Le contact direct avec le public, l'échange vivant à travers un fonds de littérature orale et la dramatisation de situations de la vie quotidienne, sont la source de la créativité et du dynamisme du genre. La musique et la chanson apportent de nouveaux éléments de participation bien vite amplifiée par le moyen de l'électricité : il n'est pas aujourd'hui de troupe qui puisse se passer d'une sonorisation électrique. Spectacle de masse, seul à même de faire vivre des acteurs sans le soutien des institutions officielles, le concert s'est fait en marge de l'école.

théâtre scolaire et théâtre universitaire

La présence du théâtre en langue africaine, témoigne bien du rôle de promotion qu'ont joué les mass-media à l'égard de la nouvelle forme d'expression qu'était le théâtre. Nous savons que toutes les institutions, et notamment les églises — Kantata —, mais aussi les écoles de tous niveaux et de toutes confessions, puis plus tard les universités, devaient encourager la participation des élèves à des activités théâtrales. Ainsi est né en Afrique de l'ouest tout un circuit de communication théâtrale scolaire dont les supports étaient des pièces, écrites le plus souvent en anglais, langue dans laquelle s'achevait les études, et donc langue du prestige en Côte-de-l'Or comme au Nigéria. Certains auteurs étaient spécialisés dans ce type de production : en Côte-de-l'Or, J.B. Dancqua, au Nigéria, J. Henshaw. **Le circuit de communication théâtrale scolaire n'a jamais cessé de fonctionner, mais il semble avoir fonctionné parallèlement au circuit populaire ;** comme si concert-party et soirées de distribution de prix ne relevaient pas du même domaine d'activité. La création d'école, de théâtre à l'Université du Ghana — Drama Studio — et à l'Université d'Ibadan traduisait le souci de couronner le circuit scolaire par des institutions professionnelles.

La thématique du théâtre ghanéen anglophone issu du Drama Studio — conflit des cultures ou conflit des générations — et l'écriture très marquée par le réalisme psychologiste d'E. O'Neill ou de T. Williams, sans que malheureusement on y retrouva leur complexité, n'ont pas permis le renouvellement du langage théâtral que l'on aurait pu espérer dans ce milieu effervescent. C. Ama-Ata Aidoo, *Dilemma of a Ghost* et *Edufa* d'Efua Sutherland, par exemple, sont

publiés dans une collection qui prend soin de nous avertir de ce que ces pièces sont destinées à un large public mais sont aussi appropriées à la lecture et à la représentation dans les lycées et les écoles normales (15).

Les drames sociaux de J.C. De Graft ou historiques de M. Dei Anang, ancien ministre plénipotentiaire ont pendant longtemps été les seules pièces publiées au Ghana. Le Drama Studio semble avoir eu de grandes difficultés à promouvoir une politique d'ouverture artistique et de contact avec les créateurs populaires. Il faut attendre 1970 pour voir le Drama Studio rendre hommage au créateur du concert-party. En 1971 la nouvelle pièce d'Efua Sutherland, **The Marriage of Anansewa** (inédite), amorce peut-être une technique du concert party avec l'utilisation d'un présentateur et l'inclusion de chants et de danses. **Il semble cependant que le milieu littéraire ghanéen n'aie pas encore pu réconcilier la tradition populaire et la tradition universitaire et que le théâtre souffre de ce divorce.**

La situation est sensiblement différente au Nigéria. Un théâtre moderne a été construit sur le campus de l'Université d'Ibadan — fondée en 1948 puis rebâtie entre 1954 et 1958 — et a pu commencer à fonctionner en 1962 grâce à un financement venu de fondations américaines. L'université a ainsi pu accueillir dans le cadre de son Ecole de théâtre, une troupe de théâtre populaire, celle de K. Ogunmola, et préparer avec elle la mise en scène du premier roman nigérian, **The Palm Wine Drinkard**. En même temps il a été possible de fonder une compagnie itinérante et d'aller jouer Shakespeare et Molière en brousse en utilisant certaines des techniques du concert-party (16). La fécondité de ces rencontres entre théâtre universitaire et théâtre populaire est illustrée par la création et le succès des club Mbari d'Ibadan et d'Oshogbo dont le rôle a été si important dans le développement du théâtre de W. Soyinka et de D. Ladipo.

Le congrès pour la liberté de la culture fondé à Paris en 1950 et dont le but était de promouvoir le développement d'une communauté internationale de chercheurs d'écrivains et d'artistes avait été contacté en 1961 par un comité composé de W. Soyinka, A. Tutuola, D. Fagunwa, Demas Nwoko et présidé par E. Mphilele. Ils réussirent ainsi à créer le premier centre culturel national du Nigéria...

Le Mbari était donc un centre pour le développement du théâtre nigérian. Deux écrivains membre du Mbari, W. Soyinka et J.P. Clark devaient utiliser les facilités de cette maison de la culture dans la poursuite de leur travail.

Inspiré par un spectacle qu'il avait donné au Mbari d'Ibadan en décembre 1961, D. Ladipo, devait avoir l'idée de fonder un club similaire à Oshogbo (17).

Le succès international de Wole Soyinka témoigne de ce que son théâtre n'est pas resté uniquement un théâtre scolaire et universitaire. Il a été lui aussi formé à l'école des moyens de communication de masse.

On n'a que peu mentionné dans les études sur Soyinka son travail pour la radio et la télévision en 1960 et 1961. Le magazine **Radio Times**, devenu **Radio TV Times** est une véritable mine d'or d'information pour ce qui est des productions de W. Soyinka dans les media électroniques, à cette époque. Dès le 6 mars 1960, il était à l'antenne et lisait sa première pièce en un acte, les **Gens des Marais...** 5 mois plus tard nous trouvons dans le **TV Times and Radio News**, supplément spectacle du **Daily Times**, une critique de la première pièce de Soyinka pour la télévision diffusée en août 1960. C'était la première pièce diffusée par la télévision du Nigéria. Soyinka y avait un rôle, le script n'a jamais été publié... (18).

Le premier long métrage nigérian, sorti en 1971, est une adaptation due à Wole Soyinka de sa pièce **Kongi's Harvest**. Le film n'a malheureusement pas connu le succès escompté, mais sa réalisation est une nouvelle preuve de l'intérêt de l'homme de théâtre pour le cinéma. Car au fond et c'est là peut-être la clé de son succès, W. Soyinka est d'abord un homme de communication. Au théâtre, la communication se structure d'une manière particulière, mais l'essentiel demeure l'échange entre le créateur et son public dans un processus que le langage verbal est loin d'épuiser.

Or le théâtre scolaire vise, en Afrique, avant tout à apprendre et à faire pratiquer la langue européenne : écrit à l'intention des élèves, il ne peut se libérer du carcan qu'impose à la fois la grammaire et une conception, en général étroite, des possibilités de jeu des élèves. L'innovation effraierait les professeurs : elle est bannie. Aussi le théâtre scolaire, seul débouché du théâtre en anglais — ou en français — en Afrique est-il finalement le contraire de la création théâtrale : étroit et conservateur dans ses moyens d'expression, il ne peut renouveler l'échange entre les acteurs et un public.

Le créateur doit donc s'affranchir des contrôles scolaires pour imposer un langage nouveau. Cette recherche qui peut s'appuyer sur les possibilités d'expression non verbales du théâtre, ou sur l'utilisation d'une langue « non littéraire » devrait ouvrir au créateur un nouveau public (19).

tradition imprimée et théâtre

L'opposition entre théâtre negro-africain traditionnel — en langues africaines — et théâtre negro-africain moderne — en langues européennes — sous-tend explicitement ou implicitement la plupart des analyses du colloque d'Abidjan sur le théâtre en 1970. Or, le théâtre est né dans les villes et s'est exprimé en

langues africaines — mais dans de nouvelles langues; ni le Yoruba, ni l'Akan n'étaient des « langues » avant le travail des linguistes missionnaires. Or, ce théâtre continue de s'exprimer en langues africaines à travers les média électroniques. **La théâtralité africaine des pays étudiés ci-dessus, s'exprime dans des troupes de théâtre qui sont aujourd'hui des institutions recensées et dont les acteurs sont de véritables professionnels. La pratique active du théâtre vide de tout sens la distinction traditionnel-moderne, trop souvent confondue avec oral (africain) et écrit (européen).**

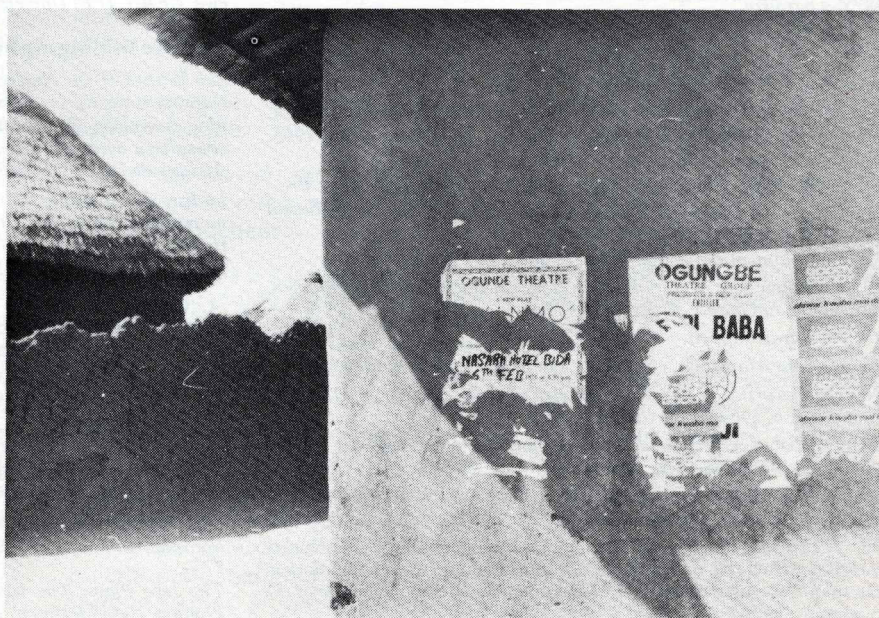
Le théâtre est création orale de lettrés. Une partie de son public était illettrée dans les années trente; elle est aujourd'hui alphabétisée, et très souvent en langue africaine. Curieusement en effet, le théâtre populaire s'est développé dans deux des régions les plus alphabétisées d'Afrique de l'Ouest : le sud du Ghana et le Sud du Nigéria. Il s'est d'autre part développé dans des langues qui possèdent le corpus imprimé le plus important de l'Afrique de l'Ouest : le Yoruba et le complexe akan.

C'est là un point qui mérite réflexion. H. Ogunde utilise dans ses pièces le yoruba; or le yoruba est écrit depuis un siècle et demi et depuis un siècle une orthographe standardisée a été adoptée et s'est imposée à tous les yoruba. Une partie de la scolarité se fait en yoruba; une littérature abondante — plus de 1 000 titres — existe aujourd'hui dans cette langue (20). Au Ghana le concert-party s'est développé dans la partie Fanti de l'aire Akan-Fanti. Le terme d'Akan pas plus que celui de Yoruba ne désigne à l'origine une unité ethnique, mais bien un ensemble linguistique et ethnique (21).

Et il semble que seules les cultures qui disposent d'un corpus imprimé dans une langue issue de la standardisation d'ensemble dialectaux recouvrant des ensembles apparentés ethniquement, puissent aujourd'hui produire une théâtralisation institutionnelle, c'est-à-dire un théâtre. Cette concomitance du développement d'un théâtre avec une tradition imprimée nous paraît un élément d'une grande importance.

Le terme même de théâtre qui privilégie dans son étymologie le spectacle, c'est-à-dire la vision, a été adopté, remarquons le enfin, par un peuple à écriture, dans lequel s'établit une dissociation aisée entre le dramaturge, les metteurs en scène et les acteurs (22).

Le concert-party, genre oral, se développe dans une langue dont l'expression imprimée est aussi en voie de standardisation. Mais le concert-party certes ne se développe pas par écrit : son univers est celui du conte, du bouche à oreille, de la chanson, de l'échange verbal. La langue que les acteurs utilisent ne demeure pas à l'état oral. Parallèlement une tradition imprimée se crée : depuis plus d'un siècle on imprime des livres en Akan, et l'on enseigne aux écoliers en Akan. Il est aujourd'hui possible de rassembler une bibliographie de près de 500 titres de livres en Akan. Dès 1934, Grimm, dès 1937 Homère étaient traduits en Akan. Aucun des textes de pièces n'a été pourtant publié, même si nous avons pu trouver des résumés de pièces. Réticence curieuse, mais pourtant compréhensible, de l'écrit à accueillir un genre d'expression qui semble ne pouvoir être à l'aise que



Publicité théâtrale sur les murs...

dans l'oral. Il y a en tout cas une remarquable coïncidence entre les productivités écrites de l'ensemble akan, et de l'ensemble yoruba, des formes de théâtre populaire (23).

D'autres ensembles ethniques importants de ces régions, par exemple les Fon du Dahomey, les Bini ou les Ibo du Nigéria, n'ont ni tradition imprimée dans leur langue, ni forme de théâtre populaire connue. **On dirait que le théâtre utilise d'une manière codifiée la tradition orale et que cette codification ne peut se faire que dans une écriture. On dirait que la communication structurée, l'échange social qui passe dans des acteurs, dans un temps et un espace sélectionné, ne peut s'insérer que dans un univers linguistique déjà reconnu et balisé par l'imprimé.**

Le théâtre professionnel suppose en effet la répétition qui est à la fois préparation et réitération du spectacle. Cette double « répétition » suppose la mise en scène, c'est-à-dire le maniement simultané d'une combinaison de media. Or la mise en scène, qui est la fabrique

même du langage théâtral, c'est-à-dire sa mise en « signes », ne peut se faire à partir d'un texte uniquement oral. Il faut pouvoir conserver un répertoire des signes du texte, prévoir leur interaction avec les divers media, par le moyen de ce que l'on appelle à juste titre une « écriture » scénique. Aussi sommaire soit-elle, et dans le concert-party elle est réduite au minimum, cette notation ne peut exister dans une culture qui ignore l'écriture imprimée. La langue est bien le lien avec la tradition orale, et donc avec les solidarités ethniques, mais elle est aussi, par la standardisation qu'apporte l'imprimé, le moyen de les dépasser dans des solidarités régionales et nationales nouvelles. Ce dépassement suppose l'objectivation du système de relation interethnique privilégié qui est la langue. Cette objectivation ne peut se produire que dans et par la réduction imprimée. Celle-ci provoque une salutaire distanciation, attitude dont nous savons qu'elle est au théâtre comme ailleurs la meilleure des garanties de la conscience critique...

Alain RICARD

1. J. Falk et M. Kane (eds), « Littérature Africaine », Paris, Dakar, NEA-Nathan, 1974, 350 p.
2. W. Soyinka, « Le lion et la perle », Yaoundé, Ed. CLE, 1967.
3. W. Soyinka, « Les gens des marais », suivi de « Un sang fort » et « Les tribulations de frère Jero », Paris, P.J. Oswald, 1971, 110 p.
4. W. Soyinka, « La danse de la forêt », Paris, P.J. Oswald, 1971, 129 p.
5. Th. Melone, « La vie africaine et le langage théâtral », Le théâtre négro-africain, Actes du Colloque d'Abidjan, 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 144-146.
6. E.K. Sutherland, « The story of Bob Johnson, Ghana's Ace comedian », Accra, Anowuo, Ed. Publications (Makers of Ghanaian theatre n° 1), 1970, 8 p.
7. K.N. Bame, « Contemporary comic plays in Ghana, a study in innovation, diffusion and social functions of an art form », London (Canada), University of Western Ontario, MA thesis, 1969, 220 p.
8. Chiffre cité in M. Crowder, « West Africa under colonial rule », Evanston (Ill), Northwestern Univer. Press, 1968, p. 376.
9. A. Ricard, « Concours et Concert », Revue d'histoire du théâtre, 1975, à paraître.
10. K.N. Bame, op. cit.
11. J. Adedeji, « Le concert party au Nigéria et les débuts d'H. Ogunde », Revue d'histoire du théâtre, 1975, à paraître.
12. M. Baratz, « Nigerian Folk Opera in Yorubaland », Ibadan, Multigraphié, Institut d'études africaines, séminaire, 1964-1965, p. 16.
13. J. Nketia, « The gramophone and West african music », Proceedings of the 4th Congress of the West African Institute for Social Research, Ibadan, 1957, multigraphié, 12 p.
14. Communication personnelle, Ibadan, août 1973.
15. Entretien avec M. Opoku, directeur du Ballet national ghanéen, Université du Ghana, 30 octobre 1971.
16. M. Baratz, op. cit.
17. C. Ama Ata Aidoo, « Anowa », Londres, Longman, 1970, 65 p.
18. G. Axworthy, « The Arts Theatre and the School of Drama », Ibadan, Feb. 1964, 18, p. 62-65.
19. J. Adedeji, « Profile of the Nigerian Theatre », 1960-1970, Ibadan, Dept of Theatre Arts, Multigraphié, sd, p. 4-5.
20. « Wole Soyinka talking through his hat », Bernth Lindfors, p. 1; ASA Conf. Papers, Chicago, 1974.
21. Tel est sans doute au Nigéria le sens des recherches d'Ola Rotimi dans le cadre de l'Université d'Ifé et du centre culturel Ori Olokun et l'activité du centre culturel Ori Olokun cf. J. Adedeji, « Profile of the Nigerian Theatre », op. cit.

20. Sait-on par exemple que Daniel Fagunwa, avec 5 romans qui ont chacun connu une vingtaine de rééditions est sans doute l'auteur africain le plus vendu, et de surcroît vendu en Afrique même, bien qu'il soit édité par Nelson, d'Endinbourg?

21. Aussi en introduction à une bibliographie du livre Akan de près de 500 titres lisons-nous les explications suivantes : Le terme utilisé ici avec des connotations linguistiques et ethnologiques dénote la langue akan parlée au Ghana et donc la littérature en cette langue, qui comprend les dialectes Fante et Twi et ce dernier les sous-dialectes asante-twi, akyern twi, akuapern-twi et Bono. Cet usage reflète la standardisation de la terminologie adoptée par le gouvernement ghanéen par l'intermédiaire du Bureau des Langues ghanéennes et par l'Université du Ghana...

A. Taylor et D. Warren, « The Akan Literature of Ghana », ASA Research Monograph, 1971.

22. C. Pairut, « Actes du Colloque d'Abidjan », op. cit., p. 18.

23. Dans l'ensemble ewe, aussi, le concert party est en train de se développer au Togo. Une bibliographie ewe compte aujourd'hui plus de 400 titres, cf. S. Amegbleame, Bibliographie du corpus imprimé ewe, CEAN, IEP, Université de Bordeaux, 1975.

Annexe bibliographique

Sur le théâtre au Nigéria on trouvera dans A. Ricard, Théâtre et Nationalisme, Paris : Présence Africaine, 1972, 235 p., une bibliographie complète. Sur le théâtre populaire en Afrique de l'Ouest on consultera avec profit le numéro spécial sur le théâtre populaire en Afrique de l'Ouest de la Revue d'Histoire du Théâtre, 1975.

La liste des ouvrages indiquée par M. Ricard à la suite de son article ne pouvant être publiée ici faute de place, nous la tenons à la disposition de nos lecteurs.

Liste des groupes de théâtre en yoruba

1. Ogunde Theatre
2. Ogunmola Travelling Theatre
3. Duro Ladipo National Theatre.
4. The Alawada Theatre
5. Oyin Adejobi Theatre
6. Olubukun Theatre
7. Alebiosu Theatre Party
8. Ayinla Olumegbon Theatre
9. Tunde Oloko Travelling Theatre
10. Ade-Love Theatre

Extrait de : International Theatre Informations, été 1973, publication de l'Institut International de Théâtre (UNESCO).

L'œuvre dramatique de « Wole Soyinka se poursuit. En témoignent : Madmen and Specialists, Ibadan, Oxford University Press, 1971, 77 p.

The Jero Plays, The trials of brother Jero, Jero's Metamorphosis, London, Eyre Methuen, 1973, 95 p.