

dialogue à quelques voix

TCHAD

Le théâtre constitue pour moi une forme d'expression privilégiée parce qu'à la différence des autres genres littéraires qui, écrits dans une langue somme toute étrangère, restent inaccessibles à une grande partie de notre population, il a cet avantage de « sortir des livres », d'être joué. Dans nos sociétés en pleine mutation il a un rôle important. Il doit nécessairement être à la fois un art et un moyen de transformation de la société. C'est une littérature engagée.

Une littérature est engagée, un auteur doit l'être. On entend généralement par engagement des prises de positions politiques. Cela permet de faire des distinctions mais à mon avis ne recouvre qu'une partie de la réalité. Toute littérature est engagée. L'idée que je me fais du rôle de l'écrivain est celui d'un engagement disons total, c'est-à-dire qui concerne tous les multiples aspects de la société.

À la base de tous les problèmes auxquels nous avons à faire, se trouve celui du conflit société traditionnelle et société moderne. Le rôle de l'écrivain africain est d'œuvrer pour une transformation dans le sens du progrès et de veiller à ce que cette transformation ne se fasse pas au détriment de nos masses. Il faut pour cela beaucoup de lucidité.

J'essaie de transmettre des valeurs de civilisations auxquelles je crois fermement. Les hommes doivent être libres et égaux. La société doit être juste. Conséquence : la polygamie doit disparaître, nous devons bannir la dot, les fonctionnaires ou autres qui s'enrichissent sur le dos du paysan sont des voleurs. Il faut les dénoncer.

L'expression en langue française est pour nous un grand problème. Une œuvre littéraire est un moyen de communication. Cela suppose donc qu'elle puisse atteindre ceux à qui elle est destinée d'une part, et d'autre part que ceux-ci puissent saisir sa signification. La possibilité de s'exprimer en langue française est très réduite parce que nous nous heurtons justement au problème de la diffusion et à celui de la langue. Il n'y a pas de maison d'édition pour promouvoir une littérature nationale. Et les rares œuvres qui réussissent à voir le jour n'ont, à mon avis, aucune portée réelle parce que 90 % de notre population ne parle pas français.

La littérature dans les conditions actuelles, reste, chez nous en tous cas, une affaire d'intellectuels. Cependant nous ne désespérons pas.

A ma connaissance, il n'y a pas de théâtre en langue nationale qui se fasse l'écho des problèmes actuels. Il faut dire que l'idée de théâtre reste en général étrangère à notre population. Mais étant donné les problèmes que j'ai mentionnés ci-dessus, c'est une formule à laquelle il faut recourir. C'est ainsi que nous avons l'intention de jouer dans le cadre des fêtes de fin d'année une de mes pièces traduite en arabe tchadien.

Baba Mustapha
Grand prix du concours théâtral
O.R.T.F.

RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE

Je souhaite devenir artiste en art dramatique et je suis les cours de l'Ecole Nationale des Arts. J'ai créé une troupe en mai 1974. Elle s'appelle la troupe Agbolo-Ngkola (en français « Les fils du Dieu noir »). J'ai monté avec elle le spectacle « La naissance de l'homme noir », improvisation sur les techniques de l'expression corporelle, en cherchant à y exprimer la réalité de l'âme noire.

Le théâtre est d'abord pour l'acteur un travail intérieur sur lui-même. Il développe la maîtrise corporelle. Je dois m'efforcer de présenter une œuvre belle et achevée qui oblige aussi le spectateur à réfléchir sur lui-même et sur son existence. A mon avis, le théâtre doit occuper une place prépondérante dans la société de nos régions et aider à l'évolution culturelle et sociale des populations.

J'estime qu'aujourd'hui il n'en est qu'à ses premiers pas en R.C.A. C'est pourquoi, j'aimerais que toutes les troupes qui travaillent ici s'astreignent à un effort collectif pour donner à cet art sa véritable place. Notre devoir est de puiser parmi nos richesses culturelles pour y trouver des thèmes originaux. Par ailleurs, il est indispensable que nos jeunes acteurs acquièrent la technique de base (expression corporelle, diction et concentration) nécessaire au jeu scénique. Ils ne doivent manquer ni de volonté, ni d'exigence envers eux-mêmes.

Nous cherchons à transmettre toutes les valeurs de l'homme noir, non pas en opposition avec les autres hommes mais, comme l'apport particulier de l'Afrique à la culture universelle : solidarité, générosité, goût du « rythme » (Verlaine).

La langue étant un moyen de communication et d'échange, je crois que nous devons créer en français si nous cherchons à transmettre notre message au-delà de nos frontières. En revanche, si je veux traiter d'un problème spécifique à mon pays, il me paraît nécessaire de le faire dans la langue locale comprise de tous.

J'espère devenir un professionnel du spectacle, mais il n'existe encore en R.C.A., aucune structure qui puisse m'assurer de travailler. Aussi, aimerais-je pouvoir suivre les cours d'un conservatoire d'Art dramatique. Beaucoup de camarades espèrent suivre la même voie que moi. En attendant, malgré les difficultés de trésorerie, j'envisage de monter sept spectacles d'ici le mois de juin 1975. Ma troupe ne travaille pas sur des textes écrits par des auteurs, mais elle improvise en fait des créations collectives sur des thèmes nouveaux tirés de nos souvenirs et de notre imagination.

Les spectacles que j'ai donnés, spécialement celui du Centre Culturel Français, m'ont mis en contact avec un public très chaleureux et sensibilisé aussi bien au thème qu'à la forme du spectacle. Cependant, il reste encore beaucoup de travail à faire pour gagner au théâtre une grande masse du public populaire.

Il est en effet concurrencé par les danses folkloriques plus familières au public puisqu'il n'y a pas encore suffisamment de pièces de valeur. C'est par la valeur de nos créations que nous devons nous imposer.

M. Degoto

Directeur de la Troupe Agbolo-Ngakola

MADAGASCAR

Notre action est essentiellement tournée vers la campagne dont la population représente 85 % de l'ensemble des habitants de notre pays contre 15 % de citadins.

Notre théâtre est un théâtre populaire, en partie improvisé sur une trame dont les sujets sont fournis par les pièces suivantes :

- Les deux larrons : adaptation d'un conte malgache ;
- Georges Dandin, joué en malgache d'après une adaptation d'Odeam Rakoto, précédent directeur de la troupe ;
- Anakao représente une critique des méfaits du colonialisme ;
- Sazy Mithantona : « en sursis », ou « tribunal des instruments de musique malgaches » ;
- Zana-Baliha, la reine Ranavalona III revient d'Alger très occidentalisée ;
- Mifalia Ry Tany Mamiko, évoque les problèmes de corruption électorale (écrite en 1962).

Nous comptons de nombreuses danses et manifestations folkloriques, d'essence essentiellement paysanne. Pour vous donner une idée concrète de la façon dont nous travaillons, je me permets de vous retracer **l'une de nos journées de travail type à la campagne** :

Dès son arrivée dans un village, la troupe est présentée aux autorités : le choix d'un lieu est arrêté : généralement la salle des fêtes ou la salle de réunion du Fokonolona ou bien même le marché couvert. Puis la troupe se disperse et prend contact avec la population sur son lieu de travail, au marché et même dans le foyer. Chacun prend ainsi connaissance des problèmes et de la vie des villageois. Ensuite, nous procédons à ce que nous nommons le « Tam-Tam » et qui consiste à faire, au moyen de notre camion, le tour de la ville pour annoncer, aux sons de l'orchestre, le spectacle du soir ou du lendemain. Enfin, la représentation a lieu, presque toujours devant une salle comble (les prix d'entrée sont modiques : environ 100 FMG). La pièce jouée est émaillée de différentes anecdotes et informations grapillées auparavant par les acteurs et traitées avec humour. Le spectateur est ainsi directement concerné d'autant plus que certains jeux de scènes lui permettent aussi de participer à l'action de la pièce. Aussi est-ce tout naturellement et librement qu'un dialogue acteurs-spectateurs s'instaure à la fin de la représentation ; et nous considérons ces échanges antérieurs et postérieurs à la représentation comme aussi importants que celle-ci qui en est le catalyseur. **Aussi notre théâtre est-il un théâtre paysan, fait pour des paysans, et par des paysans** : plus de la moitié de notre troupe est d'origine

rurale, ce qui, avec la tournée que nous avons déjà effectuée l'année dernière dans l'ensemble du pays, facilite notre adaptation à l'accent, voire aux différentes expressions dialectales que nous sommes amenés à rencontrer.

Ceci m'oblige à vous dire qu'il nous est impossible de nous exprimer en langue française dans la campagne, la classe moyenne à laquelle nous nous adressons n'étant pas en mesure de l'assimiler.

Nous jouons donc en malgache, mais ce n'est pas pour autant un théâtre authentiquement malgache : notre théâtre a, inévitablement, des sources occidentales ; il en va de même si nous considérons les Mpihiragasy : il s'agit à l'origine d'un théâtre de Cour, de source anglaise (voyez les costumes) qui est devenu petit à petit un théâtre populaire mais figé : on y retrouve constamment le thème de l'amour de la famille, l'exaltation de la patrie, les joies du travail. Enfin, mon propos n'est pas de parler ici des autres troupes de théâtre citadines qui, ou bien universitaires sont le reflet de troupes analogues occidentales, ou bien amateurs, se lancent dans de mauvaises interprétations de très mauvais théâtre dit « de boulevard ».

En dehors de notre troupe, on peut compter un autre groupe théâtral : l'Est-Andriambelo, qui travaille pour un même public et dans le même sens que nous, bien qu'avec des moyens différents. Cette forme théâtrale pose deux sortes de problèmes : un problème de conception et un problème d'ordre pratique.

Le théâtre ne peut évoluer sans une évolution du public, nous avons déjà tenté d'expérimenter des formes de théâtre moderne, des spectacles d'expression corporelle mais cela s'est soldé par un échec.

Notre théâtre a une valeur sociale dans la mesure où il « colle » aux réalités de notre public. Il tente de lui donner des moyens de réflexion et d'information. Information économique (pour qui travaille-t-on, circuit de produit, qu'est-ce que la monnaie ?), politique, sociale, électorale, historique, morale, etc... **Nous ne véhiculons pas d'idéologie mais tentons de susciter la réflexion et par là-même d'inciter au développement.** Notre théâtre n'est pas un théâtre marginal, de guerilleros ; nous ne faisons pas de discours politiques. Mais à travers lui, nous espérons faire prendre conscience aux populations rurales de leur place dans la société malgache, mais aussi dans le tiers monde et au sein des différentes civilisations. Notre groupe itinérant se mêlant aux nombreuses ethnies de Madagascar, nous sommes assurés de jouer un rôle dans l'effacement des barrières raciales, religieuses, morales et dans l'évolution des mœurs. Sans doute, est-ce là, un programme bien ambitieux, voire téméraire, mais l'humour et le rire nous sont un moyen de communication dont on ne dira jamais assez l'importance. Qui pourrait après cela, prétendre que le vrai théâtre ne saurait être utile au rapprochement des hommes ?

Malheureusement cette maïeutique ne va pas sans douleur car notre art est aussi notre gagne-pain, les problèmes pratiques et financiers sont là pour nous le rappeler. Il nous est, par exemple, très difficile de jouer à Tananarive, même dans une salle de spectacle populaire comme le Tranom-Pokonolona : en effet, les barrières de dates, les frais de location, l'affichage, les annonces radio et différentes taxes nous mangent près de 50 % des recettes. Or, nous adressant à un public populaire, il nous est impossible d'afficher les places à 500 FMG. Il y a bien sûr la salle de spectacle du C.C.A.C. (1). Mais cette salle impressionne le public populaire qui rarement la fréquente. Par ailleurs, on voit mal une séquence Mpihiragasy jouée sur une scène italienne.

En tournée, notre troupe doit supporter les frais d'entretien du véhicule, le renouvellement du matériel mobile, les taxes et locations de salles, les frais de nourriture, etc. Et nous vivons si justement qu'il est à craindre qu'un

(1) Centre Culturel Albert Camus.

incident ne nous fasse un jour renoncer à cette forme d'expression riche et enthousiasmante. Pour être exhaustif, nous nous devons de dire aussi que la troupe de théâtre est encore considérée aujourd'hui, par une certaine classe, comme l'étaient les comédiens du temps de Molière; un sens artistique profond teinté d'un zeste d'anticonformisme est vite taxé d'immoralité.

Néanmoins, ce qui nous permet de garder une foi réelle dans notre action, malgré nos manques de moyens et les déboires que nous connaissons, c'est que nous sommes une troupe jeune, travaillant dans un pays neuf et qui connaît, malgré ce qu'on en dit, une certaine liberté d'expression.

Odeamson

Directeur de la Troupe Imadefolk

Aujourd'hui, le théâtre représente pour nous un moyen d'attirer les jeunes (garçons et filles), un moyen de leur ouvrir les yeux au progrès du 20^e siècle, à la vie moderne, un moyen de former des jeunes malgaches qui participeront efficacement à la vie de la province de Diégo-Suarez, voire même de Madagascar, un moyen également de leur apporter la culture qui vous vient de nos ancêtres.

Mon rôle est de former des jeunes actifs, réfléchis, toujours prêts à la lutte, à se défendre et à faire valoir leurs droits dans leur pays, bref, des jeunes de demain.

Le théâtre malgache peut transmettre « l'âme malgache » par l'intermédiaire des jeunes acteurs.

Il a aussi une valeur éducative, il fait réfléchir, développe l'esprit, donne une morale au peuple. Enfin, il montre aux jeunes les perspectives de la vie courante. En quelque sorte, il aide les adolescents à devenir adultes.

Nous savons déjà pour la plupart, nous exprimer en français puisque nous sommes allées au lycée français, cependant, nous avons besoin de nous perfectionner sans doute par la lecture et aussi par des contacts avec ceux qui parlent français mieux que nous ou bien avec des français.

Quant au théâtre en langue malgache, il est en train de se faire. On ne le connaît bien souvent que par voie orale. Nous désirerions que le théâtre malgache se fasse l'écho des **problèmes actuels** de notre cité, de nos campagnes, de notre province, de notre pays.

Comme nos ancêtres malgaches disaient « Biby tsy misy lohany, tsy mandeha » (« l'animal qui n'a pas de tête ne marche pas »). Il faut alors que nous incitions les jeunes à aimer d'abord le théâtre qui sera pour eux une distraction, une détente et aussi l'expression de leur pensée. C'est ce que nous essayons de faire ici à Diégo-Suarez.

Gilbert Boudi

Lycée français, Diégo-Suarez

Par ailleurs, il existe un très grand nombre d'ensembles ou de troupes folkloriques dans la lignée Milalao (Miragasy) qui représentent, en règle générale, des saynètes à base de danse et de chant choral, mais comportent un argument et une action à caractère théâtral. Le tempérament malgache reste très attaché à cette expression traditionnelle.

NIGÉRIA

Les contacts sont rares entre l'Afrique francophone et l'Afrique anglophone. Toute information, dans un sens ou dans l'autre, contribue au rapprochement. Nous proposons ici un entretien avec Duro Ladipo. Il est Directeur de la troupe nigériane, qui porte son nom.

● J'ai voulu cueillir à chaud — et l'idée ne lui a pas déplu — le directeur de la troupe nigériane, juste à sa sortie de scène. Une précision d'abord : quoique s'appelant National Theatre of Ibadan, la compagnie fondée et dirigée par Duro Ladipo n'est pas la troupe officielle du Nigéria. D'ailleurs, la diversité des ethnies nigérianes, la richesse culturelle de ce grand pays de 60 millions d'habitants rendent irréalisable tout projet de troupe nationale hégémoniste. La troupe Duro Ladipo représente la communauté Yoruba et joue dans sa langue.

● « Notre communauté est forte de quinze millions de personnes, souligne Duro Ladipo, elle forme la plus nombreuse et la plus unie des ethnies de toute la côte ouest africaine. »

Et il ajoute, en tapotant les touches d'un piano ouvert, échoué, insolite parmi les instruments africains comme un navire au milieu d'une forêt : « Vous le saviez cela ? ».

Il émane de mon interlocuteur une autorité naturelle, majestueuse et tempérée, pourtant, par une bonhomie bougonne. Il fait un peu marabout. Décide par principe et anti-maraboutiste par vocation, cela m'avait gêné, au début de mes contacts avec lui, d'autant plus que mon anglais et le sien semblaient provenir de deux écoles différentes. Mais sa patience et mon entêtement ont fini par avoir raison de ces obstacles. Il m'a parlé de l'origine de sa vocation :

● « Je ne suis pas un intellectuel, et c'est bien ainsi. J'ai été longtemps instituteur. Mais j'ai constamment vécu avec mes émotions. J'ai toujours été attiré par la musique. La musique — vous le savez, cela — est la meilleure école de théâtre. J'entends par musique, surtout les musiques sacrées, c'est-à-dire celles qui parlent au cœur et non celles qui se jouent dans les églises uniquement. Celles qui parlent au corps aussi. C'est très important, cela. Au début, vu mes origines — mon père était prêtre de l'église anglicane —, au début j'ai composé pour les églises. Mais voilà ce qui s'est passé. Avant le croyant, il y a l'homme issu d'une terre. L'Afrique était là, avant les religions chrétienne, musulmane ou autres. La musique que je composais, au niveau des mélodies aussi bien qu'au niveau de l'orchestration, était celle de mon âme, celle de mon peuple, africaine, avec des tambours. Vous savez ce qui est arrivé ? Non : on a jugé que mes cantates de Pâques n'étaient pas des cantates de Pâques et que mes chants de Noël n'étaient pas des chants de Noël. Entre l'orthodoxie musicale chrétienne et mon africanité, mon authenticité, j'ai choisi l'authenticité. Déjà, nous avons une tradition musicale et dramatique : le « Yoruba Folk Opéra ». Alors voilà : je sus dans quelle voie je devais m'engager. »

● Quand avez-vous fondé votre troupe ?

● Vous n'avez donc pas lu le programme général du festival ?

● Non. J'ai juste eu le temps de voir les spectacles et de rencontrer des hommes de théâtre comme vous.

● Je suis un musicien d'abord.

● Vous répondez à ma question ?

● J'ai fondé ma troupe en 1962. J'avais 31 ans à l'époque.

● Vous avez quitté les églises pour quels endroits ?

● Pour les écoles et les salles de concert.

• Vous avez publié les textes de vos pièces ?

Il part d'un énorme rire : « Regardez, regardez, dansez aussi et ne lisez pas. Voilà ce que fait mon public. Il faut suivre son exemple. Voilà ce qu'il faut. Vous le saviez, cela ? »

**Propos recueillis par Mohsen Toumi
pour l'Afrique littéraire et artistique n° 31
32, rue de l'Echiquier, 75010 Paris**

CAMEROUN

Le théâtre aujourd'hui n'est plus, à mon avis, un moyen pour les dramaturges et hommes de théâtre de défendre tout simplement par le biais de la littérature proprement dite, des concepts moraux et les bonnes mœurs d'une société; il devient de plus en plus propice à la présentation d'idéologies et de conceptions individuelles de la vie et des problèmes qui s'y posent. Ces initiatives sont souvent discutables; de ces discussions jaillit la lumière sur le message de l'écrivain transmis au cours du spectacle. Liberté étant donnée au spectateur de formuler son opinion personnelle et d'en tirer la conclusion qu'il trouve logique. C'est ici que la critique théâtrale voit accroître l'importance de son rôle.

A notre siècle, la contestation, qu'elle soit de tendance politique, sociale ou religieuse, prouve que l'homme prend conscience de sa valeur, de ses droits et de son rôle dans la société. Dans certains milieux, la liberté d'expression permet à un auteur par exemple de contrôler ce qui se passe autour de lui et qui le concerne en tant que citoyen ou en tant qu'homme, de constater ou d'en dénoncer les avatars, et de proposer par conséquent ses idées en vue d'améliorer ou de changer une situation donnée. En ce qui me concerne, mon rôle est d'apporter ma pierre à l'œuvre de construction de ma jeune nation. Nous ne pouvons pas nous permettre de trop brûler les étapes en nous lançant — pour faire comme les autres — dans une recherche dramatique qui analyse le résultat des efforts fournis par un peuple en vue de son amélioration, et cela dans des domaines visant les sciences politiques et sociales d'un niveau pratique qui n'est pas encore le nôtre, et qui s'installent malgré tout à une vitesse inquiétante dans les pays en voie de développement. Il s'agit d'abord de reconnaître notre propre culture et de la mettre en valeur aux yeux du monde, et ensuite de continuer à pratiquer un théâtre moral pour l'éducation des masses, tout en adoptant les principes du théâtre moderne dans la recherche de nouvelles formes d'expression.

La diversité dialectale dans notre pays constitue un handicap pour une communication rationnelle des idées émises par ci et par là. La langue française, désignée comme langue officielle pour combler cette lacune, facilite cette communication de par sa grande richesse, même si la traduction des traditions orales en français présente des difficultés lorsqu'il s'agit de rendre à certaines expressions significatives en langue vernaculaire, leur valeur littéraire authentique. D'où certaines déformations de langue française dans la prononciation et l'intonation, ainsi que l'emploi de tournures pas très correctes, mais qui aident à la compréhension du public à qui l'on s'adresse. L'adaptation de la langue française à notre expression est beaucoup plus aisée pour la présentation des problèmes actuels. Dans

une certaine mesure, les spectacles basés non seulement sur un texte écrit, mais plutôt sur des créations collectives ou des improvisations axées sur les problèmes sociaux d'actualité, ont beaucoup plus de chance de réussir car, en ce moment, l'acteur, même s'il pense en sa langue maternelle, extériorise ses réactions et exprime facilement ses sentiments en langue française.

Charles Nyatte
Directeur de la Troupe :
Les tréteaux d'Ebène

GUINÉE

Jeune de 15 années, le théâtre guinéen se situe dans la ligne de la politique artistique et culturelle inaugurée au lendemain de l'indépendance avec la réforme de l'enseignement en 1959. Etant un des supports dynamiques de cette politique, son rôle vise à l'éducation, à l'information et à la formation des masses guinéennes dans le sens d'un développement du patrimoine culturel et artistique africain « réhabilité », intégré au mouvement général du développement du pays. Comme tel, le théâtre guinéen a un caractère populaire et militant.

Expression et valeurs transmises

Résultat de l'apport de toutes les couches sociales du pays, le théâtre guinéen, à la suite des ballets, s'exprime surtout dans les langues nationales (1), le français, langue officielle, n'étant accessible qu'à une minorité — 35 % environ — de la population.

Les valeurs qu'il véhicule ou transmet relèvent de la représentation de la réalité sociale africaine ou guinéenne, soit dans l'illustration de celle-ci, soit dans sa mise en question. C'est ainsi que ses thèmes, oscillant entre la comédie, la satire, le drame ou la tragédie traitent des problèmes tendant à la consolidation de l'unité nationale avec les nouvelles valeurs qui en découlent : rejet des comportements régionalistes ou ethniques, développement de la culture et de l'art nationaux. Il cherche aussi à sensibiliser le public sur les efforts à entreprendre pour le développement socio-économique rapide et harmonieux de la nation. En d'autres termes, il vise l'éducation et la formation des populations. C'est dans cet ordre que nous pouvons citer, entre autres, des pièces de répertoire comme :

— « **Wankon Mory** » (Mory le crabe) (2), étude psychologique de caractère où le personnage central, un riche, est utilisé dans la meilleure tradition du théâtre comique. La pièce, cependant, restant liée dans son objectif aux préoccupations sociales générales du moment : l'émancipation de la femme, être doué et capable, apte parfois plus que certains hommes à contribuer au développement politique, économique et socio-culturel de la nation. En illustration, la pièce traite des tribulations d'un mari riche et jaloux — à tort — que sa femme entreprend d'éduquer.

— « **Bakary Oulen et les 2V** », comédie satirique, se penche sur la question de la dot et du mariage. La dot, cette valeur aliénante de la personnalité de la femme mariée (ou achetée) dont l'acquisition n'est pas parfois sans comportements négatifs au détriment du bien collectif.

Pièce à caractère éducatif, elle tend à combattre les conceptions de certaines femmes dans ce domaine, notamment de celles qui exigent de leurs prétendants des moyens qu'il n'ont pas (voiture, villa : 2V) en les amenant ainsi à commettre souvent des malversations financières ou des vols.

— « **Ousmene** » ou le drame de situation est la mise en scène des aventures d'un étudiant rentré d'Europe et qui se retrouve inadapté dans son contexte social. C'est le problème de l'adhésion à certaines valeurs africaines qui est posé.

— « **L'exode rural** », dont le titre est éloquent en lui-même, n'est autre que la dénonciation de ce phénomène de désertion des campagnes aux conséquences néfastes sur le développement socio-économique du pays.

Ainsi, proche des préoccupations quotidiennes, le théâtre guinéen se veut donc didactique, parce que moyen de projection des besoins, des aspirations, des désirs et des souhaits d'ordre politique, socio-culturel et moral.

Au-delà de cette prise sur le vécu, intégrée au processus évolutif du pays, le théâtre guinéen est aussi information, surtout d'ordre historique. Des pièces comme **Alpha**, **Soundiata**, **Samory** retraçant la vie des héros africains, enseignent et informent ainsi le public sur les réalités de leur lutte et sur l'histoire guinéenne.

Objectifs du théâtre guinéen

A travers les valeurs transmises, le théâtre guinéen apparaît ainsi comme un théâtre militant et populaire. Autrement dit, ce n'est pas un théâtre d'auteurs (3). Ses thèmes, puisés dans le fond culturel africain, visent moins à camper un ou des personnages qu'à refléter les rapports qui les lient à une préoccupation générale. En conséquence, le théâtre guinéen n'est pas considéré comme un moyen de loisir. Et il ne se fait l'écho des problèmes d'actualités ou autres du monde extérieur que s'ils ont une portée sur cette préoccupation dominante. Auxiliaire dynamique de l'action politique, économique, sociale, artistique et culturelle dont il ne se prive pas de dénoncer et de fustiger les insuffisances, voire les déviations, c'est un moyen puissant de mobilisation et d'éducation sociale par la manière dont il tire parti des ressources du langage.

C'est ainsi que certaines pièces utiliseront souvent le français concurremment avec une ou plusieurs langues nationales. Ceci n'altère pas la compréhension mais, au contraire, élargit leur portée à un plus vaste public. La pièce « **Et la nuit s'illumine** » (4), l'une des plus brillantes réalisations du théâtre guinéen, en est aussi l'une des meilleures illustrations.

Oumar Kouyate
Etudiant guinéen en psycho-sociologie

(1) Les langues nationales guinéennes sont au nombre de huit : Bassari, Coniagui, Guerze, Kissi, Maninka, Pular, Soso, Toma, toutes écrites depuis le 1er avril 1968 avec un alphabet guinéen à base latine.

(2) Un adage populaire Maninka fait dire : « Jaloux comme un crabe ».

(3) A ce sujet, Claude Rivière dans son ouvrage « Mutations sociales en Guinée » dira : « En Guinée, le peuple ne va pas au théâtre, c'est le théâtre qui vient à lui » - Paris 1971, page 193.

(4) Cette pièce relate l'évolution de la Guinée de la colonisation et de l'indépendance avec les phases historiques et actuelles les plus marquantes de la lutte d'un peuple mobilisé (elle a été primée au festival africain des Arts et de la Culture d'Alger, juillet/août 1969).

ÎLE MAURICE

S'il existe à Maurice une tradition théâtrale ancrée depuis fort longtemps, seules, jusqu'à ces dernières années, les couches aisées de la population pouvaient profiter des représentations.

Le répertoire traditionnel allait du théâtre de boulevard à l'opérette. Ces représentations étaient assurées par deux troupes : l'une d'expression anglaise, le Mauritius Dramatic Club ; l'autre d'expression française, la Société des Metteurs en Scène. Un vaste répertoire englobait aussi bien Shakespeare que des pièces de boulevard.

Depuis quelques années, la situation a évolué surtout en ce qui concerne le théâtre d'expression française, avec la constitution de troupes théâtrales populaires pratiquant des prix peu élevés.

- Les auteurs sont encore peu nombreux. Nous pouvons citer : André Masson, Marcelle Lagesse, Yves Ravat, Marcel Gabon.

De jeunes auteurs, Issack Hasgarally et Jean-Gérard Théodore, sont proches d'un théâtre « engagé » mauricien, mais leurs pièces n'atteignent pas un large public.

Il faut signaler de remarquables adaptations théâtrales radiophoniques de nouvelles d'Arthur Martial. Azize Asgarally qui possède un talent certain d'auteur dramatique a choisi d'écrire en anglais.

Il existe trois troupes principales :

- Le Théâtre de l'A.C.O.I. (Association culturelle de l'océan Indien), Directeur M. Denis Julien, a pour but de faire connaître :

- les écrivains et poètes mauriciens et français par le Théâtre et la Télévision : (récital poétique dans les lycées, émission télévisée : le cabaret des poètes);

- les auteurs dramatiques mauriciens et français par des représentations au Théâtre et à la Télévision pour le public étudiant (auteurs français inscrits au programme) et citadin.

- Le Théâtre Populaire (fondé par M. Serge Kimmoun) a pour objectifs principaux la diffusion du théâtre d'expression française (Français et patois créole) à la campagne, ainsi que l'appui au ministère de l'Éducation par la représentation d'œuvres au programme et la réalisation d'émissions de télévision scolaire. Ce second volet de l'action du théâtre Populaire est partagé avec le Théâtre de l'A.C.O.I. Les acteurs du Théâtre Populaire appartiennent à toutes les communautés du pays et ont donné depuis la fondation de la troupe, il y a six ans, plusieurs centaines de représentations. Certaines œuvres comme « Les Esprits » de Larivey dans leur adaptation créole ont été jouées plus de cinquante fois et ont touché plus de cinquante mille spectateurs. Les œuvres télévisées en touchent plus de cent mille.

- Une Troupe indienne dirigée par M. Maharichi, expert indien, a donné de nombreux spectacles de qualité en Hindi, langue parlée par la majorité des Mauriciens de souche indienne. Nul doute que l'ouverture du Mahatma Gandhi Institute ne puisse qu'accroître l'influence de cette troupe.

Enfin, un concours annuel de petits clubs de théâtre, encouragés par le Gouvernement mauricien, rassemble une trentaine de groupes dont la moitié sont d'expression française.

Jusqu'aux années 60, nombreux sont au Zaïre des sketches et saynètes qui se jouent en langues vernaculaires et dont seul le canevas est écrit. La conception de la plupart de ces spectacles (cf. « Grâce à Stanley » d'Albert Mongita joué en lingala pour la première fois en 1954) font inévitablement penser à la Comedia del'Arte. Comme dans ce théâtre italien, les acteurs n'ont reçu que des directives plus ou moins précises sur le caractère du personnage qu'ils présentent. Pour le reste, ils brodent librement sur le canevas en suivant l'inspiration du moment. Ce qui fit tenir à Etienne Ugeux les propos suivants : « Les Congolais ont ignoré le théâtre tel que nous le concevons. Chez eux, cette forme d'expression et de divertissement n'a pas encore trouvé sa voie. Sans doute, les Congolais ont-ils créé l'une ou l'autre pièce en langue indigène et plusieurs spectacles ont-ils été montés à l'initiative des Européens, mais ces heureuses tentatives n'ont pas encore entraîné la naissance d'un théâtre vivant. » Néanmoins, l'immense succès du théâtre boulevardier de Mongita poussera l'auteur à donner en 1956 une triste version française de « Magengenge », sa meilleure pièce, du moins à l'époque.

La première décennie après l'indépendance connaît une floraison d'œuvres et d'auteurs dramatiques. Des pièces se composent et se jouent en français, parmi lesquelles deux ou trois ont, à ce jour, franchi le seuil de l'édition : « **Pas de feu pour les Antilopes** » de Norbert L. Mikanza et Paul Mahamwe Mushiete ; « **Simon Kimbangu ou le Messie Noir** » et « **Chant de la terre, chant de l'eau** », du poète Elebe Lisembe. « Pas de feu pour les Antilopes » développe dans une langue colorée, truffée de proverbes et de dictons, le thème du retour et du respect des coutumes bantu bénéfiques à la survie sociale ; « Simon Kimbangu ou le Messie Noir » retrace la vie du grand prophète zaïrois ; « Chant de la terre, chant de l'eau » est la transposition dramatique du célèbre roman « Gouverneurs de la rosée » de Jacques Roumain.

Quant aux thèmes développés dans le théâtre zaïrois, celui du conflit entre mariage arrangé et mariage d'amour — thème préféré de Molière — est le plus exploité. Dans l'ensemble, ce thème est encore appréhendé sous un éclairage cru, coincé dans l'étau d'un réalisme étroit. La réponse aux problèmes qu'il soulève selon les ethnies auxquelles appartiennent les auteurs. D'autres pièces cependant abordent d'autres problèmes. « La Dérive ou la Chute des Points Cardinaux » du jeune Ferdinand Sangu, deuxième prix au Concours théâtral organisé par l'O.R.T.F. en 1972, a pour thème le drame de l'homme confronté à l'absurde, la chute des principes et la découverte de la vanité des vanités. « Bandoki ou les sorciers », pièce de création collective tirée d'un roman du Zaïrois Zamenga Batukezanga, développe le thème de la sorcellerie dans les sociétés africaines.

Avec la création du Théâtre National, du Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique et du Mwondo Théâtre du Shaba, le théâtre zaïrois se présente sous un jour nouveau. Il reflète la stabilité et l'esprit de recherche et prélude à un art zaïrois authentique créé par des Zaïrois, branché sur leurs problèmes, véhiculant leur vision du monde et frémissant de leur sensibilité.

Mukala Kadima-Nzuji
Assistant à l'Université Nationale du Zaïre

N.D.L.R. Certains articles nous étant parvenus trop tard n'ont pu être insérés dans ce numéro. Nous nous en excusons auprès de leurs auteurs.