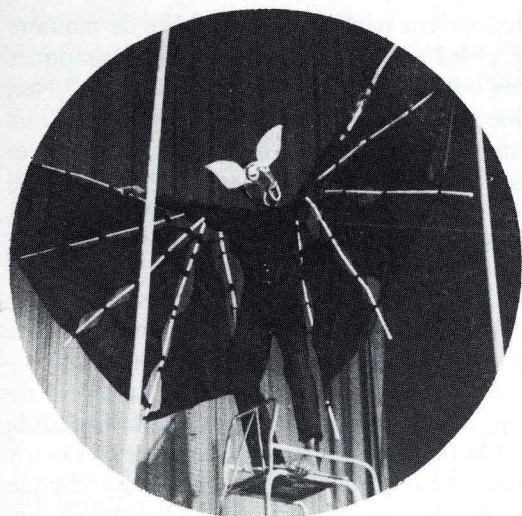


théâtre et authenticité au Mali



S'il est un discours en Afrique qui n'en finit pas, c'est bien celui sur l'authenticité. Péremptoire ou oblique, s'affirmant avant tout culturel, mais présentant une ambiguïté politique, il est devenu un morceau en soi d'authenticité africaine, qu'aucun responsable africain ne peut se permettre de négliger, si contradictoire qu'en soit le propos depuis vingt ans.

L'Afrique profonde, l'Afrique villageoise, n'est cependant guère concernée encore par cette quête pressante d'identité nouvelle, cette « longue marche » des plus conscients de ses enfants vers « l'Afrique de demain », personnage mythique d'une pièce malienne. Quête limitée et tâtonnante, à la fois contrariée et exacerbée par les bouleversements trop rapides du développement. Mais si les mentalités profondes ne changent que lentement, des modes de vie contradictoires se télescopent chaque jour plus violemment, même en brousse, et conduiront tôt ou tard chaque Africain à se poser les anciennes questions : Qui est mon père ? Qui suis-je ? Où est ma place ? Les plus pressés y vont tout de suite de leur réponse, chacun la sienne, sans toujours songer qu'une culture se vit longtemps avant de se définir et que, ce que dans leur hâte de faire l'Histoire, ils affirment authentique, n'est peut-être qu'a priori personnel inspiré par leur impatience de parler pour les autres...

Professeur de théâtre au Mali pendant quatre ans, j'ai vécu dans ce pays quelques-unes de ces tensions « historiques » entre verbe culturel réducteur et réalité. Tension à laquelle j'ai inévitablement contribué en enseignant sans trop de complexes, du moins à mes débuts, l'art d'être un « authentique » comédien noir grâce à des techniques de Blanc... Mais la nécessité de réfléchir à la portée d'une telle intrusion dans l'Afrique déboussolée d'aujourd'hui, m'est vite apparue. Avec élèves et comédiens j'ai tenté de m'interroger sur l'essentiel, c'est-à-dire sur ce que pourrait être un théâtre véritablement malien. Réflexion qui risquait d'aboutir à un discours de plus sur l'authenticité — et

blanc de surcroît ! — s'il n'apparaissait évident que nos repères culturels, nos « valeurs » occidentales de civilisation, sont devenus, pour beaucoup d'entre nous, aussi incertains que le sont les valeurs déchirées de l'Afrique d'aujourd'hui pour les Africains. Les marges laissées à l'affirmation culturelle originale en Occident sont chaque jour plus étroites et la menace d'écrasement, sous le rouleau compresseur de « modèles » à diffusion mondiale, y est peut-être plus immédiate encore qu'en Afrique. A terme, un terme sans doute proche, cette menace sera la même pour tous, Blancs ou Noirs. Dès lors, la conscience de l'identité du péril, celui d'être dépossédés de nous-mêmes, individus comme sociétés, devrait nous inciter à l'entraide, dans une commune préoccupation de survie culturelle. Faute de quoi, on peut craindre que nos particularismes blancs ou noirs, qu'ils soient artistiques ou simplement humains, soient rapidement ramenés au rang de curiosité folkloriques.

Du bien-fondé d'une mesure ou de l'arbre qui cache peut-être la forêt

Fait nouveau au Mali : pour la première fois, depuis l'indépendance, les pièces de théâtre appelées, « pièces maîtresses » dans les Biennales artistiques maliennes, devaient être jouées dans la mesure du possible, non plus en français, mais dans une des principales langues du pays (Bambara, Peul, Sonraï ou Dogon). L'importance de cette modification du règlement ne saurait échapper : elle clôt délibérément une époque du théâtre au Mali, époque encore fortement marquée par l'héritage colonial.

Comment n'a-t-on pas vu plus tôt, face à la faible scolarisation en français du Mali, que l'obligation enfin faite au théâtre de s'exprimer en langues nationales relevait du simple respect dû au public ? Le dialogue de sourds entre des acteurs forcés de s'exprimer en français et des publics qui, à 80 % n'entendent rien, ou presque rien, à notre langue, n'a que trop duré.

Il est clair également que la prééminence d'un modèle culturel étranger, maintenu et véhiculé par le français, est incompatible à terme avec une politique d'indépendance véritable. La sensibilité nationale, pas plus que le souci d'identité culturelle, ne peuvent éternellement s'accommoder de cet envahissement toujours recommencé. Tout a été dit enfin, sur l'importance de la revalorisation de la langue maternelle pour un peuple en quête de lui-même.

On peut craindre cependant que la popularité même de cette mesure de « nationalisation » linguistique soit périlleuse pour le théâtre malien. Elle risque, en effet, si l'on n'y prend garde, de faire passer au second plan les interrogations d'objectifs, plus décisives peut-être pour cet art au Mali que celle de la langue. J'en citerai quelques-unes qui me semblent essentielles.

- A quel intérêt effectif du public répondent les formes actuelles de spectacles dramatiques au Mali ?

- Quels rôles devrait jouer un théâtre malien, du point de vue des responsables nationaux, dans le développement du pays ?

- Quels rôles pourrait jouer ce théâtre

- dans sa forme traditionnelle ou dans une autre,
- dans le contexte antagoniste actuel d'une communauté agraire illettrée mais aux codes culturels encore résistants, et d'une société semi-urbaine en mutation rapide et désordonnée ?

- Quels critères de rentabilité devront être retenus pour apprécier l'impact du théâtre sur les divers publics du pays et asseoir une politique théâtrale durable ?

- A quelles conditions de liberté un théâtre malien peut-il se développer ?

- Enfin, si l'on veut bien prendre un peu de recul sur la situation actuelle, quelle place occupe réellement le « fait théâtral » moderne, dont chacun sait qu'il est pour une bonne part importé, dans la dynamique culturelle malienne ? En d'autres termes, ce qu'il est convenu d'appeler « théâtre », c'est-à-dire un art de représentation largement tributaire jusqu'ici de techniques de scène occidentales, est-il susceptible de développements originaux au Mali ? Le risque n'existe-t-il pas qu'il apparaisse, même parlé en bambara ou en peul, de plus en plus étranger, faute de possibilités réelles d'adaptation à l'inspiration et au plaisir africains ? Un théâtre essentiellement basé sur l'échange verbal transposé, comme celui des « pièces maîtresses » présentées aux Biennales, nécessite, pour être dramatiquement efficace, une organisation rythmique, des ellipses de langages, des ruptures visuelles et sonores — pour ne citer que ces quelques caractéristiques formelles — souvent fort éloignées du plaisir que le public africain aime prendre au spectacle. Faut-il rappeler également qu'une telle forme de théâtre est loin d'être universelle, et qu'en Afrique, comme dans d'autres parties du monde, des théâtres dansés, chantés, mimés, des théâtres d'ombres et de marionnettes, des théâtres de

masques, etc., savent parler à leurs publics de manière aussi précise et les retenir par des ressorts dramatiques aussi efficaces que le discours théâtral occidental ? Non que je veuille nier l'apport de l'Occident : il est une certaine forme de conflits modernes entre individus et sociétés, que son théâtre rend peut-être mieux que d'autres. Mais ces conflits ne sont pas tous africains et ils ne sont certainement pas toute l'Afrique.

Le théâtre au Mali aujourd'hui

Ce qui frappe le spectateur étranger au Mali, c'est la multiplicité et la richesse des langues de ce pays. On n'y parle pas seulement plusieurs langues, mais chaque groupe humain, presque chaque communauté s'y exprime fortement par ses danses, ses chants, ses instruments, son « théâtre » propres. « Sorties » dramatiques, diurnes ou nocturnes, des masques traditionnels, spectacles de marionnettes des bords du fleuve ou de la savane, théâtre satirique paysan du « Kotéba » — véritable *commedia dell'arte* africaine — « opéras » dansés, chantés et mimés, racontant les vies légendaires des héros-fondateurs, toutes ces expressions d'une sensibilité originale, millénaire, **sont encore là**, à quelques kilomètres de la capitale, voire à Bamako même où elles continuent à drainer les foules.

Spectacles modernes aussi, trop faiblement suivis jusqu'ici, pour les raisons de langue déjà évoquées, mais dont la valeur éducative et le rôle de tribune pour la jeunesse sont certains depuis l'indépendance. Des dizaines de pièces nouvelles sont écrites pour chaque Biennale, qui s'efforcent de dire, même maladroitement, les problèmes de l'heure au Mali et le quotidien des gens.



Le Théâtre national joue, à cet égard, un rôle essentiel de groupe de **recherche** et de **création**. Les autorités, après en avoir longtemps craint l'impact politique, semblent avoir pris conscience, grâce aux récents succès de la Compagnie dans tout le pays, de la rentabilité **culturelle** de son travail. Pour avoir porté pour la première fois à la scène un grand texte peul — recueilli et transcrit en français par Amadou Hampaté Bâ — puis joué — en bambara cette fois — une adaptation semi-improvisée de vieux « Kotébas » paysans, la troupe, de suppôt de l'étranger (n'était-elle pas « conseillée » jusque-là exclusivement par des Français) est en passe de devenir le fer de lance de la nouvelle politique d'authenticité malienne.

Anticipant sur ma conclusion générale, j'avancerai que la difficulté majeure pour les responsables culturels maliens pourrait être, face à cette richesse d'inspirations et de formes, d'**en préserver précisément la diversité**, de la garder des surenchères du moment, de celles qui louent un jour et brûlent le lendemain, au nom d'authenticités provisoires...

Des publics ou du plaisir africain au théâtre

Qui va au théâtre au Mali ? Existe-t-il un « plaisir africain » au théâtre — plaisir qui témoignerait à sa manière de « l'authenticité » d'un spectacle en Afrique ?

Rappelons d'abord l'irréalisme, en Afrique comme en Occident, de la quête d'un même théâtre pour tous, obligatoirement « **populaire** ». La variété actuelle des situations, des formations reçues, des aspirations, conduit, au Mali comme ailleurs, à une nécessaire diversification des propositions artistiques. L'unanimité dans l'accueil d'une œuvre est rare et ne peut être le fait que d'une situation historique et exceptionnelle ou de la rencontre, plus rare encore, d'une époque et d'un grand auteur. Elle ne saurait, en aucun cas, être instaurée par décret, ou sortir, idéalement, des cartons d'un animateur.

On peut distinguer trois publics au Mali. En premier lieu, un groupe restreint de privilégiés, formé, d'une part, d'une petite élite intellectuelle cultivée, d'autre part, de fonctionnaires et de cadres moyens. Tous parlent français et recherchent dans le spectacle, en plus d'un divertissement, le plaisir d'une certaine ouverture sur le monde. Plaisir de « classe » également, qui permet de se démarquer du populaire illettré.

Vient ensuite le public scolaire. Il aurait pu constituer le public idéal, à la fois passionné et critique dont le théâtre malien avait besoin. Mais son impréparation, ajoutée à son impécuniosité, ne lui ont que rarement permis de jouer ce rôle. Seul un effort **continu** d'information et de diffusion dans les écoles, aurait permis à la Compagnie nationale d'éveiller réellement



ce public au théâtre. Elle n'a pas eu les moyens, jusqu'ici, d'une telle politique.

J'en viens au public populaire, soit 95 % de la population ! Disons tout de suite qu'il ne va pratiquement jamais voir le théâtre des « instruits » (sauf, par sympathie pour ses enfants à l'occasion des compétitions artistiques locales). Cela parce qu'il ne comprend pas le français, cas le plus fréquent, ou parce que la forme de ce théâtre le déroute trop. Mais il va au spectacle ! Il ne ferait même que cela, s'il le pouvait, tant le goût qu'il y prend est grand. Plaisir inimaginable en Europe, plaisir « **partageux** », comme disent les paysans de chez nous, à la fois puissant et gai.

Peut-on cependant parler d'une spécificité du plaisir africain au théâtre ? Question insidieuse, comme toutes celles qui tendent à isoler des comportements pour les classer ou, pire, les opposer. Question dangereuse si les réponses enregistrées autorisent des responsables culturels à ne plus promouvoir qu'un théâtre sûr de plaire — donc économiquement et politiquement « **rentable** ». La rentabilité ainsi conçue, conduit inmanquablement à un nivellement par le bas. Je ne voudrais rappeler, à cet égard, que les années qu'il a fallu, aussi bien du côté malien que français, pour admettre, au moment de programmer un spectacle étranger à Bamako, que le

populaire n'aime pas **que** rire, n'aime pas **que** les coups de pieds au cul comme disait déjà Molière il y a plusieurs siècles...

Ce public court d'abord entendre de **belles histoires**. Je dis bien « entendre », les aspects visuels de la représentation ne paraissant être que les relais momentanés d'un plaisir essentiellement **d'écoute**. Plaisir inlassable, participant, à l'évidence, du vieil envoûtement oral des récits de griots ou de conteurs. Que dire de ces amoureux de « l'Épopée mandingue » — ils sont foule à Bamako — qui ont déjà vu trente fois le même spectacle en quelques années et qui ne cessent d'y retourner, comme on va chez soi ? Ils ne regardent même plus la scène, ils « entendent » le spectacle de l'intérieur, en causant avec le voisin ou en mangeant des cacahuètes !

Mais qu'est-ce qu'une belle histoire ? C'est presque toujours une histoire du passé. Le présent n'a que rarement de quoi faire rêver. Quant à l'avenir, il est dans la main de Dieu et n'occupe encore qu'une place infime dans l'imaginaire du petit peuple africain, trop préoccupé par ses problèmes quotidiens de survie. Cette histoire devra toujours comporter une leçon morale ou sociale. Leçon qui sera répétée jusqu'à satiété — la redondance faisant partie du bonheur éprouvé à l'entendre. Chacun de ses énoncés au cours d'une représentation devient dès lors le repère d'un moment particulier de plaisir, plaisir que la petite sentence morale (souvent en forme de proverbe) qui lui est attachée suffira à faire renaître plus tard, chez soi, entre amis, installant aussitôt une jubilation complice entre « initiés ».

Pour que la mémoire puisse ainsi jouer, cette histoire doit être aussi linéaire et aussi peu elliptique que possible. Elle ne craindra pas les redites, ménageant au public des rendez-vous répétés avec les mots et les images — dont le souvenir fera de chaque spectateur un connaisseur — comme pouvaient l'être autrefois nos amateurs d'opéra. Pour faciliter cette mémorisation immédiate, le rythme dramatique devra être nécessairement moins rapide, moins **tendu** que chez nous, laissant toute sa liberté à l'attention (dont les distractions fréquentes — comme par exemple l'écoute d'un transistor en pleine représentation ! — nous paraissent, à nous, Européens, incompatibles avec une écoute sérieuse...).

Liberté qui modifie, en définitive, toute la perception du spectacle : l'**identification** poussée aux personnages et aux situations, exigée le plus souvent par notre théâtre (laissons Brecht de côté...), fait place ici à une sorte de jeu permanent de **re-présentation** d'images et de sons au milieu desquels le spectateur voyage à sa guise, à dos d'âne ou en car rapide. Il est frappant, à cet égard, de constater à quel point l'incarnation trop forte d'un sentiment dans un acteur, son identification trop poussée à un personnage, heurte la sensibilité du public africain non averti : je pense qu'il y a pour lui,

consciemment ou non, de l'indécence, voire un comportement sacrilège, à se livrer ainsi. Cela suffit sans doute à expliquer ce qui choque si fort l'étranger : le rire africain devant l'émotion jouée, particulièrement devant l'émotion liée à la souffrance physique et à la mort. Rire de défense, mais rire symptomatique surtout d'une « lecture » du fait spectaculaire très différente de la nôtre, lecture que je qualifierai paradoxalement de **non dramatique** ; éclairante à cet égard est la relation du danseur masqué à son masque : il **n'est** en aucun cas le personnage représenté (dont le masque signifie en fait l'absence présente, si je puis dire) mais **parle de lui** par les particularités de la figure dont il revêt son visage, par sa danse et par ses gestes. De même le conteur ou l'improvisateur du Kotéba n'incarnent pas, au sens où nous l'entendons, des personnages, mais **les racontent**, les évoquent, en interprètent quelquefois certains comportements caractéristiques, mais avec toute la distance de la moquerie.

Distance fondamentale. Mais qui ne signifie pas pauvreté d'imagination. Sinon comment expliquer l'intensité du plaisir éprouvé, intensité qui surprend tout étranger découvrant l'Afrique ? Des Européens, mais aussi des responsables africains, en déduiront trop facilement que « tout les amuse... », l'étape suivante, la porte ouverte au n'importe quoi, étant : « L'essentiel, n'est-ce pas, est qu'ils s'amuse ! » Mais de quoi s'amuse-t-ils ? Les réponses condescendantes ne tardent généralement pas : mais des grosses ficelles, bien sûr ! des coups de pied au cul, au mieux, d'histoires de ménage... Pas plus qu'en Europe, on n'accorde de crédit à l'imaginaire paysan — paysan et illettré de surcroît en Afrique. On ne croit pas possible qu'un « broussard » (et le citadin bamakois a encore, par bien des côtés, des réactions paysannes) ait ressenti quelque chose, qu'en lui aient pu cheminer des sentiments, **s'il n'a pas ri bruyamment**. Cet imaginaire africain m'est apparu au contraire, étonnement sensible et ouvert et j'y vois une chance du théâtre en Afrique. Il reste à s'y intéresser vraiment, en cessant de déverser n'importe quoi.

Autre « faible » du public africain : le goût de l'exploit. Le théâtre malien, celui qu'aime le peuple, en est plein. L'exploit est en soi théâtral. Il est ce qu'on montre, ce par quoi on existe un instant dans le regard et le cœur des autres. Pour beaucoup, il est le seul moment d'émergence sociale individuelle autorisé, mieux, approuvé. Acrobaties, numéros comiques, improvisations parlées ou mimées, solos de chant... aucun théâtre malien authentique ne saurait esquiver ce **besoin de parade**, tant chez l'acteur que chez le spectateur. À cet égard, s'il y a identification quelque part entre scène et salle, c'est bien au niveau de ce bonheur d'être vu et entendu.

Caractéristique enfin de ce public, son besoin de **partager**. Son plaisir est comme une houle qui soulève les spectateurs par paquets entiers, les jette dans les bras les uns des autres et les fait se raconter (« se

traduire » ?) le spectacle dans le temps même de la représentation, à grands coups d'interpellations joyeuses. Pour cela, il faut être **nombreux**. Un théâtre africain, qui ne serait pas d'abord possibilité d'un vécu collectif important, a peu de chance d'intéresser, car être nombreux, c'est être plus libre, face à une société africaine encore terriblement contraignante. C'est pouvoir donner librement cours à son plaisir, dans l'euphorie du partage. Et foin du terrorisme artistique de metteurs en scène exigeant silence et retenue !

des priorités de demain

De ce trop rapide survol des différentes formes de théâtre au Mali, de ses langages et de ses publics, est-il possible de conclure à l'authenticité plus grande de tel ou tel genre malien ? Ce serait risquer, une fois de plus, d'enfermer la création dramatique, et avec elle l'avenir de ce théâtre, dans des a priori appauvrissants. Sa force réside, nous continuons à le penser, dans sa **diversité**, diversité d'inspiration, de destination, de langages, et, ajouterons-nous de langues.

Kotéba, théâtre dansé ou chanté, masques et marionnettes, théâtre satirique, c'est tout un répertoire **moderne** malien en puissance, tout un éventail de langages dramatiques, au départ traditionnels, mais qu'une politique culturelle consciente peut aider à dire le présent, seul temps réel du théâtre.

Comment imaginer également le développement de ce que j'ai appelé le **théâtre de création**, jusqu'ici essentiellement joué en français ? Il serait, à mon sens, particulièrement regrettable de lui assigner des objectifs trop contraignants, (comme de l'obliger à s'exprimer dans une langue déterminée) là où sa vocation est précisément d'être un creuset où s'expérimentent les mutations. J'ajouterai : là où s'inventent les auteurs de demain. La plus grande **liberté** artistique et, autant que possible, politique, devrait être laissée à ce théâtre, qui, au stade actuel de son développement au Mali, ne peut être qu'un théâtre de **recherche** — recherche de répertoire, de styles, de mises en scène, de rapports nouveaux au public. L'« authenticité » de ce théâtre n'existe pas encore : elle est à inventer chaque jour. Cela exige du temps et des moyens matériels, de la liberté aussi et le droit à l'erreur. C'est-à-dire, en fin de compte, la confiance des dirigeants. Il y faudrait aussi un certain climat d'émulation, sans lequel tout s'enlise — et s'est déjà plusieurs fois enlisé au Mali. La recherche ne peut pas être, à cet égard, la chasse gardée d'un groupe officiel plus ou moins fonctionnarisé. L'interdiction actuelle de toute troupe privée me semble, de ce point de vue, regrettable.

formation et authenticité

Il serait trop long d'exposer ici en détail ce que pourrait être, à mon sens, une pédagogie **africaine** du théâtre au Mali. Une telle pédagogie n'est d'ailleurs,

pour l'instant, qu'entrevue en Afrique, et cela tant par les enseignants africains que par les conseillers techniques étrangers. Le théâtre continue, pour l'essentiel, à être enseigné comme en Europe, avec, dans le meilleur des cas, quelques efforts d'adaptation — quelques concessions — à l'africanité des comédiens... Je décrirai, pour ma part, trois attitudes par lesquelles je suis passé, face à mes élèves-comédiens, trois attitudes qui correspondent, me semble-t-il, à trois positions du problème d'authenticité posé par l'enseignement du théâtre en Afrique.

Première attitude

C'est celle du refus, brutal ou déguisé, de toute spécificité africaine au théâtre. Art occidental, les seules techniques pouvant y préparer seront nécessairement occidentales. Je suis là pour les enseigner et ce que les Africains en feront n'est pas mon problème. D'ailleurs que demandent-ils le plus souvent, si ce n'est précisément de connaître **nos** techniques ? Les leur mesurer, voire refuser, c'est, de toute évidence, vouloir les maintenir dans les ténèbres extérieures, c'est refuser de partager nos acquis « scientifiques ». Côté africain comme côté français, ce qu'on attendait de moi était que je fasse des **cours**, c'est-à-dire que je transmette un savoir sans me préoccuper de l'interprétation qui en sera donnée ou de l'emploi qui en sera fait. Toute autre attitude relevait de l'ingérence culturelle, laquelle conduit tout droit, comme chacun sait, à l'ingérence politique...

Mais, qu'on le veuille ou non, toute technique d'expression se réfère à une histoire, à la fois de la collectivité qui l'a produite et de l'individu qui l'emploie. Sortie de là, elle tourne à vide et, dans le cas du théâtre en Afrique, conduit le plus souvent à un jeu parodique. A moins, bien sûr, que le « conseiller » considère le terrain comme conquis une fois pour toutes et impose par la force la manière de respirer et de sentir gauloise... On en est malheureusement encore souvent là.

Deuxième attitude

Ce serait l'attitude inverse, aussi absolue dans son propos que la première : je ne suis pas ici pour faire valoir ma culture mais pour aider les Africains à **affirmer la leur**. Sachant par expérience quelle dénaturation de son jeu produit déjà chez le comédien noir la seule obligation de s'exprimer en français, et, plus généralement, quelle dépendance physique et psychique entraîne pour tout acteur la pratique régulière d'une technique étrangère, je refuse d'ériger mes connaissances du métier en règles universelles. J'essaie au contraire, patiemment, de connaître l'univers africain pour en découvrir et analyser l'inspiration et les contraintes propres, connaissance à partir de laquelle il sera peut-être possible d'imaginer un enseignement différent à la croisée du passé et du présent maliens.

Sans doute les techniques enseignées dans les conservatoires européens à l'ancienne mode (ils le sont presque tous encore en Afrique) développent-elles, chez les comédiens doués pour l'imitation, une certaine forme de virtuosité vocale et quelquefois corporelle que je ne critiquerai pas ici. Mais est-il besoin de rappeler que ces techniques ne sont ni universelles ni innocentes ? Elles servent un certain type de jeu, imposé par les traditions et les goûts d'une époque et d'un pays. Elles témoignent d'une hiérarchie des langues particulières à chaque société, favorisant, suivant les latitudes ou l'histoire, le corporel ou l'oral, l'émotionnel ou le cérébral, le rythmique ou le mélodique, etc. C'est donc mystifier les élèves que de leur affirmer la valeur **en soi** de ces outils, en prétendant de surcroît que leur possession **conditionne** toute inspiration.

Autre constat : très peu d'études sérieuses ont encore été faites des **techniques** traditionnelles d'expression en Afrique, et particulièrement au Mali. Les thèmes d'un certain nombre de spectacles de danse ou de masques, voire de Kotéba, ont sans doute été analysés, leur déroulement dans le temps ou l'espace plus ou moins décrits. Mais les techniques proprement dites de leurs interprètes, corporelles, vocales, gestuelles, rythmiques, etc., qui les a observées et étudiées en praticien averti ? Le plus souvent, on se contente de parler de « dons naturels » ou d'« acquis mimétiques ». Le mime Decroux n'a pas eu de trop d'une vie entière pour analyser le geste humain et en tirer sa « grammaire corporelle », fondement du mime moderne occidental. Or, il n'est que de constater avec quelle rapidité les jeunes urbanisés de Bamako ont oublié, complètement oublié, les gestuelles traditionnelles, celles du corps comme celles de la voix, pour réaliser l'urgence d'un recensement de cette Afrique physique et d'une pédagogie capable de la rendre à ses artistes.

Les élèves comédiens, à de rares exceptions près, ne savent plus ni danser (sinon gigoter en rythme), ni chanter, ni proférer. Plus gravement : ils ne veulent plus faire « ça », « ça » étant synonyme pour eux de barbarie primitive. Ils veulent, par contre, « faire du théâtre » !

Ajoutons que le corps de l'Africain, tel que sa relation au sol, à l'espace, à l'effort, l'a progressivement modelé, **n'est pas le même** que le corps de l'Européen, corseté par plusieurs siècles de vie urbanisée — au sens où l'entend Decroux de « l'homme de salon » occidental : figure abstraite qui n'a plus besoin depuis longtemps de fournir d'effort musculaire véritable et se promène, raide comme un i, dans un monde partout semblable à un vaste salon, au sol rigoureusement plan et dégagé. J'entends déjà crier au racisme ! Mais pourquoi ne pas revendiquer cette différence **aussi**, dès lors qu'elle existe, plutôt que de vouloir la gommer et contraindre le comédien à un corps d'emprunt ?

Troisième attitude

Ce serait celle du compromis, de la **mutation lucide**. On a assez dit que l'Afrique vit une époque de transition. Le métissage des civilisations n'est plus évitable, l'acculturation des élites, un fait acquis déjà. Tout cela n'est d'ailleurs pas forcément regrettable. Mais il faut, je crois, **être modeste**, ne pas décider trop vite aujourd'hui de ce qui est ou n'est pas africain, et, s'agissant de formation théâtrale, s'en tenir pour l'instant avant tout à une **politique d'incitation**.

Incitation à la **recherche** d'abord : le théâtre au Mali reste à inventer, ses thèmes comme ses langages à découvrir chaque jour. Pour cela, ce n'est pas d'interprètes-fonctionnaires dont le pays a besoin, mais **d'explorateurs**, de proposant inlassables.

Incitation à **oser** ensuite : en poussant les élèves à prendre le risque de dépasser ou même de rejeter les modèles convenus, au profit d'une invention personnelle.

Il y a, à cet égard, un bon et un mauvais usage des techniques étrangères. J'en donnerai pour seul exemple ici le cas, épineux entre tous, de la sacro-sainte diction, hors de laquelle il n'y a, comme chacun sait, point de salut dans nos conservatoires, français ou africains. J'ai tenté à Bamako, au bout d'un an de tâtonnements, de renverser les rôles : j'étais l'élève, et les élèves, mes maîtres. Je leur ai demandé de m'apprendre des chants et des proverbes en bambara ou en peul, de me les apprendre de telle sorte, que moi, qui n'entendais pas un mot à leurs langues, puisse en ressentir **la beauté, la musique, le rythme**. C'était les engager dans la voie du mieux dire par ce que Du Bellay appelait déjà un « acte d'amour » : l'amour de sa langue. Ils devraient faire aimer leur langue à un étranger. Un jour, pour essayer, on est passé au français et c'était à mon tour à leur en faire goûter les « bijoux sonores » et les exigences particulières. Nous avons avancé comme cela, tantôt en bambara, tantôt en français, de plus en plus techniquement, en nous efforçant cependant de ne jamais séparer le plaisir de parler de celui d'écouter. Des différences fondamentales sont apparues mais aussi des nécessités communes, comme celles de l'énergie, de l'organisation du souffle, de la recherche des meilleures résonateurs personnels, etc. Nous sommes passés ainsi progressivement, dans les deux langues, de la voix sensible à la voix portée, du parler intime à la profération, faisant finalement de la diction sans le savoir... Je voulais que





les nécessités techniques de la parole se révèlent d'elles-mêmes, au hasard des situations, des différents types de discours, des différentes langues, et que disparaisse ainsi le **besoin de modèles**.

Un **complément** de formation en Europe ou en Amérique peut cependant être utile, à condition qu'il ne vienne ni trop tôt, ni surtout sans que son objectif soit clairement défini pour l'acteur. J'ai découragé ainsi par tous les moyens un jeune metteur en scène malien de partir à l'étranger, tant qu'il n'aurait pas trouvé ce qu'il voulait faire **dans son pays** et qu'il n'ait étudié, avant son départ, les nécessités artistiques et techniques d'un **projet personnel précis**. Plutôt qu'un séjour de longue durée hors d'Afrique, je lui ai conseillé un simple stage de perfectionnement de quelques mois, dans une institution théâtrale européenne susceptible de lui apporter des éléments d'information et de pratique qui lui manquaient pour sa réalisation au Mali. Abordées sans objectif aussi nettement délimité, ses études à l'étranger avaient toutes les chances de le détruire en tant que créateur africain.

En résumé, un enseignement dramatique soucieux de préserver, voire de développer la spécificité africaine de l'acteur, doit à l'évidence commencer par inventorier tout ce que **l'Afrique** — celle d'hier et celle d'aujourd'hui — peut apporter en inspiration et en techniques. Pour le complément, je ne pense pas qu'une école de théâtre africaine puisse à l'heure actuelle laisser ignorer à ses élèves l'expérience de siècles de théâtre ailleurs dans le monde. Mais il lui appartient impérativement, avant d'enseigner une technique étrangère, d'en faire naître d'abord le **besoin**.

conclusion

La recherche de l'authenticité, dont la préoccupation est normale pour toute culture sur la défensive, ne serait plus, conçue comme nous l'entendons, un raidissement sur le passé, un frein à l'échéance, à la liberté de création, mais l'occasion d'une prise de conscience aiguë de la diversité des potentialités culturelles du pays. Plutôt qu'un alignement sur des définitions nécessairement provisoires de ce qui est ou n'est pas national, je proposerais que par « authenticité » on entende **réalité vivante**. Réalité dont l'appréciation exacte suppose la reconnaissance non seulement de toutes les ressources présentes du pays mais aussi des freins qui entravent encore la création.

Fidélité au patrimoine culturel — artistique, éthique, spirituel —, oui sans nul doute, mais, s'agissant de théâtre, fidélité d'abord au vécu présent des hommes et des femmes de ce pays. Un théâtre malien qui ne pourrait, pour quelque raison que ce soit, dire cet aujourd'hui, périrait tôt ou tard d'inanition. Et peu importe dès lors en quelle langue il exprimerait son inauthenticité.

L'authenticité, que je définirais comme la vérité grandissante d'un peuple, ne peut, à mon sens, être qu'en recherche, être qu'une question sans cesse reposée. Sans cette indéfinition, sans la liberté qu'elle implique pour le créateur d'aller et venir dans le champ du vécu, individuel et collectif, l'inspiration restera stéréotypée et le théâtre sans avenir.

Armand DREYFUS