

réflexions sur le théâtre à Lomé

la dramaturgie du concert-party

La recherche sur le théâtre en Afrique a longtemps souffert de préjugés ethnocentriques : chercher le théâtre dans les textes écrits, c'était bien évidemment se condamner à ne le trouver que dans les écoles, donc à ne reconnaître et à ne promouvoir qu'un théâtre scolaire. A l'inverse, chercher la théâtralité dans les rituels et dans les jeux des civilisations de tradition orale, c'est bien évidemment s'exposer à la rencontrer en des lieux multiples et s'interdire d'en circonscrire précisément le domaine. Qu'en est-il alors du champ propre au théâtre, cette activité particulière, prise en charge par des comédiens qui font profession de représenter les histoires de la cité ? Dans le théâtre « traditionnel » il n'y a pas de place pour des spécialistes comme les comédiens puisque tout le monde est censé être acteur ; dans le théâtre scolaire, élèves et étudiants s'assignent des ambitions plus hautes que celles de simplement interpréter des textes.

Nous avons cherché les comédiens pour découvrir le théâtre et nous les avons trouvés à Lomé au début des années soixante-dix. Rencontrer le théâtre, c'est donc rencontrer une activité organisée, répétitive, soumise à des contraintes de production, même si elle se gère sur le mode de l'improvisation. Des groupes de jeunes gens « font le concert », ils mettent en forme l'espace et le temps, au service de projets dramatiques qui consistent à raconter des histoires quotidiennes de la nouvelle vie urbaine.

Nous voudrions dans ce texte exposer les grandes lignes de leur activité en présentant quelques-unes des règles suivant lesquelles elle s'organise ; elle se signale d'abord par une spécialisation de l'espace : certains lieux sont des lieux de spectacle et sont repérables dans Lomé, comme en témoigne la carte p. 65. Ces lieux peuvent être regroupés en trois catégories, mais à l'intérieur de chacune de ces catégories nous retrouvons le même découpage, fonctionnel de l'espace. L'activité théâtrale qui nous intéresse a produit son espace. Nous verrons qu'elle a aussi produit sa propre scansion du temps et que toute cette activité de production s'ordonne en une dramaturgie puisqu'elle obéit à une conception précise de ce que doit être un bon spectacle.

l'espace du concert

Nous rencontrons nos groupes de comédiens en divers points de la ville. Nous pouvons diviser les lieux où ils se produisent en trois ensembles : les « concessions », les « bars » et les « hôtels », ces trois termes ayant des acceptions particulières au Togo. Nous donnons un croquis de chacun de ces types d'espace ; nous les examinerons un à un en nous attachant à repérer la présence des mêmes divisions fonctionnelles.

la « concession »

Le terme de concession désigne en ville « plutôt une propriété foncière, bâtie ou non, d'un seul tenant » (1). Le terme peut aussi s'appliquer de façon plus restreinte à la cour intérieure d'une habitation de type africain. Cette cour intérieure ne comporte pas d'aménagements, seulement un ou deux arbres. Elle est généralement bordée sur un de ses côtés par l'habitation principale et clôturée par un mur sur les trois autres faces.

Les comédiens s'installent devant un pan de mur, tendent une toile et disposent un banc. Ils ont pris soin, au préalable, d'installer l'éclairage de leur aire de jeu : ils accrochent une ampoule électrique ou une lampe à pétrole à un arbre ou à un mât face à leur espace scénique. Devant les bancs, une zone de deux à trois mètres de largeur est réservée aux enfants en bas âge qui s'enroulent dans les pagens et se couchent à terre pour assister au spectacle. L'orchestre est, lui, placé derrière les acteurs, sur le banc placé à côté des vestiaires.

Nous pouvons alors distinguer quatre zones principales dans l'organisation de l'espace nécessaire à un spectacle.

(1) S. Lafage : Dictionnaire des particularités du français au Dahomey et au Togo, Abidjan, Institut de linguistique appliquée, 1975.

La zone du public : face aux acteurs. Elle est délimitée par les sièges qui sont indispensables à tout spectacle de concert. Un spectateur adulte ne s'assoit pas par terre; il préfère rester debout. Devant cette zone des places assises se situe un « parterre » qui fait aussi partie de la zone publique, et qui se distingue nettement de l'aire de jeu des acteurs. Dans ce parterre, seuls se trouvent les enfants, assis ou couchés sur le sol.

La zone des acteurs : elle est délimitée au premier plan par l'éclairage et par le micro qui est, en somme, le point central par rapport auquel s'organisent l'espace du public et l'espace des acteurs. Jamais un spectateur ne pénètre au-delà d'une ligne imaginaire qui passe par le micro, est parallèle aux bancs et constitue sur trois à quatre mètres un des côtés du carré dont le fond est constitué par la zone suivante.

La zone de l'orchestre : les musiciens, au nombre de six ou sept sont groupés autour des trois guitaristes et du batteur qui sont assis. La zone de l'orchestre doit être proche de la zone des acteurs car les guitaristes conduisent l'orchestre en fonction des signaux que donnent les acteurs.

On comprend que l'orchestre ne puisse se trouver entre le public et les acteurs, comme dans notre théâtre musical. Le chef d'orchestre est un membre du groupe. La disposition de l'orchestre est plutôt celle d'un groupe de musique populaire où les chanteurs se produisent au premier plan, l'orchestre restant en arrière-plan. Seulement, ici, l'orchestre a un dialogue muet avec la scène par le moyen de signaux adressés par les acteurs et il doit donc être tout proche de ceux-ci. Il occupe le fond du carré sur un des côtés duquel se trouve le micro.

La zone de service : une toile tendue sur des bâtons dérobe quelques mètres carrés aux regards des spectateurs. Ces coulisses improvisées abritent le matériel, les malles des costumes et servent de « loges » aux comédiens. Elles sont en fait de véritables coulisses puisque les comédiens en sortent pour entrer en scène. Toute une circulation s'organise entre les coulisses, la scène et l'orchestre; une fois déshabillés et démaquillés, les comédiens se relaient à la guitare ou aux bongos.

L'entrée de la concession sur la rue devient le guichet : une table est installée dans la rue pour vendre les billets et la porte d'entrée est gardée par deux ou trois contrôleurs.

le « bar »

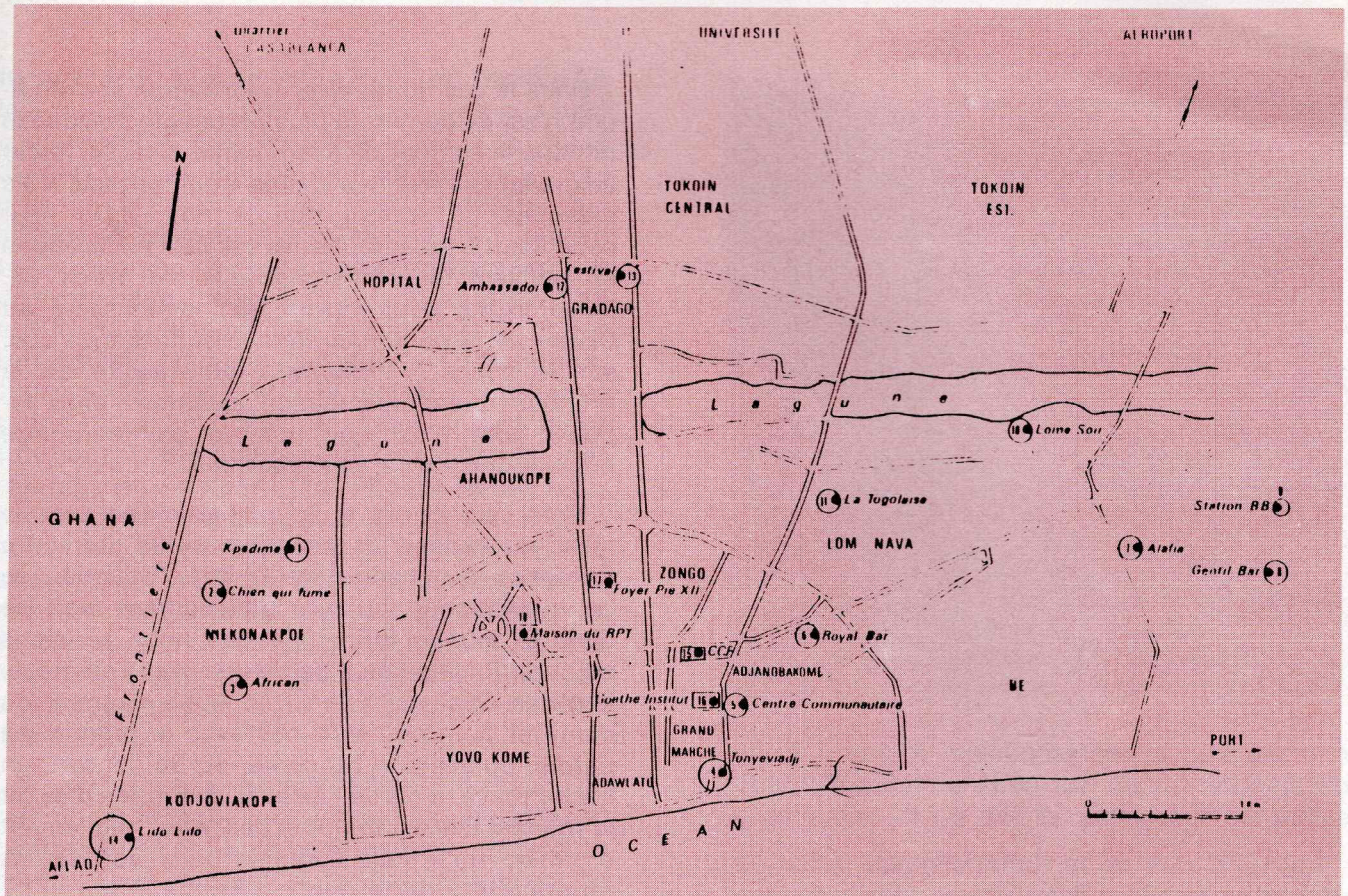
Les salles de ce type sont les plus nombreuses à Lomé, comme nous l'avons vu dans notre carte des lieux de spectacles. Il s'agit en fait de concessions dans lesquelles les locaux d'habitations sont remplacés par un débit de boissons ouvert sur la rue. Le mur de la cour est entouré d'un préau sous lequel se trouvent des tables et des chaises. Ce préau présente sur la concession un grand avantage; il offre un toit au matériel et aux musiciens. Un autre avantage est constitué par le sol cimenté de la cour, par la lumière électrique, par un accès direct à la cour, pourvue d'un guichet, ce qui permet de séparer la vente des billets du contrôle des accès. Un des éléments essentiels dans le choix des lieux est leur qualité d'enclos. Le concert est un spectacle payant; il faut pouvoir contrôler les entrées et contenir la foule qui se masse aux portes du bar.

Le principe de la division entre la scène et la salle est le même que dans le type précédent : le micro marque le point de convergence des regards des spectateurs; les côtés du patio, eux aussi souvent pourvus d'un préau, sont utilisés. Les comédiens se trouvent entourés de spectateurs : mais ils veillent à éviter la confusion. Si les enfants se mettent à empiéter sur l'espace réservé aux comédiens, ceux-ci les chassent sans ménagement. Le concert est un jeu dont la première règle est : à chacun son camp.

l'« hôtel »

Le terme d'« hôtel » ne désigne pas exactement ce que nous entendons ainsi en France. Beaucoup d'hôtels de Lomé ne louent pas de chambres, mais servent plutôt de salles pour « noces et banquets ». Cette fonction cérémonielle a amené, pour la commodité des cérémonies, à construire des estrades en ciment pour le confort des orateurs. Les estrades ont tout simplement pris la forme des cubes de scènes à l'italienne, ce d'autant plus que, parmi les groupes théâtraux les plus actifs, se trouvaient dans les années cinquante — avant le développement du concert — les groupes de cantate qui avaient souvent besoin de salles. Les groupes de concert utilisent aujourd'hui largement ces hôtels, qui sont considérés par le public comme les meilleures salles de concert (enquêtes 1975), si nous mettons à part la Maison du Rpt (2) et le Centre culturel français dont l'équipement et le confort sont très supérieurs à ce que l'un des hôtels, Tonyeviadiji, peut offrir.

(2) Rpt : Rassemblement du peuple togolais.



Les salles de concert : 1. Kpedime. — 2. Chien qui fume. — 3. African. — 4. Tonyeviadj. — 5. Centre Communautaire. — 6. Royal Bar. — 7. Alafia. — 8. Gentil Bar. — 9. Station BB. — 10. Lome Soir. — 11. La Togolaise. — 12. Ambassador. — 13. Festival. — 14. Lido Lido. — 15. Centre Culturel Français. — 16. Goethe Institut. — 17. Foyer Pie XII. — 18. Maison du RPT.

Le public préfère les « hôtels » aux « bars », et il n'est pas inutile de dire les raisons de ce goût. La présence d'une scène légèrement surélevée, d'une « estrade » modifie considérablement l'organisation du spectacle. Cette estrade devient soudain la zone centrale autour de laquelle tout s'organise. Dans une concession et même dans un bar, il était toujours possible de choisir une autre aire de jeu sans modifier les conditions du spectacle. Un coin était meilleur qu'un autre, mais il n'était jamais qu'un coin ou qu'un côté. Il fallait l'équiper, l'isoler des autres zones, construire son aire de jeu. Dans un hôtel, l'aire de jeu est délimitée par l'estrade. La différence de niveau instaure une infranchissable césure dans l'espace. En isolant les comédiens, elle les met en quelque sorte sur un piédestal, et surtout, conséquence pratique à laquelle ils sont très sensibles, elle les préserve des empiètements intempestifs et des bousculades.

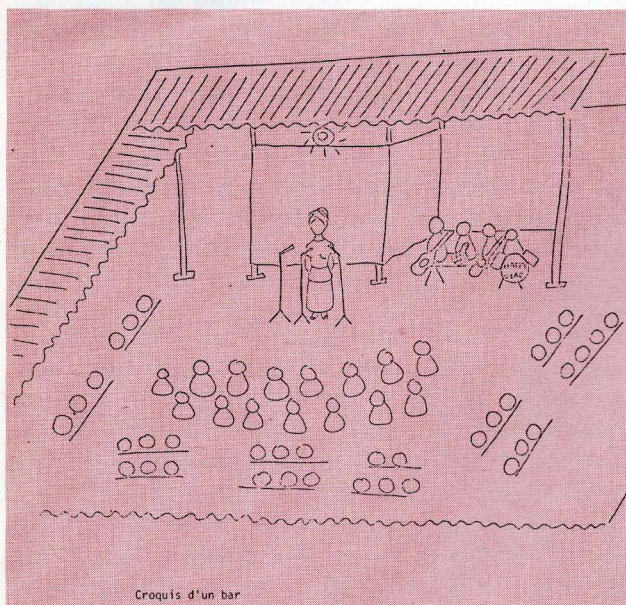
La zone de jeu devient l'estrade; sur l'estrade montent aussi les musiciens dont nous avons dit, dans les types précédents, qu'ils devaient être assis à côté ou derrière les comédiens pour des raisons de visibilité des signaux. L'estrade doit donner, ce qui est le cas à Tonyeviadj, sur des coulisses, c'est-à-dire sur un dégagement qui permette des changements de costumes. Dans certains cas, l'estrade est fermée et les comé-

diens doivent installer leur toile — leur pagne — au fond pour se constituer eux-mêmes une coulisse.

Public et comédiens préfèrent les hôtels pour des raisons que nous pouvons qualifier de techniques : plus d'espace, plus de possibilités de diviser les zones de travail et de mettre en valeur ce qui est le centre de l'événement, la scène et le travail des équipées comme de vrais théâtres peuvent certes s'expliquer par le souci d'acquérir une légitimité culturelle en ayant l'accès à des endroits reconnus comme lieux de théâtre. Cela doit aussi s'interpréter comme un choix technique de professionnels et de semi-professionnels. Un lieu théâtral, pourvu d'une scène, d'un éclairage, de coulisses, dans lequel le public est séparé des acteurs, est plus facile à organiser qu'une cour intérieure. La logique du spectacle pousse à la division fonctionnelle entre les zones de travail et celle-ci n'est jamais mieux accomplie que dans les lieux spécialisés. Si le concert veut se jouer dans les théâtres, c'est sans doute qu'il est un théâtre, ou qu'il aspire à en devenir un.

le temps du spectacle

Il y a un temps pour le concert; nous voudrions aborder l'étude de cette autre dimension fonda-



Croquis d'un bar

mentale de la représentation à partir d'une observation fondée sur notre pratique d'organisateur de spectacles, et liée à nos enquêtes.

En 1973, lors de la tournée d'une partie du groupe en France, il nous fut très difficile de faire admettre aux comédiens la nécessité de répéter les spectacles : nous savons que seules les représentations réelles tiennent lieu de répétition. Or, cela ne pouvait suffire et il fallait faire accepter que les répétitions aient lieu de jour. Les comédiens ne voulaient rien entendre. C'est finalement l'un d'entre eux qui nous dit, après quelques jours de tergiversations : « les masques ne sortent que la nuit » (sic)... pour finalement accepter de répéter, une fois admis que les « interdits » togolais perdaient leur valeur en pays étranger.

Les difficultés à violer l'interdit qui frappe le jeu en plein jour nous paraissent témoigner fortement de sa force. Le temps du spectacle est la nuit. Cela rejoint bien évidemment les constatations de F.N. Agblemagnon qui écrit à propos du conte, cette pièce « mythique » :

« A l'origine le conte est sacré. On ne peut le dire que la nuit. Les raisons que les informateurs donnent pour expliquer ce fait ne sont pas toujours très claires. Mais il est évident que le conte est plus qu'une simple histoire profane.

Sociologiquement, le choix de la nuit pour dire le conte peut s'expliquer par les exigences d'une société agricole où le rassemblement des membres de la maisonnée n'est possible qu'après le retour des champs (3). »

(3) F. N. A. Agblemagnon, *Sociologie des sociétés orales*, Paris; Mouton 1969, p. 140.

Dans le cas d'une ville, l'explication sociologique n'est évidemment plus pertinente puisque le dimanche est jour de loisir. Il faut donc en rester aux raisons « pas très claires » qui font que « les masques ne sortent que la nuit ». On peut cependant risquer quelques essais d'explications en utilisant les recherches d'A. de Surgy (4). Nous lisons dans l'essai qu'il a consacré au thème de la personne dans la culture éwé que, sur le chaos, « l'informe » qui résulte de la première création, création satanique dans laquelle tout n'est que nuit, le bon demiurge impose son ordre, ses masques.

Mais ceux-ci ont toujours partie liée avec la nuit : les exposer en plein jour serait permettre l'irruption du chaos dans l'ordre, l'irruption de cet « informe » toujours difficilement maîtrisé dans le monde formé. Ce que nous appelons aujourd'hui le conte a partie liée avec Fetome, le lieu des origines, selon F.N. Agblemagnon, où dieux et hommes sont nés avec le monde. La parole, qu'elle soit du conte, ou du concert, en l'occurrence, à partie liée avec ce monde d'avant le monde. Elle est toujours désordre, fragilement organisé qu'il faut contenir dans son temps propre, celui de la nuit.

Le concert est un spectacle de la nuit : le spectacle est toujours joué la nuit alors qu'il pourrait faire recette les après-midi, voire même les soirées avant la nuit noire.

Le concert accomplit le passage du soir à la nuit. Or « c'est le soir que les ancêtres de la famille reviennent parmi les leurs » (5) et c'est pendant la nuit, « cette nuit profonde où les hommes prennent leur repos et où tout est envahi de silence » que « la nature devient dangereuse car elle est sous l'emprise des forces maléfiques, telle la sorcellerie » (6). Or, la nuit est meublée par la musique du concert, par le spectacle des masques qui se prolonge souvent au-delà de minuit, jusque vers 1 h du matin, et il n'est pas rare que les acteurs rentrent chez eux alors que retentit le premier chant du coq, vers 3 h du matin. Le temps occupé par le concert est très long : de 19 h à 1 h du matin, soit six heures. La musique ouvre le spectacle par un pot-pourri d'airs à la mode, ou de classiques du highlife qui permet aux jeunes chanteurs de se former « sur le tas » et au public de faire leur connaissance. La première rupture dans ce déroulement temporel est celle qui fait passer de la musique à la comédie, c'est-à-dire des préparatifs au prologue

(4) A. de Surgy, « Les puissances du désordre au sein de la personne éwé », in : *La Notion de personnes en Afrique noire*, Paris; Cnrs, 1973, p. 91-118.

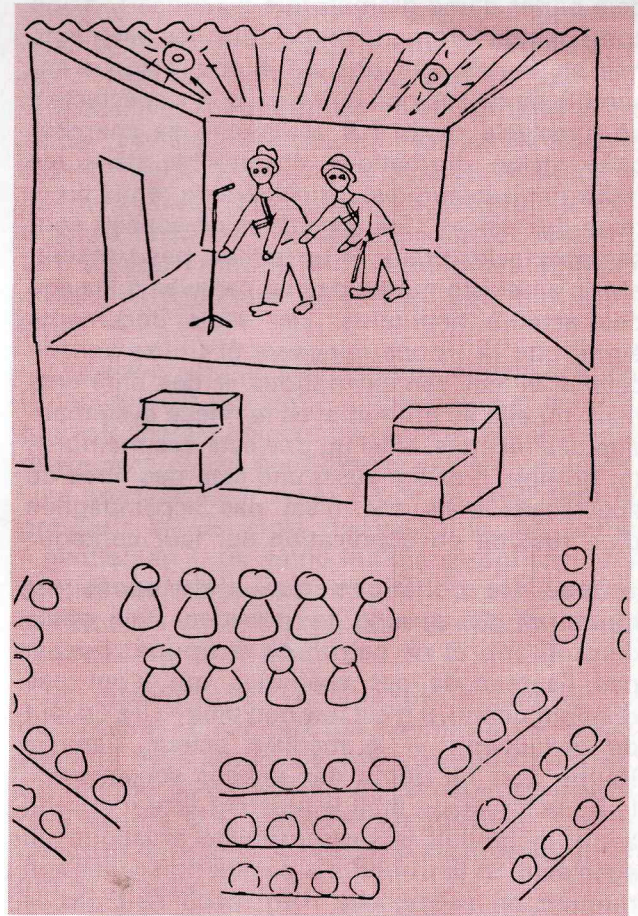
(5) R. Pazzi, *L'Homme éwé, aja, gen, fon et son univers : dictionnaire*, (Série : notes sur l'aire culturelle d'origine aja, fascicule n° 5), Lomé, chez l'auteur, 1976, p. 48.

(6) *Ibid*, p. 48.

du spectacle. Aucune heure fixe n'est donnée : il faut que la nuit soit tombée et le prologue peut commencer à tout instant. En fait, son début dépend d'un certain nombre de variables : tout d'abord de la préparation des comédiens qui doivent se costumer, se grimer, et bien souvent se procurer, au dernier moment, des accessoires de maquillage et des vêtements. De même, il faut que le matériel électrique de sonorisation donne son meilleur rendement, ce qui n'est pas toujours chose aisée à obtenir. Les réglages sont incessants et les bricolages de dernière minute ne contribuent pas toujours à l'amélioration des résultats escomptés. Il faut, et c'est ce que nous avons appelé « le principe d'asihū » dans le film que nous avons consacré au concert, que le public arrive et prenne place. La loi du genre, le principe fondamental, est de commencer le spectacle quand « la salle » est pleine, quand tous les sièges sont occupés, et il n'est pas d'exemple qu'elle ne le soit pas, du moins à Lomé (7).

Une fois la salle remplie, la musique change de rythme et attaque en général un highlife au tempo rapide et les clowns, les Bobs, entrent en scène. Leur numéro dure une quinzaine de minutes, il est parfois complété par une chanson et un raconteur d'histoires ; le prologue ne dure jamais plus de trente minutes. Il est alors, dans la plupart des cas, entre 22 h 15 et 23 h. Le prologue fini, commence la « scène » proprement dite. Nouveau silence, quelques instants de flottement pour une nouvelle mise en place, attaque de la musique, entrée en scène d'un de ces personnages dont nous verrons qu'ils sont toujours les initiateurs des récits de concert. La « scène », c'est-à-dire la pièce, dont le contenu n'a pas de rapport avec le contenu du prologue dure, elle, de deux à trois heures, ce qui place la fin du spectacle vers une heure du matin. Le problème essentiel des comédiens est, en fait, celui de finir le spectacle. Le récit a certes une logique et un déroulement immuable dans ses articulations. Mais la logique narrative n'est pas la logique dramatique et la cohérence du récit n'a rien à voir avec la relation dramatique qui s'établit avec le public.

Il y a bien une fraction de spectateurs agacée par les atermoiements des comédiens avant de conclure, par la difficulté à reprendre le récit, que ces spectateurs interprètent, souvent à juste titre, comme une faiblesse dramatique, et à l'endroit de laquelle ils émettent des critiques qui se réfèrent à un autre usage du temps, celui du travail, du temps quantifié, organisé, du temps



qui n'est pas celui du jeu de concert. Mais une grande partie des spectateurs cependant aime ce laisser-aller, cet écoulement musical du temps, et considère que le concert est justement la liberté à l'égard du temps : ce n'est pas le théâtre organisé et beaucoup de spectateurs en sont heureux, même si souvent ils n'osent pas l'avouer. Cette situation ne durera peut-être pas et la pression du public et des autorités peut modifier le concert ; il est en effet permis de se demander si le règlement du concours du théâtre populaire qui a eu lieu en 1975 et qui stipulait que les spectacles de concert ne devaient pas dépasser deux heures, a eu une influence dans la conception dramatique des groupes, et les a incités à mieux ménager leurs sorties de scène.

la dramaturgie du concert-party

L'utilisation de l'espace et du temps obéit à des règles précises, acceptées par les membres du groupe et reconnues par les spectateurs. Mais la mise en œuvre d'un processus de production, avec les contraintes qu'elle entraîne, n'est pas forcément la mise en scène d'un spectacle. Si le concert est en voie de devenir un théâtre peut-on

(7) Il faut donc attendre que la salle se remplisse avant de commencer, tout comme les voitures de marché, les « asihū », attendent de faire le plein de passagers avant de prendre la route.

déjà parler d'une dramaturgie du concert, d'une composition dramatique de tous les éléments mis en œuvre, qui obéisse à une vision d'ensemble de ce que doit être un « bon » spectacle ? un spectacle réussi ? Il est inutile de chercher cette vision dramatique d'ensemble dans les indications scéniques, les cahiers de régie, ou le texte des pièces : les spectacles de concert sont des spectacles oraux, le texte n'est pas transcrit, et il n'en existe même pas un canevas à l'usage des acteurs débutants. Les seuls documents écrits que la troupe conserve et utilise sont le calendrier des représentations et des différents lieux où elle se produit avec le relevé systématique des recettes, ainsi qu'une liste des membres du groupe. Il existe aussi une liste des titres de spectacles, mais elle n'est pas accompagnée d'un résumé ou d'indication sur leur contenu.

Dans les fonctions que s'attribuent les membres du groupe le président fait office d'imprésario et de patron de la troupe ; il n'est pas l'auteur de ces scénarios qui n'ont pas d'auteur connu, il n'est pas non plus — il s'en faut de beaucoup ! — le meilleur acteur. Dans le **Happy Star** du début des années soixante-dix, L. A., le directeur, était le meilleur acteur et celui à qui incombait la responsabilité artistique du spectacle. Si la troupe n'a pas de nom pour son metteur en scène, elle n'en méconnaît pas le besoin ; on concevra cependant que dans un théâtre oral, dont l'importation et la tradition sont récentes, le rôle du metteur en scène soit très différent de celui que nous connaissons. Il ne s'agit pas d'interpréter un texte fixé par écrit dont l'organisation générale est donnée : il s'agit dans le concert de faire en sorte que la situation dramatique permette aux acteurs d'entrer dans leurs rôles et d'en mener à bien le déroulement dans le cadre du récit.

La connaissance de la tradition du concert — en particulier des canevas de récits — est le fait des membres du comité qui sont aussi acteurs : le directeur, le sous-directeur et le contrôleur. L'autorité sur la représentation est exercée par le directeur dont on peut dire qu'il est le responsable du spectacle, donc son metteur en scène.

La collecte des résumés de spectacle nous a indiqué que le président — P. A. — ignorait une bonne partie des canevas et ne s'intéressait en fait qu'à l'aspect matériel du spectacle. C'est le directeur qui choisissait la pièce à représenter en fonction du calendrier et des comédiens disponibles ; c'est, d'autre part, lui qui, cette fois en sa qualité d'acteur principal — et même de vedette — menait le spectacle et était conduit à en superviser le rythme et les enchaînements. Cette mise en scène immédiate n'obéissait pas à un modèle défini par écrit, mais à un modèle



transmis par l'observation des spectacles et adapté aux possibilités des acteurs et du public ; la mise en scène se fait littéralement « en scène » ; elle suppose un travail de préparation, effectué au cours des réunions du groupe, mais jamais au cours de répétitions. Dans un spectacle improvisé, l'opposition entre la « répétition » et la « représentation » s'abolit : le concept de répétition est constitutif du concept de « représentation » et ne peut être disjoint de lui ; représenter c'est toujours répéter un canevas transmis. Il faut veiller à le répéter dans les règles et avoir les moyens de le répéter — en disposant notamment d'un nombre suffisant d'acteurs.

L'organisation de la scène obéit toujours à un modèle rigide, imposé par les lieux de représentation. Le spectacle se donne toujours dehors et les acteurs ne peuvent se passer de micro. A vrai dire, dans de nombreux lieux de représentation, le micro pourrait être abandonné. Mais il a une double fonction. Il permet aux acteurs d'utiliser le même circuit de diffusion que les instruments de musique : il ne serait pas possible à un chanteur accompagné d'une guitare électrique de faire entendre sa voix s'il ne disposait pas d'un micro. L'amplification électrique est devenue une nécessité pour tout orchestre et les orchestres de concert-party ne veulent pas paraître les parents pauvres du monde du spectacle.

La position des micros n'est cependant pas adaptée à l'usage d'une scène : le micro est placé au centre de la scène et attire acteurs et chanteurs qui ne font que rarement usage de l'espace scénique dans son ensemble. Les « jeux de scène » sont pensés en fonction du micro,

c'est-à-dire qu'ils se bornent à des échanges de réplique, à trois, voire quatre personnages, autour du micro. L'éclairage de la scène est en général dévolu à une simple ampoule ou même — dans les lieux dépourvus d'électricité — à une lampe-tempête ; le public est la plupart du temps situé au même niveau que les acteurs dont il ne voit alors que le visage et le torse, dans la zone qui entoure le micro. Aucune utilisation n'est faite de l'espace de la scène pour créer consciemment des ruptures de niveaux. La scène n'a pas de profondeur ou plutôt sa profondeur n'est pas créée par un décor, mais par l'orchestre qui en forme l'arrière-plan. L'orchestre est au service des comédiens agglutinés autour du micro. Il n'intervient pas, sauf de rares exceptions à l'intérieur de l'univers du spectacle ; ainsi dans une des pièces de notre corpus, un des personnages fait-il référence à la présence de l'orchestre sur la « scène », mais ce type de remarque est très rare dans les spectacles.

Les entrées et les sorties des acteurs dessinent un itinéraire qui va des coulisses au micro et passe devant l'orchestre ; les parties dansées du spectacle sont l'occasion de quitter le micro et d'utiliser un plus grand espace scénique ; elles sont, nous le verrons, assez fréquentes. Les seuls éléments de décor sont, en fait, une table, des chaises, parfois quelques assiettes, des verres, de la nourriture et des boissons. Mais si la table est mise, c'est encore sous le micro, à une distance assez rapprochée pour que les acteurs puissent l'atteindre sans efforts. Le « metteur en scène » doit prévoir tous ces éléments de décor que la troupe ne possède pas en propre : il emprunte table, chaises, couverts et envoie un des « enfants » — un des derniers membres dans le groupe — acheter à une vendeuse de rue une assiettée de pâte et quelques bouteilles de bière (il s'agit toujours de vraie pâte (8) et de vraie bière). Le metteur en scène est un peu régisseur et cela se comprend : maître du choix de la pièce, il est le seul à savoir par avance ce qui sera nécessaire pour la jouer.

La mise en place de la scène, la collecte des divers accessoires font parti de cette activité de synthèse que le « directeur » peut entreprendre. Il en est une autre qui fait appel à quelque chose de plus proche de notre notion de mise en scène et qui est la distribution des rôles en fonction des emplois. Le personnel — les membres du groupe — est composé de jeunes gens qui souvent n'ont pas d'expérience du théâtre. La méthode de formation des acteurs — d'entraînement, comme ils disent — fait appel à l'observation et à l'imitation ; elle ne peut cependant déterminer l'adéquation entre les caractéristiques physiques et intellectuelles d'un acteur et les rôles qu'il aspire à jouer, elle ne peut déterminer l'emploi

du nouveau venu ; il faut que quelqu'un juge les qualités dramatiques d'un acteur en fonction de ce qu'il estime être le propre du concert : c'est au directeur qu'il revient de fixer l'emploi d'un acteur. La liste des emplois possibles est aisée à établir : un premier clivage oppose les emplois féminins aux emplois masculins. A l'intérieur des emplois féminins il oppose les jeunes femmes aux vieilles femmes, à l'intérieur des emplois masculins il oppose les jeunes gens aux vieillards.

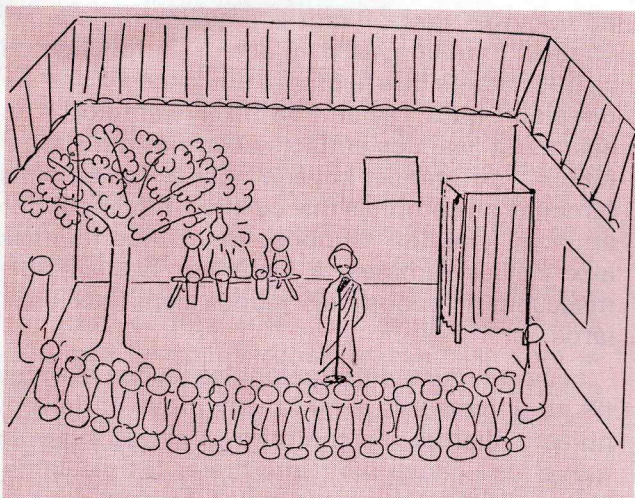
Les acteurs qui interprètent les jeunes femmes (9) ne doivent pas avoir la voix grave et doivent pouvoir chanter ; au contraire un acteur à la voix grave sera choisi pour interpréter les vieillards. Une spécialisation assez rigide se crée dans le groupe : les emplois de vieillards, de jeune « gentleman », de jeune femme seront toujours confiés aux mêmes acteurs : or nous verrons que ces emplois servent à composer les personnages centraux du spectacle.

Le directeur des acteurs est maître de la distribution : il donnera par exemple au nouveau venu de belle prestance, mais de peu de savoir, un rôle de jeune femme où le nouveau n'aura qu'à sourire et se dandiner en musique. Seul le directeur peut faire ces choix et les faire accepter par le groupe.

Dans ces choix intervient la notion de possibilités scéniques de l'acteur, mais aussi celle de ses capacités de meneur de jeu et de chanteur. Dans ce théâtre d'improvisation, les enchaînements sont à la charge des acteurs : leur verve propre, leur talent de raconteur sont pris en compte dans le jugement porté sur eux. Il faut ici bien comprendre le fonctionnement du spectacle : le directeur choisit une pièce, explique brièvement le canevas aux acteurs qui l'ignorent, mais qui ont la « tête de l'emploi », et insiste sur la nécessité de placer un certain nombre de chansons à des moments clés et en particulier au moment des transitions. L'acteur-directeur, notre metteur en scène, occupe le rôle principal et il est le plus souvent en scène : quand il est en scène il est maître à la fois de la progression narrative — celle du canevas — et de la dynamique dramatique — celle du rapport avec le public. Il doit s'assurer que celle-ci ne va pas au détriment de celle-là : pour ce faire il faut ponctuer le déroulement narratif de chansons qui sont des moments dramatiques intenses — où le public exprime son assentiment ou au contraire son opposition à la tournure des événements. Mais il ne faut pas que le rapport avec le public — marqué par de nombreux échanges verbaux dont nous donnons

(8) Plats de féculents pilés, bouillis et souvent fermentés qui constitue la base de l'alimentation dans le Sud-Togo.

(9) Le lecteur comprendra que le concert utilise des travestis et non des actrices.



la transcription et la traduction (10) — fasse perdre totalement le fil de l'histoire. La responsabilité de maintenir la pièce sur les « rails » de sa narration incombe au directeur qui doit agir de concert avec le premier guitariste qui fait fonction de chef d'orchestre. S'il n'y a pas entente entre ces deux membres du groupe, le spectacle ne pourra pas se dérouler correctement.

« Tu baisses la tête quand tu es à la guitare et tu ne vois pas quand on te fait signe d'arrêter »

disait en 1977 le directeur B.A. à un nouveau guitariste recruté pour les besoins du tournage d'un film. Il lui reprochait de ne pas suivre le jeu des acteurs avec attention. L'acteur-directeur commande le guitariste et par une série de gestes lui fait signe de s'arrêter ou de reprendre. Par ailleurs un bon guitariste, c'est-à-dire un guitariste familiarisé avec les canevas des spectacles et avec le style dramatique — c'est-à-dire de jeu avec le public — des acteurs peut « attaquer » les chansons au bon moment et parfois même suggérer les ponctuations musicales qui feront les meilleurs moments de concert.

Toute la construction du spectacle ne repose que sur quelques personnes et en premier lieu sur le directeur ; lui seul peut imposer un rythme au spectacle et en régler le déroulement en accélérant ses propres entrées et sorties. Cependant personne n'attend en coulisse avec un chronomètre pour appeler les chanteurs ou les comédiens. Tout repose sur les acteurs dans cette dramaturgie de « l'impromptu ». L'acteur principal est à la fois la « vedette », le souffleur, le metteur en scène et le régisseur. Le système ne peut fonctionner que s'il existe entre lui et les autres membres du comité une longue complicité analogue à celle qui lie les membres d'un orchestre de jazz habitués à improviser ensemble sur des thèmes lancés par l'un d'entre eux.

L'acteur de concert est celui qui sait être fidèle au canevas du récit et en même temps provoquer le public : il maintient le récit sur ses « rails », mais il sait jouer des émotions que provoque une chanson et empocher les cadeaux que le public viendra apporter « sur scène ». La progression du spectacle est tout entière soumise au canevas du récit : puisqu'il n'y a pas de décor, la scène se transporte facilement partout au gré du discours. Aucune unité supérieure à la séquence n'existe pour organiser les grands moments de la pièce : la durée scénique d'un événement est souvent sans rapport avec son importance dans le récit. En somme la dramaturgie du concert est sous la dépendance de la narration et n'existe pas encore en tant que telle, malgré les timides essais du directeur pour imposer un rythme au spectacle et éviter qu'il ne s'enlise dans le boniment de cabaret ou l'exhibition de danse.

L'étude des récits et de la progression narrative montre bien que le temps proprement théâtral, celui du spectacle, est entièrement sous la dépendance du temps narratif. Tous les récits que nous citons étalent leurs péripéties sur plusieurs mois, voire plusieurs années.

Aucune convention ne régit l'usage du temps narratif ; il est celui du récit qui peut librement déployer ses articulations, à charge pour les comédiens de transformer ces méandres et ces ellipses en « actions scéniques », en jeux de scène. Tout l'art du comédien de concert est d'arriver à cette transposition.

La production du discours est soumise à des contraintes spatio-temporelles précises qui constituent en quelque sorte les premières « règles constitutives » du concert comme jeu dramatique (11).

Il n'existe ni texte écrit, ni tradition théâtrale de référence, mais il est possible par un habile syncrétisme de résidus de la tradition orale et d'influences venues du théâtre religieux écrit en éwé de monter ces spectacles qui répondent au besoin fondamental qu'a toute société de se représenter.

Cette mise en scène de la société et du rôle qu'y joue le langage, par un groupe de jeunes gens, dans une mise en forme dont nous avons présenté le cadre, est sans doute une des façons d'inventer le théâtre.

Alain Ricard
Université de Gascogne,
Bordeaux III

(10) Cf. N. Akam et A. Ricard, *Mister Tameklor suivi de Francis le Parisien*, par le Happy Star Concert de Lomé, Paris ; Sela, 1981.

(11) *Au sens que donne à ce terme : J. Searle, Les Actes de langage*, Paris ; Hermann, 1972.