

entretien avec

Senouvo Agbota Zinsou, auteur togolais

Senouvo Agbota Zinsou, écrivain, metteur en scène, a reçu, en 1972, pour « On joue la comédie », le premier prix du concours théâtral interafricain organisé chaque année par Radio-France. Sa pièce a été présentée avec grand succès au Festival de Lagos en 1977.

Il me semble qu'on assiste en ce moment au Togo à un tournant en matière de spectacle; pouvez-vous tout d'abord nous parler du spectacle traditionnel dont les exécutants et les participants ont des rôles déterminés, ce code n'excluant toutefois pas la spontanéité.

A mon avis, il existe en gros deux catégories de spectacles traditionnels et à chacune de ces catégories correspond un code de participation plus ou moins précis suivant le cas. Il y a d'abord les séances de tam-tam ordinaire. Pour ces séances, le code de participation peut se lire tout de suite dans la disposition et l'utilisation de l'espace. Cet espace est le plus souvent un cercle. A l'intérieur, évoluent ceux que l'on peut appeler les exécutants, c'est-à-dire les danseurs et parfois, pour certains types de spectacles, les batteurs et autres musiciens qui les suivent de près. Il semble que plus les musiciens sont proches des danseurs, plus ceux-ci sont exaltés.

Sur le cercle même se tiennent assis ou debout les participants de « premier degré ». Ce sont les membres du groupe (ethnique ou autre) qui organisent le tam-tam. A l'extérieur du cercle, il y a les spectateurs ou participants de « second degré ». Généralement ils n'appartiennent pas au groupe.

Les barrières entre les exécutants et les participants de premier degré sont assez faibles : quand les exécutants ont assez dansé, normalement à la fin d'un morceau ou d'un rythme, ils

reviennent prendre place parmi les participants et inversement les participants de premier degré peuvent entrer dans le cercle et exécuter les mouvements, soit quand ils sont sollicités, soit spontanément. Les autres signes qui identifient exécutants et participants de premier degré sont : le costume (ils sont tous en costume de danse qui peut être un uniforme), les accessoires de danses dont la plupart des tam-tam du sud du Togo, les hommes jouent des sonnailles appelés **aya** ou **assogoe**, tandis que les femmes agitent des mouchoirs blancs.

Au sein même du groupe des participants, une autre structure définit les fonctions : il y a le meneur de jeu qui détient un fouet en queue de cheval (**sossi** en mina), deux ou trois meneurs des chœurs, les « virtuoses » (**atchando-vi** ou **atchando-to** en mina) qui eux (ou elles car il s'agit souvent de jeunes filles) ne se font voir que pendant un moment précis de la séance et exécutent des mouvements plus élaborés, réglés d'après une chorégraphie précise et enfin le chanteur soliste ou griot (en mina **hasino**). Ce sont les accessoires et le costume qui distinguent donc ces différents exécutants. La barrière entre les participants de premier degré et les spectateurs est un peu plus matérielle, mais n'exclut toujours pas la participation. Comme je l'ai dit, les spectateurs n'appartiennent généralement pas au groupe, ils ne sont pas en costume de danse, n'ont pas d'accessoires et quelquefois une barrière matérielle, faite de cordon, clôturant l'espace de jeu, les sépare des participants de premier degré. Cependant, ces spectateurs participent au jeu, en envoyant leur « bravo » aux danseurs, en leur apportant parfois à l'intérieur même du cercle des pagnes, des pièces de monnaie ou même des billets qu'ils leur collent sur le front (signe de félicitation et d'amitié). Évidemment les pagnes sont rendus après, mais

pas l'argent ! Quelquefois, la participation des spectateurs arrive à un tel degré d'intensité qu'ils peuvent chanter en même temps que les membres du groupe et même entrer dans le cercle pour danser avec eux.

Et l'autre catégorie de spectacle traditionnel ?

La seconde catégorie concerne des danses sérieuses qui règlent, d'après un certain nombre de rites, les mouvements, l'évolution chorégraphique, la disposition et l'utilisation de l'espace, les différents rythmes, les chansons... Tous ces éléments constituent les éléments significatifs d'un langage rituel. Il faut parfois pour le comprendre être initié. Les costumes et les accessoires de ces danses sont également sacrés et les initiés, eux-mêmes, ne les portent qu'à un moment précis dans une fonction déterminée par les rites. La plupart de ces danses sont celles liées à la pratique religieuse dans les couvents ou aux rites initiatiques de différentes ethnies comme la danse Adifo des Adangbé du sud du Togo et la danse Bankosiek des Gourma de la région de Dapaon.

Y a-t-il encore participation dans ce genre de spectacle ?

Là, la participation des non-initiés se situe à différents degrés. Ce degré peut être nul aux phases de la cérémonie qui requièrent le secret total ; il peut être permis au public de voir, mais pas de toucher les danseurs. On ne peut pas avoir de communication physique avec eux. On peut éventuellement toucher, mais sans chanter, etc. Généralement la règle semble être : le non-initié n'est pas autorisé à danser avec les initiés. Un certain nombre de mythes entourent généralement les danses rituelles, que le public averti peut lire à travers la décoration des costumes, des accoutrements, etc. C'est le cas, par exemple, de la danse des masques « guèlédè » que l'on peut observer aussi bien au Nigeria que dans la région de Kambolé au Togo : la forme, la décoration du masque indique au public s'il s'agit du guèlédè mâle ou du guèlédè femelle. Le guèlédè porte souvent un plateau sculpté supportant des personnages humains et animaux, des armes, des outils dont l'ensemble compose une phrase plastique. La signification de cette phrase est souvent un slogan magique, une mise en garde aux adversaires qui seraient tentés de troubler la fête des guèlédè, etc.

Pourriez-vous maintenant nous parler des formes de spectacles populaires, modernes comme le concert-party ? Ses origines ?

Les origines du concert-party ? Je ne les connais pas. Cette forme est apparue sur la côte

ouest africaine, peut-être vers les années 1920. On dit qu'il serait une imitation de comédiens noirs américains qui se fardaient le visage en noir pour répondre aux Blancs qui faisaient la même chose pour se moquer des Noirs. On pense aussi que le concert-party serait un prolongement profane de la Kantata qui, elle, est d'inspiration biblique.

Qu'est-ce que la Kantata ?

La Kantata est un théâtre né dans les églises et certains n'hésitent pas à la comparer au théâtre chrétien du Moyen-Age européen. J'ai lu un article d'un professeur à l'Université du Bénin (Lomé) qui a tenté de faire ce rapprochement.

L'influence est peut-être possible. Un des premiers compositeurs de Kantata togolaise m'a montré un ouvrage dont il s'était inspiré pour écrire certaines de ses pièces. Cet ouvrage s'appelle « The Scene on Calvary, a sacred Cantata », de Fred W. Peace. Cependant, il semble bien qu'il s'agit d'un ouvrage récent. La naissance de la Kantata africaine date seulement de l'époque de la colonisation.

Les scènes de Kantata se jouent-elles sur le parvis des églises ?

La Kantata se jouait dans les cours d'église. La pièce s'adressait aux fidèles et était en quelque sorte un prolongement des prêches, mais c'était peut-être aussi parce qu'il n'y avait pas beaucoup de salle de théâtre. Aujourd'hui les troupes de Kantata se produisent facilement sur la scène de Toyeviadjì qui est une maison de spectacles privée et ces troupes demandent parfois la grande salle de la maison du Rpt (Rassemblement populaire togolais).

Les scènes sont-elles toujours tirées de la Bible et de l'Évangile.

Les premières pièces, oui. Je prends par exemple la toute première pièce de Kantata composée par Apedo Amah intitulée « Le Mariage d'Isaac et de Rebecca » (créée en 1945). Les thèmes favoris des auteurs de Kantata sont bibliques : « Joseph vendu par ses frères », « La vie de Job », Esther, Ruth et Noémi... ou évangéliques : la passion de N.S. Jésus-Christ, etc., ou encore extraits de l'histoire de la vie des saints : « Sainte Agnès »... Mais, on peut remarquer qu'il y a souvent une adaptation très audacieuse de toute cette histoire sainte aux réalités togolaises et africaines. J'ai essayé de suivre les traces, la genèse de la pièce « Sainte Agnès », histoire qui, d'après le récit catholique se passerait dans l'Empire Romain : une jeune chrétienne refuse d'épouser un prince païen.

Dans la mise en scène, la plupart des personnages sont en costume romain. Mais quand apparaissent les « magiciens » de la suite du prince, ils sont tous dans des accoutrements de féticheurs de chez nous, avec leurs accessoires comme on peut les trouver à peu près dans les couvents fétichistes et ils prononcent des incantations qui sont des parodies de prières du culte traditionnel. Nos enquêtes nous ont amené à savoir que cette pièce avait été écrite et enseignée par un missionnaire catholique à une époque où l'église avait beaucoup de problèmes avec les couvents fétichistes. Aujourd'hui, la Kantata traite de presque tous les sujets : la morale comme dans « Mawussi », la critique de mœurs comme dans « Agbalévi », d'Apedo Amah ou « Mawussi », l'histoire comme dans « Assiong bon Dadjin ». Il aurait peut-être suffi d'exagérer le côté comique de certaines pièces de Kantata comme « Agbalévi » pour aboutir au concert-party.

Où se situe alors la différence ?

D'abord les points communs. La Kantata comme le concert-party ou comme la plupart des spectacles africains, incorpore la musique, la danse, les paroles, le geste...

Mais la musique du concert-party est produite par des instruments de jazz, tandis que celle de la Kantata se contente de tam-tam auquel on ajoute quelquefois un piano. La danse du concert-party est plus ou moins libre (elle est inspirée souvent par un rythme que l'on appelle sur notre côte le « high-life ») ; la danse de la Kantata prétend s'inspirer des danses orientales (surtout pour les filles) et consiste en un mouvement basé sur le déplacement de va-et-vient de l'avant-bras tandis que la danseuse sautille légèrement sur les pieds.

Les techniques de jeu diffèrent également : dans le concert-party, on utilise énormément les déguisements, les maquillages, les travestissements, ce sont toujours les hommes qui jouent le rôle de femmes ; dans la Kantata, qui se voulait un genre pur, ces procédés n'existaient pas. L'esthétique de la Kantata, selon Apedo Amah, est basée sur le physique des acteurs et surtout des actrices, la beauté de la langue, l'élégance des costumes aux couleurs chatoyantes, la mélodie des chansons, l'harmonie des voix... tandis que la spécialité du concert-party est le mélange des tons, des langues, la marginalité, le burlesque... le grotesque même.

Mais, comme je le disais, il y a actuellement une forte influence du concert-party sur la Kantata. Dans « Mawussi », jouée par une troupe de l'église évangélique, les « Jeunes Femmes de

Nyékonakpoè », des actrices, tenaient des rôles d'hommes et le procédé comique du mélange des tons a été largement utilisé. C'est là une Kantata qui est presque déjà sur le chemin du concert-party.

Quelle différence existe-t-il entre le concert-party ghanéen et le concert-party nigérian ?

Je ne sais pas si le genre nigérian que certains appellent l'opéra yoruba est aussi du concert-party. Je prends par exemple le cas de la troupe bien connue d'Hubert Ogundé, c'était un homme d'église qui, lui aussi, est devenu acteur et directeur de troupe. Il écrivait des pièces religieuses accompagnées au piano dans le genre « Kantata ». Maintenant, il écrit des pièces accompagnées au tam-tam, à la guitare électrique, etc. C'est un concert-party sans les travestissements, sans les maquillages ; les costumes restent réalistes et même parfois assez élégants comme dans la Kantata.

J'aimerais que vous décriviez les éléments qui entrent dans le code du concert-party, et dans la spontanéité du spectateur, les liens qui se créent.

Oui. J'ai parlé des costumes, des maquillages, des déguisements... qu'utilisent les acteurs de concert-party. Tous ces procédés ne sont pas fortuits dans le concert. Ils constituent un langage qui crée d'emblée la communication entre le public et les acteurs. Par exemple, il suffit que le public voit apparaître les « pierrots » en pantalon jaune et vestes à queue-de-pie, les lèvres énormes dessinées à la craie blanche sur un fond de charbon noir au visage, pour savoir que le spectacle commence. C'est là l'indicatif du concert-party. Les costumes et maquillages des autres personnages les fixent également en tant que stéréotypes : la vieille villageoise a le visage enfariné et un surplus de « fesse ». Le chef a une moustache « sévère », le jeune, « gentleman » porte un joli collier de barbe et tient toujours une serviette supposée remplie d'argent, la prostituée a une perruque, du rouge à lèvres et un sac à main, le boy porte une culotte par-dessus un pantalon...

Ces signes restent attachés aux acteurs de concert-party même en dehors de la scène. Les plus populaires d'entre eux sont plutôt connus sous le nom de personnages qu'ils ont l'habitude de jouer. C'est d'ailleurs par cette raison que l'un des acteurs explique l'absence de fille dans les troupes de concert-party : « en scène, un garçon peut jouer une fille de mauvaise vie, une « ashao ». Mais si une vraie fille joue ce rôle, les gens risquent de l'appeler « ashao » dans la rue et ça peut retentir sur sa réputation. Le concert-

party est un genre assez curieux. Au théâtre tous les procédés sont mis en œuvre pour que le public ne confonde pas l'acteur avec le personnage qu'il joue, mais en même temps en dehors de la scène l'acteur populaire est identifié par l'intermédiaire du personnage qu'il joue régulièrement. La participation du public intervient également dans le déroulement même de la pièce à certains moments plus ou moins précis : le public peut, sur la demande des acteurs ou non, interpréter une chanson connue avec ceux-ci ; il peut monter sur la scène pour distribuer des pièces de monnaies aux acteurs ; certains en profitent pour faire des plaisanteries aux comédiens, en leur remettant par exemple des bouts de papier, jeu auquel les comédiens répondent généralement avec humour ; très souvent aussi à la fin de la pièce, l'acteur ayant joué le rôle principal pose une question à l'assistance : « Voilà, vous avez vu vous-même comment ma femme m'a quitté pour aller mener une mauvaise vie. Mais maintenant, comme elle est devenue malheureuse en menant cette vie-là, elle est revenue. Que me conseillez-vous ? » Là-dessus, on entend dans la salle : bats-la, renvoie-la, aie pitié d'elle...

Les acteurs de concert-party improvisent-ils ?

Oui. Cela veut dire qu'ils jouent d'après une histoire conçue par eux-mêmes. Mais ils font des répétitions, chacun connaît donc son rôle, et sait comment le composer. Chaque personnage connaît le ton qu'il doit adopter, la démarche, le maquillage, le costume qu'il lui faut pour jouer son rôle. Ce qu'il ne se donne pas la peine de faire, c'est d'apprendre le texte par cœur.

De quels sujets s'inspire l'improvisation ? De sujets d'actualité ?

Oui, de sujets d'actualités et autres. Quelquefois les éléments de leur improvisation sont des réponses directes aux réactions du public.

Peuvent-ils par exemple traiter un sujet de critique sociale ?

Bien sûr ce sont des gens qui vivent la réalité sociale quotidienne, peut-être beaucoup plus que les écrivains « classiques ». Les acteurs de concert-party sont presque partout et surtout dans des lieux populaires comme les bars, les marchés, les magasins, la rue où se vit et se raconte la réalité quotidienne de la société. C'est par exemple dans les bars qu'ils trouvent les histoires de jeunes filles de mauvaise vie, c'est là qu'ils apprennent à imiter la démarche, la toilette, les manières de « l'ashao ».

Ils ont donc un rôle social.

Oui. Et ils en sont conscients. La preuve, c'est qu'ils tirent toujours une leçon de morale à la fin de leur spectacle.

Si nous laissons un peu l'animation culturelle pour parler de l'auteur. Votre pièce « On joue la comédie » a reçu le Premier prix du concours théâtral interafricain 1972. Que représente cette pièce pour vous ?

J'ai traité dans « On joue la comédie » un sujet qui me tient à cœur, qui me préoccupe et qui est celui de la libération des peuples africains notamment en Afrique du Sud. Pour y parvenir, j'ai emprunté une technique qui pour moi est le résultat de mes réflexions personnelles sur les formes théâtrales africaines, en particulier celles dont nous venons de parler. Si vous voulez, j'ai suivi le chemin de la transformation de la Kantata en concert-party, du théâtre sérieux en pièce d'humour. Au début, j'avais écrit une pièce que je voulais intituler « Le retour de Chaka » ; ce devait être une sorte d'hymne d'un temps messianique avec l'avènement d'un grand chef Zoulou du nom de Chaka qui réunissait les peuples africains pour le grand combat de la libération. Voilà. Ça, c'était en quelque sorte de la Kantata, écrite en français : un sujet messianique, un héros envoyé de N'Koulou Koulou, le Seigneur du ciel, un langage poétique, un chœur chanté et dansé... Puis, je me suis mis à relire mon texte sur un ton plutôt comique et j'ai vu que cela devenait du concert-party. Je suis allé plus loin en changeant quelques mots, en réécrivant entièrement certaines scènes cette fois-ci en y mettant plus d'humour que de lyrisme... Finalement, qu'est-ce que j'ai obtenu ? Eh bien : sur une place publique à Johannesburg, des comédiens viennent tourner en ridicule les tenants de l'apartheid. Ils font des parodies de discours soi-disant pour défendre la thèse du développement séparé des races... Mais, en fait, ces comédiens sont des contestataires qui à l'occasion n'hésitent pas à passer à l'action. Le meneur de jeu, Xuma, est recherché par la police de l'État raciste. Mais quand on le découvre, il fait semblant de ne s'occuper que de rire et de faire rire le public, avec ses compagnons : « Nous on s'amuse », « on joue la comédie »... Et ils se déguisent, et ils font des grimaces... et les policiers eux-mêmes, irrésistiblement, se mettent à rire... Sans savoir que Chaka leur tend des pièges... jusqu'à la libération totale du peuple africain. Mon nouveau Chaka est donc bien un personnage de concert-party mais le comique est pour lui une stratégie. Dans « On joue la comédie », il s'est agi pour moi d'adapter les techniques des formes populaires

qui relèvent d'un théâtre oral et improvisé à un théâtre écrit. « On joue la comédie » est un hommage personnel que j'ai voulu rendre aux comédiens populaires du concert-party. On ne les prend pas au sérieux, mais eux ils ne demandent pas mieux, car cela leur permet de dire des tas de choses sur la société et de rester innocents. Le concert-party est actuellement le seul théâtre vivant, témoin de notre société contemporaine.

Cela m'amène à vous poser une autre question. On peut dire que « On joue la comédie » est une pièce de théâtre engagée, extrêmement bien construite qui se déroule à plusieurs niveaux. Pour ceux qui n'ont pas lu la pièce, il y a des comédiens qui jouent une pièce, elle-même insérée dans une autre, si l'on veut, non pas parallèle mais concentrique à la précédente, puis des spectateurs qui font partie du spectacle et dont le rôle est remis en cause à la fin par l'un d'entre eux. Est-ce que par tous ces niveaux vous cherchez à atteindre un plus grand degré de communication ?

Oui. C'est exactement cela. Et il faut que, à chaque niveau, le même spectateur voit un autre aspect du problème exposé, et que différents spectateurs de différentes opinions en tirent des conclusions différentes, voire contradictoires. Des gens qui ont vu la représentation m'ont dit qu'à la sortie de la salle ils ont eu beaucoup de discussions et qu'ils ne sont pas arrivés à se mettre d'accord. J'en étais satisfait car c'était le but recherché : provoquer des réactions, même celles qui sont opposées à la pièce, car un théâtre engagé n'est fait ni de slogan, ni de dogmatisme.

Vous avez dit qu'il vous a suffi d'introduire des points d'humour pour changer la pièce. Est-ce consciemment une façon de faire passer d'autant mieux cette dénonciation de la violence et de l'apartheid ?

Oui. Chaka dans la pièce dit : « Je suis prophète du rire et non des larmes. Les prophètes qui sont venus avant moi ont trop pleuré et nous ont fait pleurer. Moi je veux vous faire rire. » L'une des préoccupations des comédiens de la pièce est donc de faire passer leur lutte, de la faire paraître innocente sous le manteau du rire.

Vers la fin de la pièce, par une sorte de pirouette, vous semblez nier tout ce qui vient d'être dit. Ne risquez-vous pas de dérouter un public déjà acquis ?

Il ne faut pas que le public marche sans avoir pris conscience sans avoir pris une décision personnelle. Si le public doit marcher, il faut que

ce soit en toute responsabilité. Au reste, le fait de dire à la fin de la pièce qu'il s'agit là d'un mensonge innocent... je ne l'ai pas inventé. C'est ce que font réellement les conteurs de chez nous à la fin de leur récit. Pour moi, cela veut dire qu'il faut être bien conscient que le théâtre n'est qu'une illusion de la réalité qui demeure là. L'apartheid n'est pas combattu par le personnage de Chaka au théâtre. Mais l'apartheid est toujours là et c'est sur le terrain, en Afrique du Sud, qu'il faut aller le combattre. Ce n'est même pas à la radio ou dans les journaux ou dans les résolutions.

C'est intéressant de trouver dans la tradition la justification d'un procédé moderne. Un auteur est parfois réticent à l'idée qu'on le rapproche d'un autre. En lisant votre pièce, j'ai retrouvé certes des influences des spectacles traditionnels tels que vous les décrivez mais aussi de Brecht et de la comedia dell'arte.

Je ne nie pas que j'ai beaucoup lu Brecht et que je lui ai emprunté certaines techniques. Mon théâtre est un théâtre engagé et de prise de conscience. Par-là, je suis proche de lui. En ce qui concerne la comedia dell'arte, je crois que si vous faites allusion aux techniques du jeu dans le jeu, de l'improvisation, du burlesque qu'on retrouve dans ma pièce, je pourrais vous dire qu'il n'est pas nécessaire d'aller chercher si loin. Notre comedia dell'arte est là, nous en avons parlé longuement, c'est le concert-party.

Moi j'ai l'impression qu'il y aura une nouvelle version de « On joue la comédie » chaque fois qu'elle sera montée, surtout si c'est par moi-même. C'est que l'écriture n'achève jamais une pièce de théâtre. Ce n'est qu'un aspect de tout le langage théâtral, auquel la personnalité du metteur en scène, le travail des comédiens, l'accueil même du public imposent des contraintes. Ainsi, j'ai eu à réécrire des répliques en cours de répétition, soit parce que je le jugeais nécessaire pour maintenir un certain rythme, soit parce que cela sonnait mieux dans la bouche du comédien, soit parce que le jeu le nécessitait... quelquefois même, j'ai eu à exploiter des trouvailles des comédiens.

Donc le changement vaut autant pour le contenu que pour la forme. Avez-vous d'autres projets de pièce ?

Oui. Je cherche à les publier. Il faut qu'elles soient jouées. C'est le problème des jeunes auteurs.

Propos recueillis par
Denyse de Saivre.