

la naissance du théâtre

théâtre traditionnel

Rares sont les critiques ou les études sur le théâtre en Afrique qui ne commencent pas par une affirmation de l'existence d'un théâtre traditionnel. Affirmation empreinte le plus souvent d'une telle agressivité qu'elle en devient quelque peu suspecte, rares aussi sont les affirmations suivies d'une démonstration claire et absolument irréfutable de l'existence de ce théâtre. Pourtant, actuellement et de plus en plus fréquemment, les dramaturges se voient reprocher par les critiques ou les intellectuels africains le caractère purement occidental de leurs œuvres et leur absence totale de référence au patrimoine, leur dédain pour un théâtre qu'on les accuse de laisser sombrer dans l'oubli, « le théâtre traditionnel ».

à travers les témoignages

Si l'on en croit les rapports de certains explorateurs ou administrateurs coloniaux dont les témoignages sont d'autant plus crédibles qu'ils revêtent un caractère d'impartialité absolument dépassionné, il a existé en effet un théâtre négro-africain traditionnel.

Le chevalier de Boufflers, explorateur, aurait assisté en 1786, au Sénégal, à « des pantomimes, chants, danses, mimes » ; au Soudan nigérien, Mage décrit en 1868 une véritable pantomime représentant une parodie de combat. Prouteaux dans le tome II du *Bulletin du Comité d'études historiques* de l'A.o.f. paru en 1929, fait une étude sur les « Premiers essais de théâtre chez les indigènes de la Côte-d'Ivoire ». Il y parle de ballets, de danses « entre lesquelles s'intercalaient des scènes dialoguées et tout à fait curieuses ». Il semble bien, en effet, d'après la description qu'il fait de « la farce des chasseurs » que danses, chants, mimes, dialogues soient étroitement mêlés dans un spectacle qui reproduit la vie quotidienne avec ses personnages, hommes ou animaux, les plus familiers.

En Côte d'Ivoire encore, Henri Labouret signale que « des fêtes périodiques donnaient l'occasion de scènes dont les rites agraires inspiraient le thème. Elles intervenaient au moment des semailles, surtout après la récolte ; des personnages costumés et

masqués y jouaient un rôle » (1). Chez les Mbato, par exemple, voisins de Bingerville, tous les dix ans, à l'occasion de la reconstitution de l'armée, des scènes guerrières sont représentées sur la terre ferme et la lagune. Chez les Appoloniens, on accomplit chaque année, en décembre, l'Abissa, qui comporte une reconstitution historique de la vie des ancêtres, de leurs danses, de leurs costumes. Les vieillards parlent la langue d'autrefois (2). Des épisodes de la vie d'un défunt sont aussi représentés lors des funérailles par les membres de l'association à laquelle appartient le défunt.

Il est toujours question, lors de ces manifestations, de scènes mimées, de chants et danses, et quoique Henri Labouret ne prononce pas une seule fois le mot « dialogue », on peut penser qu'il s'agissait d'une forme de véritable théâtre, et même d'un théâtre total.

Pourtant, ces études ne font guère que « signaler » sans véritablement décrire et les deux documents les plus intéressants concernant le théâtre africain traditionnel restent **la Contribution à l'étude du théâtre chez les Noirs** publiée par Delafosse d'après un document fourni par Moussa Travélé, interprète à Bamako et l'étude de Labouret et Travélé. Dans le premier de ces documents, Delafosse rapporte comment à l'occasion d'un travail consacré aux aventures dramatiques du héros peul Samba Guladio Diegui, l'administrateur Equilbecq se trouva exprimer des doutes sur l'existence chez les Noirs de quelque chose se rapportant à l'art du théâtre. L'interprète Moussa Travélé présent à la conversation affirma au contraire que cet art était pratiqué au Soudan et à l'appui de ses dires, fournit à Equilbecq le scénario d'une sorte de comédie qu'il avait vue représenter dans son pays. Delafosse reproduit le « scénario » communiqué le 2 novembre 1915, tel qu'il lui avait été donné.

Plus longue, plus explicite encore, plus spécifiquement théâtrale surtout est l'étude réalisée par Henri Labouret en collaboration lui aussi avec Moussa Travélé parue dans *Africa*, journal de l'Institut

en Afrique : Conventionnel ou pré-théâtre ?

international des langues et civilisations africaines, en 1928.

Delafosse, comme Labouret montre que les spectacles comportent tous les éléments nécessaires à la composition d'une véritable représentation théâtrale : le théâtre, en plein air, est un théâtre en rond dont l'espace scénique est le centre de la place du village. Mais Labouret précise qu'on n'y voyait pas le moindre accessoire et que les spectateurs prenaient soin de ne pas obstruer les principales artères donnant accès au lieu scénique par lesquels les acteurs se présentaient. L'espace scénique éclate donc et déjà les spectateurs se trouvent « englobés » dans le jeu dramatique, les acteurs se faisant entendre par leur premier cri de très loin, puis se rapprochant peu à peu, jouant, dès leur entrée, derrière les spectateurs, puis au milieu d'eux.

Les représentations n'ont pas lieu toute l'année, mais seulement après la récolte, du mois d'octobre au mois de mars et surtout, impérativement le soir, au coucher du soleil.

La troupe théâtrale est composée d'un orchestre, d'un chœur et d'un certain nombre d'acteurs. Le chœur est fait de femmes et de jeunes filles qui se tiennent debout à droite et à gauche de l'orchestre prêtes à répondre au chant des acteurs. Il arrive que les membres de l'orchestre participent au spectacle non seulement en tant que musiciens, mais en tant qu'acteurs : ils participent à l'action et au dialogue un peu à la manière du chœur antique : dans la pièce dont Delafosse donne l'intrigue, ils jouent les notables, et ce sont eux qui autorisent les personnages principaux, le mari et la femme, à s'installer dans le village.

Les acteurs sont presque toujours des hommes ; et Delafosse évoque comme une exception une pantomime érotique à deux personnages à laquelle il avait

assisté en 1902, en Côte d'Ivoire, à Bouna et dans laquelle étonnamment, le rôle de la femme était rempli par une femme. « La pudeur, suppose-t-il, étant sans doute moins sévère chez les Koulango que chez les Bambara. »

Les personnages sont esquissés à traits épais mais vigoureux. Rarement plus de quatre, ils restent très conventionnels : on retrouve le plus souvent la femme — inévitablement coquette, légère, infidèle — le mari, le marchand, des voleurs (des intelligents et des stupides), le chasseur, le pêcheur, le cultivateur, le poltron, le vantard, autant de types familiers aux spectateurs villageois. L'aveugle, le boiteux, et même le lépreux apparaissent en scène et ils y figurent comme des personnages comiques dont la maladresse et la laideur suscitent les rires les plus joyeux ; « c'est que, expliquent Travélé et Labouret, la religion aussi bien que le folklore local font une large part à la lèpre, maladie envoyée par les dieux pour punir ceux qui les ont offensés. Cette affection... n'inspire ni dégoût, ni pitié... L'homme privé de ses doigts et de ses orteils par cette terrible maladie est impotent et maladroit, on ne le plaint pas, au contraire, le public prend un plaisir que nous jugeons coupable à railler sa démarche incertaine et ses gestes incomplets, il est devenu un type ridicule que l'on aime à caricaturer. Pour la même raison, l'aveugle et le boiteux lui font pendant sur la scène soudanaise » (3).

Pour mieux représenter ces personnages, les acteurs se griment, utilisant surtout de l'argile, la cendre et le kaolin, « de manière à se donner une apparence fantastique et ridicule ». Ils se costumant aussi, « ils s'affublent de vêtements déchirés et se procurent les armes, instruments et accessoires que réclament leurs rôles ».

Ces maquillages et ces costumes apparaissent bien sommaires, mais ils révèlent pourtant l'intention de dissimuler sa propre personne pour incarner physiquement un autre être.

Des stéréotypes sans doute, tous ces personnages de mari trompé, de femme volage ou de voleur

(1) H. Labouret, *Paysans d'Afrique occidentale*, Paris, Gallimard, 1941, p. 266.

(2) H. Labouret, *op. cité*.

(3) H. Labouret et Moussa, *le Théâtre mandingue*, Africa Diedrich Westermann. Oxford University Press, vol. I 1928, p. 91.

habile, mais des personnages déjà individualisés qui s'affrontent pour la joie des spectateurs assis autour de l'espace qui leur est donné, avec des mots et avec leurs corps : un dialogue fait de répliques courtes, rapides, s'enchaîne avec vivacité sur le rythme de la farce la plus alerte. La gestuelle tient une place très importante dans le théâtre mandingue comme dans le théâtre ivoirien : elle n'a pas le caractère d'une danse gratuite, divertissement plaqué dans le déroulement de l'action, elle est participation à l'action, ou expression de l'action, soutenant les mots ou les remplaçant. Le plus souvent, cette gestuelle est plus symbolique que réaliste. « L'homme avec ses pieds fait un tracé sur le sol, c'est leur case qu'il construit », « ils font semblant de faire la récolte, ils coupent le da (l'oseille) et le mettent en tas ».

Il arrive que la voix se taise complètement pour ne laisser parler que le corps et c'est un véritable mime que réalisent les acteurs, un mime très proche de la danse pure qui ne devient jamais un simple ornement, qui reste au contraire étroitement inséré, engagé dans l'action (comme celui des échecs d'un chasseur à la poursuite d'un gibier) (4).

Les indications données entre parenthèses par Labouret révèlent chez les acteurs, un souci de recherche d'expression dans les intonations : la jeune femme (très agacée) : « Tu ne vois donc pas le vent du nuage ? » L'homme (décidé et avec autorité) : « Oui, je le vois. »

On trouve aussi des indications concernant les expressions du visage : l'homme (toujours l'air de n'être au courant de rien).

Des huit représentations rapportées par Moussa Travélé, il ressort d'une part que l'action, comme les personnages, est très simple, qu'elle évolue régulièrement et sans rebondissements vers un dénouement et d'autre part que ces comédies semblaient n'avoir d'autre but que d'amuser. En bambara, elles s'appelaient « Koté-Kômanyaga », que Delafosse traduit par « divertissement au sujet des choses de l'association (le mariage) » le sujet étant le plus souvent les infortunes conjugales.

Un théâtre rural donc, comique, le plus souvent satirique, sans aucun but moral, visant seulement à distraire « en transportant à la scène des caractères des défauts ou des vices observés consciencieusement dans la vie ordinaire et rendus avec beaucoup de vérité » (5).

Il s'agissait donc bien de créations humaines pour les humains, détachées de toute préoccupation culturelle.

Détachée de toute intention religieuse est aussi une forme de théâtre dépeinte par Henri Labouret dans *les Paysans de l'Afrique occidentale* et qui se déroulait chez les Bobo, dans le nord de la Côte d'Ivoire.

Des troupes théâtrales composées d'acteurs des deux sexes parcouraient le pays, hébergés chez l'habitant, ils prononçaient à la tombée de la nuit l'éloge de la famille choisie. Cet éloge faisait l'objet de toute une mise en scène ; le lieu scénique était indiqué par une lampe-tempête allumée, éclairé par la lune puis un brasier ardent. Le spectateur débutait par un air interprété par les tambours et les instruments à cordes, l'éloge annoncé par le chef de la troupe était déclamé et chanté par ce même chef, il comprenait des strophes, des réponses alternées. Celles-ci chantées par les musiciens — l'acteur principal parlait et chantait, relatant la vie des ancêtres. Le morceau pouvait devenir satirique : dans la deuxième partie, le récitant faisait remarquer que tout le monde n'était pas aussi bon que celui dont il faisait l'éloge et il attaquait d'autres individus en faisant donner des noms par le public.

La fonction sociale de ces éloges est évidente, ils apparaissent déjà comme des psycho drames, mais ils restent cependant par leur mise en scène, leur interprétation, un jeu créé, avant tout pour être « donné à voir ».

Et nous concluons sur ces spectacles, avec Delafosse, regrettant le manque de discernement des Européens qui « englobent sous le nom générique et trompeur de tam-tam des spectacles qui ne sont en réalité pas autre chose que des représentations dramatiques. C'est encore du théâtre à l'état d'enfance, mais c'est du théâtre. »

Pourtant, il faut reconnaître que les témoignages prouvant l'existence des représentations théâtrales antérieures à l'époque coloniale sont étroitement limités dans l'espace. Dans presque toutes les études sur le théâtre africain, on retrouve les mêmes pays cités : le Soudan et le nord de la Côte-d'Ivoire. Bakary Traoré évoque quelques autres pays africains, mais sans donner le moindre témoignage, sans la moindre preuve, son affirmation très brève reste bien vague : « Ce qu'on a vu au Soudan et en Côte d'Ivoire s'observe aussi en Casamance, en Guinée, au Nigeria, au Dahomey, à quelques variantes près. » (6).

La limitation dans le temps est tout aussi étonnamment étroite ; Bakary Traoré l'admet : « Les témoignages que nous avons pu rapporter ne datent que du début du XX^e siècle. Ces arguments sous l'angle historique peuvent ne pas paraître convaincants. » (7).

On a donné comme explication de cette pauvreté de preuves — voire de l'absence totale de traces — de l'existence du théâtre traditionnel africain, l'absence ou le manque de développement des systèmes d'écriture proprement africains. Mais les épopées, les contes, les proverbes, n'appartenaient-ils pas eux aussi à l'oralité et s'il est vrai que bon nombre de chefs-d'œuvre se sont perdus ou sont en train de se

perdre, combien nombreux et riches sont ceux qui sont parvenus jusqu'à nous en dépit de l'absence de l'écriture, en dépit du « joug colonial » et du « choc des cultures » et cela dans tous les pays d'Afrique ! Pourquoi seul le théâtre n'aurait-il pas été transmis ? Au cours du colloque sur le théâtre négro-africain qui s'est tenu à Abidjan du 15 au 29 avril 1970, M. Ayhomoye Soufo constate sans le moindre étonnement que le « théâtre africain n'a pas bénéficié de l'immense intérêt qu'ethnologues, historiens, chercheurs, etc., ont porté aux contes, légendes et mythes au début de la colonisation, ni du grand essor qu'ont connu la poésie d'abord, et le roman ensuite après la Deuxième Guerre mondiale. » (8).

Pourquoi ethnologues, historiens, chercheurs se seraient-ils si totalement désintéressés du théâtre traditionnel africain si la matière avait été aussi riche ? La rareté des preuves de l'existence de ce théâtre autorise-t-elle une généralisation ?

Pourtant à propos de tous les pays d'Afrique bien au-delà de l'espace géographique circonscrit par les rapports des explorateurs ou des administrateurs, bien au-delà du temps limité au début du siècle, on affirme l'existence d'un théâtre traditionnel africain.

Le terme revient sans cesse sous la plume des critiques : lors du Colloque d'Abidjan, Claire Pairault parle de « sa genèse », « cherche où il a plongé ses racines », dans la première phrase de sa communication, Lylian Kesteloot annonce qu'elle ne fera que le « survoler », Memel Foté en donne « la critériologie », « le rôle », « la signification ». B. Mouralis affirme qu'à partir de la création de W. Ponty, il va coexister avec le théâtre d'inspiration européenne, F. Cuêhe se propose d'en montrer « l'influence sur le théâtre moderne ». Cependant le sens du terme « théâtre traditionnel africain » reste confus, chacun ne semble pas le charger du même contenu.

En dépit des différences, voire des divergences relevées dans les études, les articles que nous avons consultés, il ressort que « le théâtre traditionnel » se manifeste essentiellement sous trois formes : les rituels, les danses et les contes.

Théâtre et rituels

Les rituels : si nous envisageons le mot dans son acception la plus large (toute cérémonie à caractère religieux ou simplement social qui se déroule selon un rite), nous verrons immédiatement, d'une part que la vie traditionnelle africaine est jalonnée de ces rituels et que ces rituels présentent d'indéniables et

nombreux caractères de théâtralité : un lieu scénique est fixé sur la place du village pour le jugement de la tortue ou la palabre foncière, dans ou devant la case principale du guérisseur... Parfois, l'espace scénique s'enrichit d'un décor de tenture dont l'importance est destinée à prouver la richesse et la notoriété de la famille ; lors des funérailles bamiléké par exemple, il arrive qu'une véritable scène soit aménagée dans la concession du mort ou des parents ; la palabre d'enterrement dans l'ethnie bamiléké de la Haute-Sanaga au Cameroun se tient le plus souvent dans la cour de la concession du parent le plus influent de la famille (qui a pris soin d'aller chercher le mourant afin qu'il s'éteigne sous son toit). La configuration de l'espace représente un cercle : le centre étant constitué par une case sous la véranda de laquelle repose le mort recouvert d'un drap. Autour du mort se trouvent les femmes et les petites filles dont la fonction est de pleurer. Ce cercle revêt une valeur symbolique qui n'est pas sans rappeler certains traits du théâtre asiatique, il représente le tout, l'univers. D'un côté du cercle se répand la vie physique avec la communauté villageoise, de l'autre la vie de l'au-delà avec la communauté des aïeux passés à trépas. Au bord du premier demi-cercle se trouve la famille de la mère, origine de la naissance du défunt, puis la communauté villageoise, enfin les musiciens symbolisant les divers cycles de la journée et les différents cycles de la vie. Les femmes sont tout près du mort : elles représentent la mère nature d'où l'on vient et à laquelle on doit retourner et ce sont elles qui font la lisière du monde des aïeux.

Parfois, différents tableaux se succèdent : le lieu scénique se déplace et les spectateurs le suivent. Lors du mariage par exemple qui chez les Douala commence dans la maison de la fille, se poursuit dans celle du garçon, sur la route, enfin dans la maison des époux. Lors des funérailles bamiléké, le rite commencé dans la concession du mort peut se terminer un mois après à la rivière où se déroule, pour les veuves, la cérémonie du lavage et de la purification.

Un public composé par les habitants du village, parents, amis du malade, du mort ou du défunt ou de l'accusé ou simplement des curieux assiste à ces cérémonies, le plus souvent debout ou assis en rond autour des acteurs en spectateurs, participant parfois à l'action par des cris d'approbation ou de réprobation, des chants, des danses. Au cours de la cérémonie de purification chez les Bamiléké, les spectateurs à un moment précis, sont invités à entrer dans le cercle, en ordre, pour se laver le visage dans une eau sacrée et boire une potion offerte par le prêtre. Leur participation s'effectue aussi à travers les textes chantés ou à travers le port du « Feuhkong » (l'arbre de la paix symbolisant l'esprit de la cérémonie). Un public qui participe à l'action donc soutenant la progression, mais ne pouvant jamais réellement en infléchir ni en dévier le cours.

(4) H. Labouret et Moussa, *op. cit.* p. 85.

(5) H. Labouret et Moussa, *op. cit.* p. 74.

(6) Bakary Traoré, *The black african theatre and its social functions*, Ibadan, University Press, 1960, p. 23.

(7) Bakary Traoré, *op. cit.*

(8) *Le théâtre négro-africain, actes du Colloque d'Abidjan, 1970*. Paris, Présence africaine, 1971, p. 67.

Face à ce public, des acteurs mènent le jeu, qui ont chacun un rôle, précisément défini et au cours de toutes les cérémonies ou rituels, on distingue très aisément des personnages principaux et des personnages secondaires : chaque acteur principal tient en main ou porte sur lui un vêtement ayant appartenu au mort ; un choryphée le plus souvent, une femme dirige les chants tragiques des lamentations. Il existe même des « vedettes » des lamentations, une actrice secondaire peut devenir une actrice principale et sera recherchée lors de toutes les lamentations qui auront lieu au village — si le public a remarqué qu'elle a pleuré mieux que les autres.

Des costumes sont spécifiques de la cérémonie et du rôle particulier que tient chacun. Lors du « Kon » un rite de guérison boudou, le guérisseur opère avec un chapeau rouge sur la tête, une auréole de plumes d'oiseaux, le torse nu, une étoffe rouge sang et des peaux de bêtes, redoutées dans la région, autour des reins. Au cou, il porte un grand collier auquel est suspendu un os d'origine suspecte. Les tatouages du visage, du torse et même des pieds contribuent à rendre plus effrayant l'aspect du guérisseur, et révèlent par là une volonté de produire un effet sur l'assistance. Pour les funérailles, la plupart du temps, les acteurs principaux sont revêtus de pagnes traditionnels très vivement colorés. Ils sont maquillés d'énormes traits de kaolin, de cendre parfois même de charbon. Chez les Bamiléké, les acteurs principaux portent des masques, les veuves lors du troisième « acte » des funérailles vont tête rasée, couvertes de cendres, nues, cordes au cou : une tenue symbolisant leur animalisation après la mort de l'époux.

Tous ces rituels se déroulent selon un processus rigoureux, les différents moments d'un mariage, les personnages qui doivent apparaître à l'intérieur de chaque moment, leurs gestes, le contenu de leur discours, les réactions du public même, tout est précisément réglé par une mise en scène qui n'est pas le fruit d'une création individuelle, mais d'une tradition plusieurs fois séculaire. Il en est de même pour tout jugement, rite de purification ou de guérison ou pour une autopsie publique traditionnelle. Lors des funérailles bamiléké, l'entrée des acteurs se fait dans un ordre très précis : viennent d'abord les musiciens, puis celui qui porte le portrait du mort, les acteurs principaux (proches parents du mort), enfin les autres acteurs qui forment un cercle à part ; si le chef entre en scène, il évolue seul dans son cercle. Même les sorties — ou les fausses sorties — sont réglées : un mutisme par trop prolongé du malade interrogé entraîne une sortie spectaculaire du guérisseur qui n'émeut personne car on sait que, selon la règle, il ne tardera pas à revenir.

Cette mise en scène, préfixée par la tradition, un maître de cérémonie en dirige l'exécution, jamais extérieur au spectacle, mais dirigeant au contraire de

l'intérieur, il est presque toujours l'acteur principal : lors du rituel de purification, le « sorcier » occupe la scène du début à la fin des cérémonies, il régleme l'entrée en scène des autres participants qui l'aideront à opérer la purification publique du coupable, lui seul peut donner l'ordre aux musiciens de jouer ou aux danseurs d'entrer dans le cercle, lui seul peut faire appel au public.

On peut même découvrir une structure dramatique dans le déroulement de la plupart des rituels composés d'une succession de moments espacés parfois de plusieurs heures, de plusieurs jours, de plusieurs mois ou même de plusieurs années comme dans les funérailles bamiléké. A l'intérieur de ces moments — auxquels si l'on voulait utiliser un lexique théâtral, on pourrait donner le nom « d'actes », les entrées et les sorties des différents personnages délimitent des « scènes », les éventuels changements de lieux scéniques des « tableaux ».

Quant au dialogue, jamais écrit, il est comparable techniquement parlant à celui de la Comedia dell'arte : un canevas est fourni, par la tradition, duquel les acteurs n'ont aucun droit de s'éloigner, mais à l'intérieur duquel l'improvisation garde toute sa liberté. Dans le jugement de la tortue est aménagée une progression dramatique, pleine de suspense, qui va croissant et le dialogue entre l'inculpé et le plaignant au ton élevé (on y remarque en particulier l'utilisation répétée du ô vocatif) proche du dialogue de la tragédie grecque, atteint parfois la poésie pure. Lors du mariage Douala au contraire, les répliques échangées entre les parents du garçon rivalisant de louanges ou de dénigrements sont évidemment perçues comme un jeu destiné à faire sourire ou même à faire franchement rire les spectateurs.

Espace scénique, acteurs, spectateurs, structure dramatique, dialogue cela ne suffit-il pas pour affirmer que les rituels qui contiennent tous ces éléments de théâtralité sont déjà du théâtre ? On pourrait ajouter que le théâtre est cérémonie ; que littéralement la cérémonie doit être interprétée comme un drame au sens que Georges Politzer faisait à ce mot : « Un développement limité et défini dans le temps et l'espace, un segment particulièrement significatif de l'expérience commune dont les éléments entraînés les uns aux autres réalisent, ou seulement, représentent un acte collectif important... au cours de ces cérémonies qui incarnent la pratique sociale dans sa plus grande intensité les individus assument ainsi les types fixés par la tradition et exécutent les conduites qu'elles impliquent. » (9).

Qu'il s'agisse selon la distinction que fait Jean Duvignaud de ces cérémonies sociales « d'imitations d'actions », de « fêtes mythiques » comme celle du Vaudou haïtien ou de cérémonies qui « préparent une décision ou anticipent sur une action qui engage

le groupe ou la société entière », la finalité de la cérémonie reste une meilleure cohésion du groupe, le maintien d'un ordre dans la société même si le rite doit passer par un désordre momentané : lors des funérailles, au-delà de l'hommage rendu au défunt, le but de la cérémonie est le renforcement de l'unité d'une société qui repose sur le respect de l'ancêtre et de l'ainé. Plus évidemment, plus immédiatement, des cérémonies sociales comme un mariage, une séance de tribunal coutumier, qui sont très fortement théâtralisées, aboutissent à une action sur la société ; à une réalisation ayant des prolongements qui modifieront, voire transformeront la vie des membres de la société. La cérémonie théâtrale est « sans efficacité réelle parce qu'est brisé le circuit entre la spontanéité, la liberté active de l'homme et la réalisation de cette action dans la trame concrète de la vie, les symbolisations ne désignent plus un symbolisé : le signifiant est coupé du signifié et nous devons admettre que « Hamlet meurt sans mourir » (10). Au contraire la cérémonie sociale agit sur le monde, son but est essentiellement pratique.

Il est vrai que cette différence ne saurait constituer un élément suffisant à l'affirmation d'une différence fondamentale entre le rituel et le théâtre. L'art négro-africain a un caractère éminemment social, il se révèle doublement collectif « c'est la société qui lui donne vie et pleine existence, c'est à la société qu'il s'adresse qu'il s'agisse de jeux, divertissement ou liturgie initiatique » (11).

Dans leur étude sur « la terre africaine et ses religions », Thomas et Luneau présentent les notions de fête et d'art comme absolument indissociables. La fonction de cohésion des cérémonies sociales c'est à l'art contenu dans ces cérémonies qu'ils l'attribuent : « La fonction de cohésion afférente à l'œuvre d'art joue sur divers tableaux, le plus souvent simultanément. Tout d'abord et, notamment lors des grandes fêtes, elle permet au groupe de prendre conscience de soi, de son unité et de sa spécificité, grâce au rythme scandé par les tambours elle aboutit à des phénomènes d'exaltation collective où chaque individu a l'impression d'appartenir à un tout social et de participer aux valeurs essentielles et impérissables de la communauté » (12). Dans les textes initiatiques, il est impossible de dissocier l'art du bien-dire et de la fonction socio-politique.

Collectif, fonctionnel, l'art africain a une mission sociale, éthique, éducative, ludique, et une valeur thérapeutique « la socio-thérapie traditionnelle dont on sait l'efficacité ne se conçoit pas sans chants, ni

danses, opérations essentielles de guérison » (13). Ce n'est donc pas seulement dans des différences de fonctions entre la cérémonie sociale et la cérémonie dramatique que nous chercherons une différence entre rituels et théâtre.

La différence réside dans l'essence même du théâtre et du rituel : le théâtre est un art. Et en tant que tel, il n'est pas imitation, mais création ; tout dramaturge est un créateur qui transfigure la nature, la réalité. On dit et on répète que le théâtre est un miroir ; un miroir certes, mais qui ne reflète pas, telle quelle, la réalité. Avant d'être restituée au regard du spectateur, elle a dû traverser la sensibilité de l'artiste, des artistes ; l'auteur, le metteur en scène, l'acteur. Il y a rupture avec la vie de chaque jour qui y est décantée, amplifiée, sublimée. L'homme va au théâtre pour s'y voir tel qu'il serait s'il avait la volonté ou le pouvoir d'aller jusqu'au bout de ses désirs, de ses passions. Même si, en dépit de Nietzsche on persiste à considérer Dionysos comme le dieu du théâtre, n'oublions pas que s'il était « le dieu de l'ivresse bienheureuse et de l'amour extatique », il était aussi le dieu de la sauvagerie « dieu fou dont l'apparition met les êtres humains en délire, à qui les anciens donnaient la forme d'un taureau pour exprimer non seulement l'abondance de la vie et de la fécondité mais aussi la folie furieuse » (14). S'il y a un miroir, c'est, comme le dit Pierre-Aimé Touchard, celui d'un fait psychologique : « Le besoin propre à l'homme d'éprouver sans cesse les limites extrêmes de la puissance, ou de sa faiblesse c'est-à-dire de sa puissance dans le mal » (15). Et ce besoin d'exercer sa puissance ne serait que la manifestation dans l'action d'un besoin plus profond encore qui est le besoin de liberté. La catharsis d'Aristote n'aurait plus aucune valeur morale, elle serait un moyen de retrouver momentanément la sensation de sa liberté.

« L'œuvre d'art est une réalité nouvelle que l'artiste ajoute à l'univers », affirme Étienne Gilson dans *Arts et Métaphysique* et, citant Ravel, Louis Jouvet écrit dans *Témoignage sur le théâtre* : « Nous ne pouvons exprimer sans exploiter et transformer nos émotions ; ne vaut-il pas mieux en être au moins conscient et reconnaître que l'art c'est la suprême imposture ? » C'est encore plus vrai de l'art dramatique qui de façon tellement évidente est un mensonge. Plutôt que de « mensonge » dont la résonance est par trop morale, il vaudrait mieux parler d'artifice ou de fiction : fiction créée par le dramaturge, le metteur en scène, l'acteur et acceptée, attendue par le spectateur. Quand le spectateur se rend au théâtre, il sait qu'il y va pour retrouver un univers qui n'est pas celui dans lequel il vit chaque jour : « A mon contact quotidien et continu du monde se substitue un contact exceptionnel et limité dans le temps comme dans l'espace, un contact avec la vie recréée de toutes pièces. Je sais que cet univers est fictif »,

(9) Thomas L.V. et Luneau R., *la Terre africaine et ses religions*, Paris, Larousse, 1975, p. 197.

(10) J. Duvignaud, *les Ombres collectives*, Paris, Puf, 1973, p. 21.

(11) Thomas L.V. et Luneau R., *op. cit.* p. 197.

(12) Thomas L.V. et Luneau R., *op. cit.* p. 198.

(13) Thomas L.V. et Luneau R., *op. cit.*

(14) Jamati G., *Théâtre et vie intérieure*, Paris, Flammarion, 1962, p. 28. Touchard P.A.

(15) Dionysos, p. 14-15, Paris, Seuil, 1949.

écrit Jamati (16). Le spectateur attend du théâtre une autre vie, recréée, si l'homme va au théâtre, c'est pour échapper à l'enlissement de chaque jour, à la médiocrité du quotidien. Le spectateur sait que tout ce qu'il va voir sera faux, que l'homme qui agonise sur la scène se relèvera tout à l'heure, que les décors sont en carton ou en bois, que la lumière de l'aube est celle d'un projecteur, il sait et surtout il le veut. « L'homme, dit Claudel, s'ennuie et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit ; c'est pour cela qu'il va au théâtre » (17). Avant toute préoccupation éthique ou esthétique, le but du spectateur est de se divertir.

« Le théâtre est la recherche d'un alibi, d'une absence. C'est vouloir être en contumace, se réfugier, prendre congé d'un certain nombre d'idées, de sentiments, faire une fugue durable, une escapade de la vie quotidienne, se dérober, escalader le mur borné de sa vie, s'éclipser de ses médiocrités, prendre congé, se créer un intérim, c'est se rendre invisible et introuvable aux tous les jours... C'est être en disponibilité pour la poésie, l'esprit, la cosmogonie, la métaphysique » (18).

Même la pièce la plus engagée est évasion : le spectateur s'est déplacé dans l'espace et il a mis entre parenthèses une parcelle de son temps. L'attitude du spectateur au théâtre est tout à fait spécifique, et n'est pas celle du spectateur de la cérémonie sociale ; toute d'ambiguïté, elle est faite à la fois d'abandon et d'attitude critique. D'abandon car le spectateur doit jouer le jeu : sa raison, son esprit critique, ne doivent pas prendre le pas sur sa sensibilité, sa faculté d'émotion, et surtout son imagination ; si l'arbre ne lui apparaît plus que comme un morceau de carton peint en vert, le personnage assis dessous ne sera plus à ses yeux qu'un pantin grotesque, le théâtre ne « passera » pas. Artaud, Grotowski insistent sur ce jeu, sur cet abandon nécessaire du spectateur pour qui « la fiction seule finit par compter puisqu'elle est la seule réalité de ce que (le spectateur) sent et éprouve » (19). Jamati compare cet état à l'extase mystique : « C'est bien de mysticité qu'il s'agit au théâtre. » Mais il précise « d'une mysticité qui au lieu d'abolir les formes, les anime après les avoir rendues transparentes ». Contrairement à ce qui se passe dans certaines séances de magie, d'envoûtement ou dans certains rites, « le théâtre hausse à la joie, à l'émotion collective », mais sans anéantir l'esprit critique du spectateur. C'est ici qu'intervient une notion qui sépare nettement la cérémonie théâtrale de la cérémonie sociale : celle de la distance. « Le sens même du théâtre, écrit Sartre, me paraît être de présenter le monde humain avec une distance absolue, une distance infranchissable : la distance qui me sépare de la scène et de l'acteur est une distance telle que je puis le voir mais je ne pourrais jamais ni le toucher, ni agir sur lui » (20).

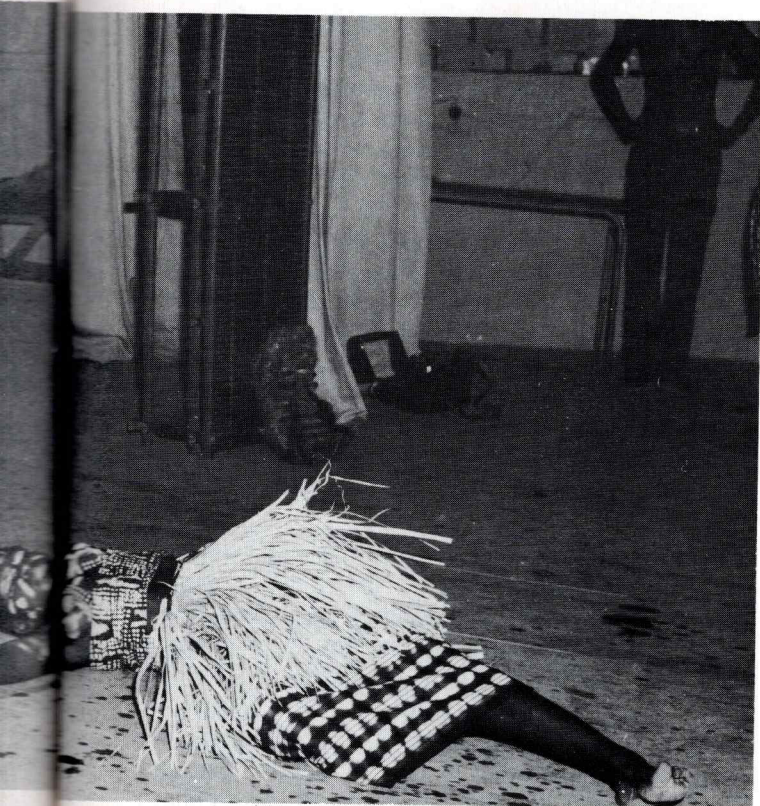


Détruire cette distance, c'est détruire la théâtralité.

Comme le fait remarquer Georges Mounin : la nature de relation entre le théâtre, entre les acteurs et le public est tout à fait particulière, il oppose la communication linguistique à la communication théâtrale. Dans la première, il y a un va-et-vient incessant entre les interlocuteurs et tour à tour et réciproquement entre émetteurs et récepteurs. Il en est autrement au niveau des acteurs et du public : les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs. Les applaudissements et les rires, les murmures, les quolibets, les cris font partie d'un système de communication marginale par rapport à la pièce elle-même.

« Les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs par le théâtre » (21).

La distance, on la trouve aussi au niveau du seul acteur. Après le théâtre grec et « la distanciation » qu'entraînait déjà le port du masque et des cothurnes, Diderot affirmait que l'acteur n'incarnait jamais totalement son personnage, l'identification restant à la fois impossible et non souhaitable, Brecht va beaucoup plus loin, systématisant la distanciation dans son théâtre dont l'acteur joue, présente, montre « sans jamais projeter de se faire oublier lui-même » (22). Il n'est pas d'hommes de théâtre, même les partisans d'une « incarnation » du personnage qui n'aient parlé du dédoublement, de la maîtrise, du contrôle constant de soi-même nécessaires au jeu dramatique. Si l'on excepte les cérémonies reli-



gieuses au cours desquelles un des participants, masqué, est censé représenter le dieu ou l'ancêtre, cette distance entre le personnage qu'il joue et l'homme qu'il est, n'existe pas au niveau de l'acteur des cérémonies sociales qui joue son rôle « social et continue à le jouer ; une grande diversité de rôles correspondant à de multiples tâches réelles ou possibles ». Insistant sur cette différence fondamentale du rôle de l'acteur des cérémonies théâtrales et celui des cérémonies sociales, Jean Duvignaud remarque que « l'acteur de théâtre n'apparaît que dans des sociétés cumulatives ou historiques, celles où la conscience implicite formule la possibilité d'une intervention prométhéenne de l'homme sur les structures et d'expériences éventuelles non immédiatement réductibles aux normes de la vie quotidienne codifiée » (23). Et Jean Duvignaud cite le Nô qui a été élaboré au XIV^e siècle au moment où le féodalisme japonais se détache de la société patriarcale traditionnelle et dont « les éléments qui conditionnent son apparition impliquent une distance vis-à-vis des mythes antérieurs » (24). De même « les acteurs grecs qui préparent le passage du dithyrambe à la

tragédie appartiennent à une époque, le VI^e siècle avant J.C., où les sociétés traditionnelles helléniques voient apparaître un nouveau type de société représentée par la cité », enfin « les sociétés européennes voient apparaître l'acteur au sens théâtral du mot à la fin du Moyen-Age seulement au moment où les sociétés traditionnelles cèdent la place aux sociétés monarchiques » (24).

Le théâtre présente donc « des conduites imaginaires » que l'acteur rend vivantes et ces conduites imaginaires, l'acteur de théâtre possède la faculté et la liberté de les multiplier, de les diversifier au rythme et à la mesure de son pouvoir de création. Il apparaît comme le maître d'un univers dont il est le créateur et non un serviteur ou un rouage comme l'acteur des cérémonies sociales. A ce pouvoir de multiplication et de création presque infiniment possible, il faut ajouter la faculté d'évolution : en tant qu'art, avec le temps et l'originalité de l'artiste créateur, le théâtre évolue, se remet en question, contesté, bouleversé, du Nô japonais au happening, essentiellement vivant, perpétuellement à la recherche de lui-même, contrairement aux rituels dont la puissance de l'impact social émane des fondements fixés par la tradition et comme tels immuables.

Enfin nous concluons sur ces rapports des rituels et du théâtre en soulignant après Duvignaud que, contrairement à la cérémonie sociale, la cérémonie théâtrale est essentiellement « donnée à voir », « restituée au spectacle » non pas « projetée » vers une action mais enfermée dans une contemplation, création du génie des hommes pour la joie des hommes.

théâtre et contes

Le genre le plus proche du théâtre, le plus souvent d'ailleurs dénommé « théâtre traditionnel » reste le conte, à la fois dans sa finalité et dans son esthétique : « La littérature orale traditionnelle est d'abord une performance théâtrale », écrit Méloné (25).

Là encore, il est aisé de dégager les éléments théâtraux d'une soirée de contes au village : un espace scénique est circonscrit au milieu duquel le conteur s'adresse au public qui, assis en rond, forme un cercle qui ne se referme pas, car il est nécessaire de voir le visage du conteur. Cette importance de l'élément spectaculaire dans le conte est confirmée par l'éclairage du feu de bois, allumé non seulement pour réchauffer les spectateurs et chasser les moustiques, mais aussi pour éclairer le conteur que chaque spectateur veut voir, le conteur est donc un acteur certes, et le plus souvent un acteur prodigieux, dont le visage doit avoir une mobilité toute particulière, le corps a une variété et une puissance d'expression exceptionnelles puisqu'il lui faut représenter à lui seul, à la fois le narrateur et tous les personnages, il

(16) Touchard P.A., *op. cit.* p. 28.

(17) Juvet L., *Témoignage sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 84.

(18) Juvet L., *le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1952, p. 32.

(19) Touchard P.A., *op. cit.* p. 29.

(20) Sartre J.-P., *Un théâtre en situation*, Paris, Gallimard, 1973, p. 77.

(21) Jean G., *le Théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 123.

(22) Brecht B., *Écrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche, 1963, p. 392.

(23) Duvignaud J., *l'Acteur*, Paris, Gallimard, 1965, p. 16-17.

(24) Duvignaud J., *les Ombres collectives, sociologie du théâtre*, Paris, Puf, 1973.

(25) *Le théâtre négro-africain, actes du Colloque d'Abidjan*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 146.

joue infiniment de sa voix allant du murmure, rauque, aux éclats les plus tonitruants. « L'interprétation est toujours infiniment variée, témoigne Labouret, à mi-voix, d'un son mystérieux, murmurée d'une façon presque inintelligible ou bien proférée sur un diapason élevé dans le mode burlesque » (25).

Les performances dramatiques du joueur de mvet sont encore plus variées et encore plus étonnantes (le mvet désigne un instrument de musique à cordes qu'utilise en pays Bété au Cameroun (*) un conteur-musicien lors des soirées au cours desquelles il dit et chante ses récits, séances appelées aussi, par extension, mvet). N'étant pas forcément un vieillard comme la plupart des diseurs de contes, le joueur de mvet ajoute à la flexibilité de ses intonations vocales dans la parole ou dans le chant, une souplesse, une agilité du corps qui lui donnent à la fois la beauté plastique du danseur et la puissance d'expression du mime. De plus, son professionnalisme, la pratique qu'il a quotidiennement de son art — enseigné au départ par un maître — lui permettent d'en dominer les techniques, d'apporter au métier le souffle et l'originalité de son talent personnel.

La personnalité du conteur joue un rôle extrêmement important lors d'une soirée de contes : non seulement le public réagit au texte, mais il réagit à la façon dont est dit ce texte. Déjà critiques dramatiques, les villageois manifestent leur joie ou leur réprobation devant l'interprétation de l'artiste, sensibles à son style. Il arrive même qu'on chasse le conteur jugé mauvais pour le remplacer par un autre.

Comme le souligne Senghor, c'est le rythme qui domine et anime les récits, créé par les répétitions, les parallélismes, les retours au chant qui n'engendrent pas la monotonie, mais provoquent au contraire une progression dramatique.

Enfin le recours constant au dialogue confère évidemment au conte, à la fable, à la chantefable, à l'épopée, à la légende ou au mythe un caractère dramatique. « Dans les œuvres littéraires orales, l'inspiration devient dramatique chaque fois que la parole est prêtée aux êtres inanimés, aux personnages d'invention. L'inspiration est indirecte ou dramatique lorsque l'être fictif s'interpose entre le ou les auteurs de l'œuvre littéraire orale et celui qui écoute. C'est la raison pour laquelle ce type d'inspiration a toujours recours au monologue ou au dialogue pour narrer, s'épancher, décrire ou expliquer » (27).

Le conteur fut sans doute le premier acteur. En Afrique et peut-être dans tous les pays du monde. Mais cela est-il suffisant pour assimiler le conte au théâtre ? L'aède chantait les épopées homériques, le troubadour comme le joueur de mvet allait de village en village pour colporter les chansons de geste,

affirme-t-on pour autant que l'*Illiadé* et la *Chanson de Roland* appartiennent au répertoire théâtral de l'Antiquité grecque ou du Moyen-Âge. On pourrait nous accuser de faire appel à des références occidentales ; mais puisqu'on a comparé la naissance et l'évolution du théâtre africain à la naissance et à l'évolution du théâtre grec, la psychologie des personnages de la tragédie française du XVII^e siècle et celle des personnages du théâtre traditionnel (28), qu'on assume jusqu'au bout le choix des termes de la comparaison, et sous prétexte que le contenu du mot théâtre ne peut être le même en raison de la différence des cultures qu'on n'utilise pas au contraire, qu'on ne refuse pas indifféremment cette comparaison selon la nécessité momentanée de la démonstration à laquelle on veut parvenir.

Peut-on nier qu'il existe une différence essentielle entre narration et drame ? Et n'est-ce pas la reconnaissance de cette différence que Lylian Kesteloot exprime lorsqu'elle dit, parlant du récit soudanais, qu'il serait « facile de dramatiser » ? Précisément, pour passer du conte ou de l'épopée au théâtre, il faudrait procéder à une dramatisation ; c'est-à-dire transformer le récit en théâtre. Tant que le conteur narre des faits concernant des personnages dont il rapporte les actes ou les paroles, le conte reste une narration. Au moment où les personnages jusque-là dépeints, objets de l'imagination de celui qui écoute, surgissent du récit, prennent un corps, un visage, une voix, s'imposant au regard du spectateur, présence vivante chargée du poids et de l'épaisseur du concret, au moment où le spectateur n'entend plus une voix rapporter que le personnage a fait ceci, a dit cela, mais voit le personnage agir et parler lui-même, au moment où l'on passe de la troisième personne à la première, alors on a franchi le pas qui sépare le récit du théâtre.

Le Nô japonais est né quand deux personnages individuels se sont partagés dans un dialogue, les vers de la Kagura jusque-là dits et chantés par le seul récitant. En Grèce, la tragédie est née de la choristique lorsque Thespis détacha un acteur du chœur : le protagoniste, mais c'est Eschyle qui fit franchir au théâtre le pas décisif, qui le sépara à jamais du récit quand il créa le second acteur, instaurant tout à fait en dehors du chœur et du choryphée un dialogue entre deux personnages qui ne dirent plus, mais jouèrent le texte. Au Moyen-Âge, on ne parla de drames liturgiques qu'à partir du moment où des dialogues extérieurs à l'ordonnance liturgique existèrent de façon autonome. En Afrique, Labouret signale qu'il a été témoin de ce « passage insensible et indéniable de la narration au théâtre » ayant assisté quelquefois à des contes non plus dits par un narrateur mais « joués par plusieurs acteurs figurant non seulement les animaux dont ils portent le nom mais les individus de la communauté paraissant mériter des critiques » (29).

(*) Ainsi qu'au Gabon. N.D.L.R.

Mais le témoignage bien rapide et unique et les enquêtes faites révèlent que mis à part quelques exceptions, en Afrique, le conte est resté l'apanage du seul conteur.

La frontière entre narration et théâtre n'est pas infranchissable, il arrive que la narration envahisse le théâtre : certaines pièces — les adaptations de romans, de récits ou de contes, en particulier — sont construites sur une alternance de narration et de dramatisation. Mais le narrateur ne semble être là que pour introduire le jeu théâtral, pour établir un lien entre les épisodes dramatiques, et la représentation théâtrale ne se limite pas à un récit dit par un conteur : en fait le théâtre commence quand le conteur se retire.

Même le théâtre de Brecht, ce théâtre qu'il oppose à ce qu'il appelle « la forme dramatique du théâtre » et dont il dit qu'« il est narration », ce théâtre, en fait, ne contient que des éléments de narration. En dépit des projections cinématographiques, des panneaux qui permettaient de mettre en mémoire d'autres processus qui se déroulaient simultanément en d'autres lieux, en dépit du narrateur « que le quatrième mur ne fait plus disparaître », de la « distanciation » imposée aux acteurs « qui ne se métamorphosent plus complètement », il n'en reste pas moins que **la Bonne âme de Se Tchouan** ou le **Cercle de craie caucasien** est un théâtre dont les acteurs sont porteurs (à la distance qu'on voudra) de personnages qu'ils représentent, dont ils prononcent les paroles, dont ils accomplissent les gestes, dont ils ne racontent pas mais dont ils jouent la vie.

théâtre et danse

Le « théâtre traditionnel » désigne aussi la danse : les danses totémiques, les danses de guerre comme l'Ozila au Cameroun ou le Duga au Mali portent la dénomination de théâtre. Or, aussi proches du théâtre soient-elles par la puissance expressive du geste, des attitudes, des mouvements, qu'évoque parfois irrésistiblement le mime, aussi « narratives » soient-elles (pour reprendre le terme de Lylian Kesteloot à propos des danses africaines), elles restent néanmoins des danses — manifestations de l'art chorégraphique, un art spécifique qu'à aucune époque et dans aucun pays du monde, on a assimilé à l'art théâtral ; les Grecs ne s'y trompèrent pas qui ne confondirent jamais Melpomène et Thalie avec Terpsichore. A propos du « théâtre négro-africain

traditionnel », Memel Fote écrit : « Le théâtre proprement dit se présente... tantôt comme une partie d'un tout (Mamnon, Ozila, Atougblan, Duga) tantôt comme un aspect de la partie conte ou roman » (30). Mais le théâtre est précisément un TOUT ! Le caractère spécifique, l'originalité de l'art théâtral c'est d'être une synthèse : un texte (écrit ou improvisé peu importe) exprimé par des mots, exprimé par des corps, la parole n'excluant jamais le geste, le geste n'excluant jamais la parole, même dans les théâtres les plus avant-gardistes. Le théâtre c'est le verbe et la chair, ce n'est ni « le beau texte bien dit » de Giraudoux ni « la chair en mouvement sur les planches » de Barrault, c'est le beau texte bien dit par une chair en mouvement sur les planches. A ces éléments de base essentiels à l'art théâtral peuvent s'ajouter la musique, la danse, l'art plastique : l'architecture du dispositif scénique, l'art des couleurs du décor ou des costumes, la sculpture d'un faisceau de lumière, chacun de ces arts n'étant pas là, surajouté, mais participant intimement à l'expression dramatique. Cet ensemble dont tous les éléments sont autant de formes d'art, ce faisceau, somme d'autres faisceaux convergents est le théâtre. C'est un tout que chaque partie ne saurait constituer à elle seule.

Et c'est à ce théâtre dont l'originalité interdit qu'on l'assimile au spectacle en général, ce théâtre qui fut celui de l'Asie, de la Grèce antique, qui est celui de nos temps modernes, c'est à ce théâtre seul que nous pensons quand nous jugeons utile de remettre en question le terme de « théâtre traditionnel » pour en définir les limites, et non pas à celui que Dadié nous présente comme le théâtre occidental, donnant cette étrange définition dans **Mon pays et son théâtre** : « Si par théâtre on entend un spectacle dans un lieu approprié avec des spectateurs payants, des acteurs payés, avec des décors, des accoutrements, des maquillages, avec des répétitions et des réclames tapageuses évidemment rien de tel en pays Agni... »

Comme l'histoire de l'Afrique, l'histoire du théâtre africain est originale. Sans doute tout a commencé comme en Asie ou en Grèce antique par des rites chargés de caractères de théâtralité. Mais s'il est relativement aisé de suivre en Grèce l'évolution du culte à la liturgie dramatique puis au drame, du religieux au profane, de la choristique à la déclamation dramatique, il n'en est pas de même pour l'Afrique. Après avoir repris la comparaison de la naissance du théâtre grec et celle du théâtre africain, l'auteur de l'article « **Théâtre africain : Traditions et perspectives** » (31) concède : « Il convient cependant de souligner que l'autonomie du drame grec a été la condition de son développement, alors que le théâtre africain est resté sous la domination de la religion. » Deux pages plus loin, il oppose le « théâtre proprement dit » au « théâtre en gestation qui appartient au rituel religieux ». Dans l'Afrique précoloniale, les

(26) Labouret H., *Paysans d'Afrique occidentale*, Paris, Gallimard, 1941, p. 260.

(27) Belinga E., *l'Esthétique littéraire dans la littérature africaine*, inédit, p. 12.

(28) *Le théâtre négro-africain*, actes du Colloque d'Abidjan, 1970, op. cit. Claire Pairault, Bakary Traoré lors du Colloque d'Abidjan 1970, p. 42 et 54.

(29) Labouret H., op. cit.

(30) *Le théâtre négro-africain*, actes du Colloque d'Abidjan, 1970, op. cit., p. 26.

(31) Traoré B., *le Théâtre africain du V^e Festival culturel panafricain d'Alger*, *Présence africaine*.

cérémonies religieuses ou sociales chargées d'éléments de théâtralité semblent avoir été destinées à évoluer peu à peu vers une profanation et une dramatisation. Mais la puissance de l'esprit religieux est restée telle qu'elle a pu entraver le passage de la liturgie dramatique au drame. Aujourd'hui encore, ces cultes, résistant au temps et à l'invasion étrangère sont restés inchangés, ils ont survécu avec leur essence et leur finalité religieuse, en tant que cultes et non en tant que spectacles. Dans une étude sur le théâtre de Wole Soyinka, Daniel Maximin montre les difficultés actuelles des dramaturges nigériens qui « n'ont pas encore réussi à combler le fossé qui existe entre les forces anciennes de représentation et les recherches actuelles », expliquant ces difficultés par le fait que « la conception moderne d'un théâtre indépendant des rites sociaux et religieux n'est pas conforme à la tradition » (32). Vidée de sa fonction culturelle, une représentation n'a plus de signification. C'est encore par la très puissante emprise de l'esprit religieux que Daniel Maximin explique le refus qu'opposent les Africains aux conventions de la tragédie, leur rire devant l'identification de l'acteur au personnage : lors des cérémonies religieuses, le danseur ou le célébrant ne peut évidemment pas prétendre s'identifier au dieu ou à l'esprit ; protégé par son masque, il n'est que « l'hypostase de la divinité ». Aussi, la théorie brechtienne de la distanciation se révélera-t-elle peut-être comme la plus séduisante des conceptions modernes de la représentation théâtrale, au regard des dramaturges africains désireux de retourner aux sources de leur théâtre.

D'autre part, et surtout, l'Afrique a subi le colonialisme d'une façon particulièrement lourde et exceptionnellement longue. Le colonialisme en niant ou en étouffant la culture africaine pour imposer celle du colonisateur, a enrayé radicalement toute évolution artistique dans quelque domaine que ce fût. Quand, à l'école William Ponty, se manifestèrent les premiers dramaturges noirs, le théâtre négro-africain apparut empreint surtout de l'influence occidentale. Même si les sujets étaient puisés dans l'histoire africaine ou dans la « vie indigène » selon les vœux de Charles Béart, il n'en reste pas moins que l'écriture, la structure, la technique dramatique empruntaient plus à Molière qu'aux rituels ancestraux.

Aussi, serait-il peut-être plus juste de parler du pré-théâtre de l'Afrique traditionnelle plutôt que de « théâtre traditionnel africain », sans diminuer aucunement l'importance capitale que revêtit ce pré-théâtre et le rôle fondamental qu'il joua dans l'évolution du théâtre en Afrique. Car, si la colonisation a empêché que se fassent l'épanouissement, l'évolution régulière des formes de pré-théâtre, elle

ne put annihiler le goût et le sens du théâtre qui se manifestaient en Afrique bien avant l'arrivée du Blanc et qui, par delà la période coloniale, sont demeurés profonds et vifs. Aussi le théâtre colonial naquit-il d'autant plus facilement qu'il trouva un terrain tout préparé, « nous pouvons penser, écrit N.M. Mahood, dans un article sur le théâtre dans les jeunes États africains (33), qu'il existait déjà dans la société africaine, bien avant que l'art poétique ne devienne une discipline obligatoire des universités africaines, une compréhension spontanée de la nature du théâtre. »

Le colonisateur n'a ni « importé » ni « introduit », le théâtre en Afrique (et nous comprenons le mouvement de gêne de Charles Béart lorsqu'on le nommait « le père du théâtre africain »). La colonisation n'a fait que précipiter une évolution. En la déviant et en la faussant par l'imposition de ses critères occidentaux qui lui retirèrent spontanéité et liberté, donc authenticité. Et le théâtre africain s'est construit sur les fondations de ces formes importées du théâtre : il n'est qu'à lire la plupart des textes envoyés à Radio France Internationale au Concours théâtral interafricain pour en être convaincu.

Pourtant voilà que par delà ce théâtre au contenu et aux formes résolument modernes, quelques voix se font entendre, qui s'efforcent de retrouver le patrimoine ancestral. Voilà que des rituels ou certains moments de rituels apparaissent sur une scène, que des contes ou des épopées sont dramatisés et présentés au public, que des Wole Soyinka recherchent dans la structure de leurs pièces, des éléments empruntés aux spectacles traditionnels, cherchant à réaliser un théâtre à la liberté totale qui soit libéré de « la tyrannie du vraisemblable », qui fasse éclater le carcan des genres, où les tons se mêlent, où les dieux rencontrent les mortels, les défunts, les vivants ; un théâtre qui, par son langage, ses danses, ses musiques, retrouve, recrée entre spectateurs et acteurs la connivence d'une soirée de contes.

Un mouvement de retour à ce qui aurait dû être l'origine du théâtre africain s'amorce — un retour à ce qui, aux yeux de quelques dramaturges peut encore, doit constituer la source d'un nouveau théâtre authentiquement africain. La quête sera dure et devra passer par une ascèse rigoureuse : après tant d'années d'imprégnation d'une culture étrangère peut-on retrouver la virginité nécessaire pour remonter à la pureté de la source et refaire le long et lent chemin que l'histoire a entravé ?

Comment assimiler un tel itinéraire aux évolutions librement régulières du théâtre asiatique et du théâtre grec ? Est-ce amoindrir les arts africains du spectacle que de n'en assimiler ni l'essence ni l'histoire à celles d'un art occidental ?

Jacqueline LELOUP
Université de Yaoundé
Cameroun

(32) Maximin D., *le Théâtre de Wole Soyinka, Présence africaine*, n° 79, 1971, p. 106.

(33) Mahood N.M., *le Théâtre dans les jeunes États africains, Présence africaine*, n° 60, 1966, p. 60.