

de la résistance à l'infu théâtre au Nigeria

Mrs. Egun Clark est professeur dans le département d'anglais, Faculty of Arts, University of Lagos, Lagos Nigeria. Spécialiste de questions théâtrales, elle s'est particulièrement penchée sur l'œuvre et la démarche de Hubert Ogunde, homme de théâtre nigerian et elle nous livre ici ses réflexions sur la signification de ce théâtre.

Il existe en gros deux types de théâtre au Nigeria. L'un est le théâtre populaire ambulant qui s'exprime dans les langues du Nigeria, le yoruba principalement, et l'autre, le théâtre littéraire publié en anglais. C'est pour ce dernier type de théâtre qu'écrivent des auteurs à renommée internationale comme Wole Soyinka, J.P. Clark et Ola Rotimi. Cependant, le malheur pour ceux-ci est que leurs belles pièces sont très en avance sur les metteurs en scène et les acteurs qui peuvent le mieux les interpréter pour la scène, car le théâtre professionnel en anglais est, par rapport au théâtre en langues du pays, tout à fait au stade de l'enfance. On voit rarement les pièces dans leur pays d'origine, et lorsqu'elles sont montées, on ne les joue pas plus de trois jours à un même endroit. Aussi les jugements enthousiastes à leur sujet proviennent-ils plus de la critique littéraire que de la critique théâtrale. On ne peut pas dire de pièces qui sont rarement inscrites au répertoire qu'elles ont autant de succès théâtral qu'on veut bien nous le faire croire, surtout lorsqu'elles sont peu mises à l'épreuve de la scène.

Par ailleurs, le théâtre en langue du pays des compagnies populaires ambulantes constitue le vrai théâtre vivant du Nigeria, car les pièces qui y sont jouées, bien qu'improvisées, et non publiées, sont jouées constamment et sont en conséquence exposées tout le temps à un jugement critique théâtral.

Les directeurs de troupes sont à la fois auteurs, gérants, metteurs en scène, producteurs, tiennent les rôles principaux, et présentent leurs pièces rassemblées dans un répertoire permanent à des publics divers par tout le pays.

Le théâtre yoruba que nous avons mentionné plus haut comme étant prédominant dans le théâtre populaire est aussi le plus ancien établi au Nigeria. Il a une tradition et une vitalité continue que l'on peut faire remonter à 400 ans. C'est à travers lui que nous pouvons donc le mieux examiner ce qui fait l'objet de cet article, la résistance à la culture étrangère par le théâtre professionnel, résistance s'exerçant contre la culture coloniale dominante.

le théâtre yoruba

Le théâtre yoruba peut aussi se diviser en deux groupes.

le théâtre alarinjo

Il y a d'abord le théâtre classique d'alarinjo ou « le théâtre de quatre sous », qui, comme nous le dit Adedeji, « issu des racines dramatiques de l'Egun-gun (mascarade), culte d'adoration ancestrale pendant le règne d'Alaafin Ogobolu vers 1590, est devenu un divertissement de cour ». Puisque ce théâtre classique a des racines culturelles, les acteurs jouissent de tous les privilèges et du respect dû à des membres du culte. Ils ont également des masques, et sont protégés de toute atteinte ou de toute action irrévérencieuse venant de la cour et du public. Bien que le théâtre ait été tout d'abord destiné à distraire

influence étrangère :

Pour être bref, il s'agit d'une technique de représentation qui permet de donner aux événements où des hommes se trouvent face à face, l'allure de faits insolites, de faits qui nécessitent une explication, qui ne vont pas de soi, qui ne sont pas tout simplement naturels. »

Bertold Brecht

et amuser les diverses cours royales, celles-ci organisèrent gratuitement des représentations publiques. Le théâtre classique n'ayant pas de système de vente de billets, est, en conséquence, non commercial. Les représentations ont lieu en plein jour à l'endroit le plus ouvert de la ville ou du village; le théâtre alarinjo ignore les éclairages et les scènes surélevées. Comme les acteurs sont complètement masqués, il n'y a pas non plus de maquillage. Le style inclut la danse, le chant, le mime, le dialogue parlé étant complètement éliminé de la représentation. L'acteur alarinjo, comme celui de la Comedia del'arte, est un acrobate, un chanteur, un danseur et un mime émérite. La maîtrise de toutes ces formes d'art est essentielle, et sa formation peut prendre jusqu'à vingt ans avant qu'il soit reconnu capable de diriger une troupe. Le théâtre, par conséquent, repose sur un système de relations entre maître et apprenti. L'artiste doit maintenir une importante tradition, celle de rendre un hommage public à ses maîtres passés. S'il y manque, on le lui fait habituellement rudement observer. En fait, comme l'acteur alarinjo ne peut imaginer de commencer à jouer sans saluer ses ancêtres, les forces surnaturelles, la terre et le public, il n'oubliera pas de reconnaître ses maîtres et ses pairs. Les représentations sont habituellement divisées en plusieurs actes, commençant par l'ijuba (ou ouverture) suivie par la danse, l'action dramatique elle-même qui contient le spectacle et la revue, et le final. Les actrices composées principalement des femmes et parentes des directeurs de troupes sont généralement des membres du chœur situé à côté de la scène, et n'ont pas le droit d'apparaître sur celle-ci, une des spécialisations de l'alarinjo étant l'incarnation féminine. L'alarinjo a toujours résisté tout au long de son histoire à l'infiltration d'influences étrangères. Plutôt que de modifier son art pour plaire

aux goûts d'un public en évolution, l'artiste alarinjo est presque en voie d'extinction. On ne le voit plus maintenant que dans les fêtes religieuses.

Hubert Ogunde et le théâtre classique

La mise à l'écart du théâtre classique n'a pas signifié l'extinction du théâtre yoruba, mais la préférence du neuf par rapport au vieux, et un redéploiement du classique à travers un nouvel ordre de l'alarinjo. Hubert Ogunde en est le père fondateur reconnu, de même qu'Ologbin Ologbojo était le père du théâtre classique. Les artistes du théâtre moderne yoruba ont gardé de nombreux traits du vieux théâtre et y ont adjoint des formes de divertissement étrangères introduites dans le pays par les professeurs missionnaires dans les écoles. Le théâtre contemporain reflète aussi deux cultures, traditionnelle et étrangère.

Un examen rapide des caractéristiques du théâtre d'Ogunde montre clairement les ressemblances et les différences entre l'ancien et le nouveau spectacle. Nous choisissons Ogunde à cause de la longue influence qu'il a eue sur le théâtre qu'il a créé. Ce que fait Ogunde, les autres directeurs de troupe le font. Son théâtre diffère en bien des façons de celui d'alarinjo. Dans l'alarinjo, les acteurs sont masqués, dans le nouveau théâtre également. L'acteur du théâtre classique admet tout à fait son affiliation et ses protections religieuses. Le théâtre moderne n'admet aucun patronage royal ou religieux, il est devenu public et commercial. Alors que les femmes ne pouvaient pas se produire sur une scène de l'ancien théâtre, elles sont devenues librement ac-

trices. Du même coup Ogunde a aboli la pratique de l'apprentissage, il a introduit dialogue et réalisme, qui sont de nouveaux atouts du théâtre. Toutefois, en se détachant de certains attributs du théâtre classique, Ogunde en a gardé d'autres. Par exemple, il a conservé la structure de représentation avec plusieurs unités de spectacle : ouverture ou *ijuba*, la pièce elle-même, et la fermeture que nous pouvons rapprocher de la finale de l'*alarinjo*. Comme ses prédécesseurs, il rend hommage à son ancêtre, aux esprits, à la terre et à son public. Il a également une maîtrise superbe de son art, qu'il soit danseur, mime, acrobate ou chanteur. A cette liste de performances déjà imposante, il ajoute maintenant celle de l'improvisation du dialogue.

théâtre yoruba et résistance à la colonisation

Ce théâtre contemporain en yoruba, créé par Ogunde, est né dans les années quarante d'un mouvement de résistance contre le régime colonial. En fait, ce sont Ogunde et Adunni Oluwole avec son **Actress Party**, qui furent les agents culturels ou artistiques du mouvement nationaliste qui s'est répandu à travers le Nigeria entre les années quarante et cinquante. Pendant cette décennie, le nouveau théâtre yoruba a fait passer la culture nigeriane devant la culture étrangère, traversant ce qu'on pourrait appeler sa propre « négritude ». Car ce mouvement s'est présenté consciemment avec le but de redonner aux Nigériens leur orgueil culturel, afin qu'ils puissent s'affirmer objectivement en tant que sujets d'une race, d'une politique, d'une culture, d'une société et d'une éducation, vis-à-vis d'une puissance coloniale qui « dans les films et dans les pièces dépeint les Africains comme des bouffons et des dégénérés sociaux sans culture, sans musique, sans danses, dont les habitudes de vie ne sont que des invitations loyales de leurs maîtres ». Le développement du théâtre yoruba contemporain ne devrait donc pas être porté au seul crédit de l'Église — croyance populaire — il doit certainement autant, sinon plus, au mouvement nationaliste. Les pièces bibliques produites par Ogunde au début de sa carrière contenaient des messages politiques très forts dirigés contre l'établissement colonial, et elles étaient en grande partie écrites pour plaire à deux clients : l'église et le mouvement nationaliste. L'opéra *Israël en Égypte*, par exemple, dépeint officiellement l'esclavage des Juifs en Égypte, mais puisque les acteurs parlaient, chantaient en yoruba, et portaient pour la plupart des costumes yoruba, le public comprenait très bien que l'on mettait en scène réellement des esclaves africains, et non pas des Juifs. Dans *Grève et faim*, la pièce politique la plus connue d'Ogunde, la puissance coloniale est décrite comme un pouvoir trompeur, car :

« C'est par tricherie qu'il s'empare de toute la maison
C'est par tricherie qu'il s'empare de nos terres »

A son tour, il devient avide :

« Le roi s'empare de notre gari (*)
il s'empare de notre jarre de soupe
il s'empare de notre viande et de notre huile de palme
il emporte tout dans son palais »

ou exploiteur :

« Yejide mange du beurre
le nègre mange le cuir des animaux
Yejide mange du tournesol
Et le nègre boit de l'eau poivrée ».

Seuls Onimole et David ont créé des opéras purement bibliques. Ce ne fut pas le cas d'Ogunde ni d'Aguni Oluwole. Cette actrice de théâtre était aussi nationaliste qu'Ogunde. Son tour favori était de monter un cheval blanc, couleur représentant la pureté de l'Afrique, quelle que soit la ville où sa troupe devait donner une représentation. Autour de son cou, elle attachait une longue corde, pour montrer l'Afrique dans ses liens. Elle aimait également assez se montrer enchaînée aux grilles du palais du gouverneur, entourée d'affiches insultantes pour le gouvernement colonial. Les harangues se poursuivaient pendant la représentation, ses haines favorites étant le chauvinisme masculin, l'impérialisme nationaliste, et la tyrannie coloniale. Pour elle, la plupart des chefs nationalistes ne valaient pas mieux que les colonialistes. Sa mort, survenue en 1954 à la suite d'une crise de tétanie, tandis qu'elle effectuait une tournée politique, fut une grande perte à la fois pour la vie théâtrale et politique du Nigeria.

Les nationalistes se sont retirés du patronage direct du théâtre, lorsque le gouvernement colonial accéda partiellement à leur demande d'autonomie en autorisant l'établissement de partis politiques au Nigeria. L'exaltation de la culture nigeriane, par rapport à la culture étrangère, cessa peu à peu, et par une curieuse ironie, c'est à cette époque que le théâtre commença à adapter des aspects des formes étrangères qu'il avait précédemment rejetés. Commenant dans les années cinquante et continuant au début des années soixante, c'est la fameuse période du développement du concert party nigerian. C'est une phase où le théâtre commence à beaucoup se souvenir du vaudeville européen, marié au jazz américain. Acteurs et actrices se déchaînent à travers des boogyy, le jitterburg, etc. Ce fut en fait une coupure radicale avec les danses yoruba anciennes incorporées au spectacle pendant des siècles.

(*) Gari : aliment de base.



Duro Ladipo.

Duro Ladipo et le théâtre populaire

Il revint à Duro Ladipo de ramener le théâtre à la conscience traditionnelle des années quarante, où l'avait placé et développé Ogunde. Ce théâtre tellement populaire chez les intellectuels et les expatriés nigériens ne l'était pas initialement dans les circuits du théâtre ambulant. Les publics du Nigeria n'étaient pas pleinement en faveur d'un retour à la forme de l'opéra longtemps abandonné en faveur du théâtre improvisé. Un critique de théâtre nous a rapporté que la pièce de Ladipo, *Olubori* fut huée à

Lagos, et que beaucoup de spectateurs quittèrent la salle. Contraint de choisir entre la vénération que lui portaient les intellectuels, plus une salle vide d'un côté, et l'appréciation par les masses populaires, plus quelques remous de l'autre, il finit sagement par choisir la dernière solution en modifiant le style de sa représentation pour se conformer aux goûts du public. Son théâtre, en conséquence, s'est écarté de l'opéra pour devenir un spectacle d'improvisation. Quelques années avant sa mort tragique et prématurée, Ladipo était devenu tout à fait populaire dans tous les milieux des amateurs de théâtre.

L'effort des premiers théâtres yoruba dans le domaine de la résistance culturelle s'est surtout développé au niveau du contenu et de la structure du spectacle. Sous d'autres aspects, le théâtre était complètement aliéné. Par exemple, les insultes adressées à la puissance coloniale, et la glorification de la culture nigeriane étaient proférées dans des cinémas, des mairies, des écoles introduites au Nigeria par les coloniaux. Ainsi, les représentations avaient-elles lieu à l'intérieur, au lieu de se dérouler, comme à l'accoutumée dans le théâtre traditionnel, à l'extérieur. Les acteurs jouaient sur une scène surélevée, avec éclairage, maquillage, etc. Ainsi rien n'était absolu, on trouvait à la fois résistance à

d'Eman est d'espérer qu'il peut détourner le destin qui est le sien, soit d'être bouc-émissaire des fautes de son village, en en assumant un autre. Soyinka montre dans sa pièce que l'action individuelle est impossible dans la vision du monde des Yoruba. On peut dire la même chose du personnage principal de Rotimi dans *The gods are not to blame*.

De même Œdipe a pour destin de commettre patricide et inceste, de même Odewole est conduit par son destin. Des exemples de ce genre sur cette conscience traditionnelle si puissante surabondent chez ces écrivains, mais nous ne pouvons tous les examiner ici.

« ... Mes pièces, en quelque sorte, sont une réponse à ce qui était « dans l'air » au moment où j'écrivais. Elles sont une façon de dire à mon prochain : « Voici ce que tu vois chaque jour, ce que tu penses, ce que tu ressens ; maintenant je vais te montrer ce que tu sais vraiment, mais ce que tu n'as pas eu le temps ni la curiosité, ni l'intelligence, ni les moyens de comprendre... »

Arthur Miller

l'influence étrangère, et pratique étrangère du théâtre. Les opéras ont généralement été écrits et publiés. Leur subdivision en actes et en scènes montre clairement l'influence étrangère, car le théâtre nigérian traditionnel en langue africaine n'était pas écrit.

Paradoxalement, une partie de la force et de la beauté du théâtre nigerian provient de cette capacité qu'ont ses artistes d'absorber des influences favorables à leur art, qu'elles soient traditionnelles ou coloniales. Ce qui en sort en fin de compte est une forme d'art nigeriane.

Prenons, par exemple, les trois principaux écrivains de pièces de théâtre de langue anglaise : Soyinka, Clark, Rotimi. Ils peuvent créer leurs pièces en anglais, la structure de celles-ci peut refléter de fortes influences occidentales, mais les thèmes traités ont un caractère essentiellement nigerian. Par exemple, le concept philosophique qui prévaut dans *Song of a goat* de Clark est Ijo et non pas Grec d'origine, bien que le titre fasse référence à une influence grecque. Dans la perspective tragique du monde chez les Ijo, la destinée est modifiable. La tragédie de Zifa et d'Ebière, héros et héroïne de la pièce réside dans leur refus d'accepter l'avis du masseur (qui est aussi la voix de l'oracle) sur la façon de modifier leur destin. Le concept tragique qui prévaut dans *The strong breed* de Wole Soyinka, et *The gods are not to blame* d'Ola Rotimi est en relation directe avec la croyance en Ori (destinée) chez les Yoruba qui, contrairement à ce que pensent les Ijo n'est pas modifiable. L'erreur du personnage

Pour finir, nous voudrions insister sur un trait qui se refuse à toute altération amenée par une influence étrangère : c'est celui de la participation du public au théâtre nigerian. L'insistance du public à avoir une part à une pièce qu'elle soit neuve ou vieille semble irréversible. On avait pensé que ce n'était vrai que du théâtre d'Ogunde ou de spectacles similaires. Mais la récente production de la dernière pièce de Clark *The boat* montre que c'est vrai de toute pièce avec laquelle un auditoire nigerian s'identifie. Le public ne peut pas rester poliment assis en gardant le silence tout au long d'une représentation. Les spectateurs font constamment des commentaires sur le texte de la pièce, en suggèrent un autre aux acteurs, qu'ils préfèrent à ce qu'ils entendent. La toux polie, pratique usuelle dans les théâtres européens est inconnue du vrai théâtre nigerian. Le théâtre populaire est rude par nature, d'où la présence de police dans le théâtre pendant une représentation. Il serait cependant faux de croire qu'un bon acteur ou une production intéressante et bien montée ne peut pas parvenir à un contrôle de la participation du public. En réalité, il est fréquent qu'un directeur de troupe arrête sa pièce pour en appeler au calme des spectateurs. Luttés, commentaires et discussions des acteurs pendant qu'ils sont sur scène, huées et cris d'enthousiasme, voici tout ce qui contribue à la richesse du théâtre nigerian qui, comme nous avons essayé de le montrer, est aussi varié et complexe que la nation elle-même.

Ebun CLARK,
Université de Lagos, Nigeria
(Traduit de l'anglais).