

Je crois qu'il est assez démontré que la représentation des passions agréables porte naturellement au péché, quand ce ne serait qu'en flattant et en nourrissant de dessein prémédité la concupiscence, qui en est le principe. On répond que, pour prévenir le péché, le théâtre purifie l'amour; la scène, toujours honnête dans l'état où elle paraît aujourd'hui, ôte à cette passion ce qu'elle a de grossier et d'illicite, et ce n'est, après tout, qu'une innocente inclination pour la beauté, qui se termine au nœud conjugal. Du moins donc, selon ces principes, il faudra bannir du milieu des chrétiens les prostitutions dont les comédies italiennes ont été remplies, même de nos jours, et qu'on voit encore toutes crues dans les pièces de Molière. On réprouvera les discours de Molière, où ce rigoureux censeur des grands canons, ce grave réformateur des mines et des expressions de nos précieuses, étale cependant au plus grand jour les avantages d'une infâme tolérance dans les maris, et sollicite les femmes à de honteuses vengeances contre leurs jaloux. Il a fait voir à notre siècle le fruit qu'on peut espérer de la morale du théâtre, qui n'attaque que le ridicule du monde, en lui laissant cependant toute sa corruption. La postérité saura peut-être la fin de ce poète comédien qui, en jouant son **Malade imaginaire** ou son **Médecin par force**, reçut la dernière atteinte de la maladie dont il mourut peu d'heures après, et passa des plaisanteries de théâtre, parmi lesquelles il rendit presque le dernier soupir, au tribunal de celui qui dit : « Malheur à vous qui riez, car vous pleurez... »

Bossuet

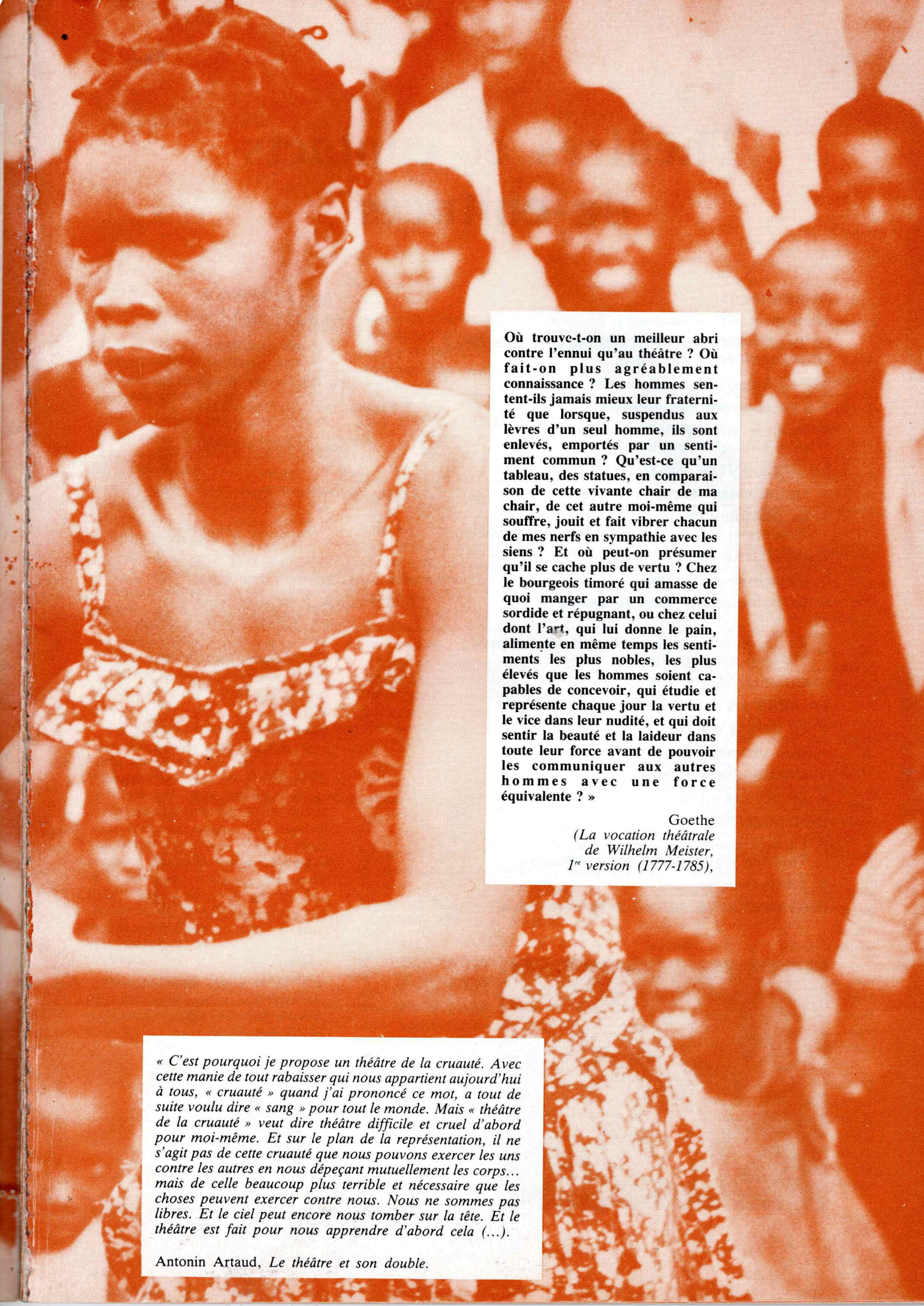
(Maximes et réflexions sur la comédie, 1694)

« O, pardon ! since a crooked figure may
Attest in little place a million;
And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confined two mighty monarchies,
Whose high upreared and abutting fronts
The perilous narrow ocean parts asunder :
Piece out our imperfections with your thoughts;
Into a thousand parts divide one man,
And make imaginary puissance;
Think, when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' the receiving earth;
For'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there; jumping o'er times,
Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass : for the which supply,
Admit me Chorus to this history;
Who prologue-like your humble patience pray,
Gently to hear, kindly to judge, our play. »

Shakespeare

(The life of King Henry - Prologue to Henry V)

Traduction p. 111



Où trouve-t-on un meilleur abri contre l'ennui qu'au théâtre ? Où fait-on plus agréablement connaissance ? Les hommes sentent-ils jamais mieux leur fraternité que lorsque, suspendus aux lèvres d'un seul homme, ils sont enlevés, emportés par un sentiment commun ? Qu'est-ce qu'un tableau, des statues, en comparaison de cette vivante chair de ma chair, de cet autre moi-même qui souffre, jouit et fait vibrer chacun de mes nerfs en sympathie avec les siens ? Et où peut-on présumer qu'il se cache plus de vertu ? Chez le bourgeois timoré qui amasse de quoi manger par un commerce sordide et répugnant, ou chez celui dont l'art, qui lui donne le pain, alimente en même temps les sentiments les plus nobles, les plus élevés que les hommes soient capables de concevoir, qui étudie et représente chaque jour la vertu et le vice dans leur nudité, et qui doit sentir la beauté et la laideur dans toute leur force avant de pouvoir les communiquer aux autres hommes avec une force équivalente ? »

Goethe
(*La vocation théâtrale*
de Wilhelm Meister,
1^{re} version (1777-1785),

« C'est pourquoi je propose un théâtre de la cruauté. Avec cette manie de tout rabaïsser qui nous appartient aujourd'hui à tous, « cruauté » quand j'ai prononcé ce mot, a tout de suite voulu dire « sang » pour tout le monde. Mais « théâtre de la cruauté » veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. Et sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps... mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela (...).

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*.

Théâtres et contacts de cultures

Avant-propos.	Jean DUVIGNAUD	3
Vous avez dit « contact » ?	Armand DREYFUS	5
LE THÉÂTRE OU LA RENCONTRE DE L'INVISIBLE : L'ÉVÉNEMENT THÉÂTRAL		13
• Des apparences porteuses d'invisible :	Entretien avec Peter Brook	14
• L'intolérable provocation :	Entretien avec Michel Massé	18
• Donner du souffle au temps et polariser l'espace.	Sony LABOU-TANSI	22
LA RENCONTRE INSTITUTIONNALISÉE		25
• La politique des grands chocs :	Entretien avec Chérif Khaznadar	26
• La politique de la stimulation. Théâtre et radio : une collaboration positive.	Françoise LIGIER	30
L'AVENTURE DE LA RENCONTRE		45
• L'épreuve des vents :	Entretien avec Catherine de Seynes	46
• La communion dans la danse :	Entretien avec Elsa Wolliaston et Hideyuki Yano	54
• De la résistance à l'influence étrangère : Théâtre au Nigeria.	Ebun CLARK	60
DOCUMENT PÉDAGOGIQUE N° 14		I-II-III-IV
LA MISE EN CAUSE DE L'INSTITUTION		65
• La parole rendue :	Entretien avec Lew Bogdan	66
• Une culture plurielle :	Entretien avec Renata Scant	72
• L'accoucheur accouché :	Entretien avec Pierre Orma	78
• Le donner et le recevoir :	Entretien avec Alfa Konare	82
DOCUMENTS		
• La naissance du théâtre en Afrique : Théâtre traditionnel ou préthéâtre ?	Jacqueline LELOUP	89
• Bibliographie		100
INFORMATIONS AUDIO-SCRIPTO-VISUELLES		106



RECHERCHE PÉDAGOGIE ET CULTURE

directeur de publication
Claude Wauthier

rédacteur en chef
Denyse de Saivre

conseiller technique
Bernard Clergerie

AUDECAM
100, rue de l'Université
75007 Paris

Les articles
publiés dans cette revue
n'engagent
que la responsabilité
de leurs auteurs.

Entretiens recueillis
et présentés par
Armand Dreyfus
avec la collaboration
d'Anne-Sophie Destribats

THÉÂTRE ET THÉÂTRES

les interférences muettes

On ne sait pas grand-chose des correspondances qui s'établissent entre des cultures différentes : les mots savants marquent parfois l'ignorance.

Nous voilà bien loin de cette « étude de l'homme complet » que Marcel Mauss appelait de ses vœux. Nous autres, Européens, nous avons tenté de réduire l'expérience humaine aux normes de l'écriture, sans pénétrer plus avant dans les régions muettes encore de la vie commune.

Et pourtant, les sons, les odeurs, les gestes, le goût des viandes ou des sauces, les formes plastiques ou fantasmiques ont une importance aussi grande dans les « contacts » de cultures que les emprunts techniques ou les concepts : là s'établissent des liens invisibles qui mêlent l'économique, l'érotique, l'imaginaire. Bien peu s'en sont soucié (1).

Que savons-nous des changements dans l'excitation gustative qui se développe au Moyen Âge en marge du commerce des épices, de la translation des formes de l'imagination nomade jusque dans les enluminures irlandaises et la sculpture romane, du transfert symbolique qui s'opère, dans le vieux musée du Trocadéro lorsque les peintres et les poètes du « cubisme » découvrent les « fétiches » rapportés par les missionnaires, des interférences des gestes de danses africaines à travers le continent américain jusqu'à nos rythmes modernes ?

Exemples, entre autres, et peu étudiés. On attend encore une hypothèse qui rendrait compte de ces interférences invisibles ou muettes. Les correspon-

dances ne s'établissent pas toujours au niveau où l'on souhaiterait les trouver, et il n'est pas certain que ce que nous appelons, nous, le théâtre agisse comme une matrice de création sur les diverses cultures africaines...

L'huis clos

Avec le théâtre justement les choses se compliquent puisque nous avons persuadé le monde entier que l'instrument esthétique que nous appelons ainsi était universel. Ou même, comme le disait Voltaire, qu'un peuple n'atteint à la civilisation qu'au moment où il se donne un théâtre... (2).

On a construit des salles de théâtre, notre théâtre, un peu partout, à Lima, à Macao, à Rio, à Manaus, à Saint-Louis, à Dakar, à Tunis, au Caire, à Téhéran. Les fonctionnaires coloniaux s'y retrouvaient pour reconstituer leur petite communauté métropolitaine et convaincre les futures « élites » de leur supériorité.

Plusieurs raisons, pourtant, font de notre théâtre une spécificité européenne, un caractère culturel intransmissible :

- D'abord ce texte écrit qui fait, depuis la fin du XVI^e siècle, de l'acteur le serviteur d'un écrivain. Ce texte laisse croire que l'invention poétique, l'imaginaire écrit, précède nécessairement toute expression dramatique.

Certes, c'est oublier la richesse et la diversité — aujourd'hui soupçonnée plus que démontrée — de l'improvisation thématique et gestuelle dont, en France, seul Le Sage a tenté de conserver la trace avec son « théâtre de foire » ou que les marionnettes d'Hans Sachs transfèrent jusqu'à Goethe. Oublier aussi que Molière ou Shakespeare n'ont « écrit » ou « rédigé » le texte de leurs pièces qu'après de longues représentations où se mêlaient l'écriture et l'improvisation.

Cela, l'Afrique ne l'a jamais connu. Est-il inutile de le rappeler après les

pages saisissantes d'Artaud dans *le Théâtre et son double* ?

- Ensuite, autre raison, notre théâtre, depuis les Grecs, n'a jamais présenté sur la scène que des criminels, des coupables, des hérétiques qu'une condamnation publique conduit à la mort. Mort par le sang ou par le rire, qu'importe ! Et, quand le « héros » historique ou mythologique quitte le plateau, c'est le malade, l'excessif, l'hystérique, l'hurluberlu ou l'asocial qui lui succède.

En aucun autre lieu du monde, une culture n'a, avec autant de complaisance, présenté le spectacle d'un supplice. Nulle part ailleurs, on a investi une aussi grande charge de poésie et de lyrisme dans la représentation d'un homme ou d'une femme dominés exclusivement par un désir infini et coupable, que la dérision ou la mort viennent achever.

Que l'Occident ait, depuis les Grecs, au-delà de l'interruption du Moyen Âge, conjuré poétiquement les déviations du désir par la représentation théâtrale, voilà qui paraît spécifique et intransmissible : est-ce le prix que nous avons payé pour cette recherche obstinée de la domination du cosmos par la technique et pour la « désacralisation du monde » ?

En tout cas, aucune manifestation africaine n'a jamais montré ce souci de punir et de détruire...

- Enfin, la forme à travers laquelle s'est transmise « notre » théâtre est cette « scène à l'italienne » conçue pour les spectacles de cour des monarchies absolues : cubique, fermée sur trois côtés, véritable « huis clos », elle assure l'« enfermement » du personnage dramatique...

L'Europe, pourtant, a connu une scène différente, une scène ouverte où se déployait dans toutes les dimensions de l'espace et du temps, une action visible. Plus ou moins inspirée du lieu où se représentaient « sacramentales » et « mystères », elle fut celle où prirent

(1) Sauf peut-être Mauss, Gilberto Freyre, Bastide...

(2) Voltaire disait cela pour forcer des calvinistes de Genève à lui laisser construire son théâtre dans son domaine de Ferney : on connaît la réponse de Rousseau qui oppose Voltaire et la « fête ». Comment une vue aussi étroite du théâtre a-t-elle pu devenir « universelle », c'est tout le problème de l'impérialisme culturel.

naissance les dramaturgies espagnoles et anglaises.

Cette scène s'efface peu à peu devant l'irrésistible succès de la scène à l'italienne, et l'image de l'homme qu'impliquaient les autres constructions formelles disparaît elle aussi. Au point que, durant de longues années, les œuvres de Lope de Vega ou de Shakespeare deviennent incompréhensibles quand on les force à s'installer dans le lit de Procuste de l'espace cubique et clos, et ne servent plus qu'à nourrir la rêverie de lecteurs.

C'est l'« huis clos » de la scène à l'italienne qui sert de matrice à l'expansion européenne du théâtre dans le monde, au point de s'identifier à toute création dramatique. Et pour les grandes œuvres aussi bien que pour le mélodrame, le vaudeville ou le « boulevard ». On la retrouve partout dans cette Afrique, qui n'a jamais connu de telles enclosures pour la représentation de ses figures imaginaires.

Il est malaisé de s'arracher à l'hypnose qu'exerce encore « notre » théâtre. La plupart des responsables africains, formés sur les valeurs européennes, ne pensent-ils pas que la culture, pour se manifester, doit s'exprimer à travers cette matrice ?

Et il y a eu une époque, au moment des Indépendances, où l'on a vu surgir, ici et là, des expériences dramatiques plus soucieuses de transposer le théâtre occidental que de chercher d'aventures figures encore inédites. Et cela, souvent avec un grand talent.

Je pense à ce que réussit avant sa mort, en Tunisie, Aly ben Ayed, quand il enracina Molière ou Camus dans la langue et la terre maghrébine, aux réussites de Taieb Saddikki au Maroc, aux expériences faites au Zaïre ou au Sénégal, autour d'Hermantier. A bien d'autres encore...

Une vieille justification sert d'alibi à ces tentatives... Dans la Rome antique, ne vit-on pas des « écrivains » comme Cicéron, prôner ce qu'ils nommaient la « contaminatio », c'est-à-dire l'adaptation ou la transposition d'œuvres grecques dans la langue et la vie latine ? Il est vrai que ce genre de « contamination » a joué un rôle en Europe, surtout à la Renaissance, quand poètes et dramaturges prirent appui sur le « patrimoine » archaïque

de la Grèce, pour inventer une dramaturgie originale...

Mais est-ce dans cette direction que doit chercher une Afrique soucieuse d'inventer une culture qui lui soit propre ?

la foisonnante mise en scène de l'Afrique

Ce n'est pas à nous de dire comment l'Afrique inventera son théâtre — ni même si les multiples cultures qui peuplent le continent trouveront une expression véritable à travers ce que nous appelons ainsi : on ne voit pas comment notre dramaturgie, hautement sophistiquée, née dans les milieux les plus élitaires d'Europe pourraient servir de « modèle ». Tout au plus d'incitation...

Car la puissante vitalité imaginaire de l'Afrique doit trouver en elle-même le principe de sa créativité et surtout de sa créativité dramatique. Certaines correspondances muettes n'ont-elles pas déjà diffusé en Occident — rythmes, gestes de danse, figurations d'une intense spiritualité ?...

A tout prendre, ce que nous devons à la culture africaine dans le domaine de la représentation du corps et du symbolisme, si l'on pense à la danse, à la musique, à la peinture, est peut-être plus important que ce que notre « théâtre » a pu apporter à un monde qui pratique à tous les niveaux de sa vie collective une dramatisation intense...

Et pas seulement rituelle. Dramatisation du jeu, de l'éros, de la guerre. Palabre ou cérémonial. Rouch et Verger ont dit comment ici et là, les hommes et les femmes dansaient leurs rêves. La théâtralisation de la vie est là constante, et c'est elle qui doit s'insurger contre le musée dans lequel on veut trop souvent l'enfermer.

Car rien n'est plus pernicieux pour la créativité et l'imaginaire que ces « stylisations », ces « danses folkloriques » que l'on impose à un univers effervescent comme pour en conjurer le dynamisme. On sait trop ce que signifient ces « ballets » africains que l'on vend sur le marché du spectacle sous couleur de « tradition » : produit commercial, alibi politique...

D'ailleurs, rien n'est plus ambigu que ce mot de « tradition ». Peut-être certains Africains ont-ils accordé trop

d'importance à ce que les ethnologues européens ont dit sur ce que *devait* être leur culture ? Peut-être, par un curieux renversement, ont-ils fini par se prendre pour sujet d'un discours étranger dont ils étaient l'objet ? Ce que Sartre appelait « le regard des autres » appelle une violente critique, de la part de ceux qui en subissent les effets.

Il est difficile d'ailleurs que la vie d'un peuple se réduise à ce que nous appelons « culture » — un système cohérent de règles, de rites, d'interdictions, de modèles : l'image de l'homme moyen que l'observateur acceptait pour son Afrique sans l'admettre pour sa propre société. Jamais la vie commune ne se réduit au respect de traditions, et ce respect des traditions n'a trouvé sa justification politique qu'au moment où la pénétration coloniale mettait en péril une existence collective, d'ailleurs jamais complètement écrasée.

Il y a peu de chance que le respect et la répétition scrupuleuse du rituel conduise à la créativité. Que les innombrables figures des dramatisations africaines cherchent *aujourd'hui* encore à se conserver pieusement dans ce qu'on nomme « tradition ». Si la création imaginaire s'enracine profondément dans l'existence sociale et la particularité d'une culture, si elle puise en l'un et l'autre ses incitations ou ses rêves, c'est peut-être en les *détournant* du ressassement rituel qu'elle trouvera le chemin d'une puissante invention.

Ici, le passé sert de provocation au présent. Un présent qui se projette vers ce qui n'est pas encore. L'effervescence, la foisonnante mise en scène de la vie africaine ne découvrira-t-elle pas alors des formes dont nul encore n'a l'idée ? Personne n'attend l'artiste et, quand il est là, les hommes puisent en son œuvre des émotions inconnues : c'est par cette remise en cause permanente de la vie par l'imaginaire qu'une culture s'épanouit.

Il est impossible de dire ce que peut être un théâtre africain, des théâtres africains, sauf qu'il ne ressemblera pas au nôtre. S'il prend racine dans les dramatisations innombrables de ce continent à la fécondité symbolique inépuisable, s'il prend racine dans les jeux, les fêtes, les cérémonies, les palabres, les contes — tout ce qui ne peut pas mourir — comment douter qu'il ne puisse nous surprendre ?

Jean DUVIGNAUD.