

Études littéraires africaines

FRANK Haike, *Role-Play in South-African Theatre*. Bayreuth, Bayreuth African Studies n°70, 2004, 375 p., bibl. ISBN 3-927510-83-1

Manfred Loimeier



Numéro 20, 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041370ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041370ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Loimeier, M. (2005). Compte rendu de [FRANK Haike, *Role-Play in South-African Theatre*. Bayreuth, Bayreuth African Studies n°70, 2004, 375 p., bibl. ISBN 3-927510-83-1]. *Études littéraires africaines*, (20), 87–88.
<https://doi.org/10.7202/1041370ar>

Afrique noire anglophone

■ FRANK HAIKE, *ROLE-PLAY IN SOUTH-AFRICAN THEATRE*. BAYREUTH, BAYREUTH AFRICAN STUDIES N°70, 2004, 375 p., BIBL. ISBN 3-927510-83-1.

Le théâtre sud-africain ne s'est pas fait connaître d'abord dans le monde entier avec la pièce de Gcina Mhlophe, *Have you seen Zandile ?*, ou avec *Egoli – City of Gold* de Matsemela Manaka : d'autres productions avaient fait parler d'elles auparavant, celles du *Market Theatre* à Johannesburg comme, par exemple, *Sizwe Bansi is Dead* d'Athol Fugard. Mais on connaît moins bien la manière dont on a joué – ou mieux : testé – des rôles divers dans le théâtre sud-africain pendant les années de l'apartheid, pour s'assurer de soi-même dans la vie quotidienne et pour créer un conscience critique parmi le public.

C'est de cet aspect que traite la thèse de Haïke Frank, thèse soutenue à l'université de Freiburg et aujourd'hui publiée sous la forme d'un livre. Avant de se consacrer à l'analyse des pièces de théâtre, H. Frank présente un certain nombre de concepts sociologiques concernant ces rôles ; elle élargit ainsi le cadre d'une étude de théorie littéraire à la dimension d'un essai dont la pertinence s'étend aux sciences sociales. Le contexte politique dans lequel on a écrit et monté ces pièces est considéré comme essentiel dès le début de *Role-Play in South Africa*. En ce qui concerne l'analyse des textes, H. Frank suit une chronologie qui commence avec les pièces de Fugard. Puis viennent les travaux du *Black Consciousness Theatre*, comme *Bopha !* de Percy Mtwa ou *Survival* du Workshop '71. Aux productions multiculturelles comme *Born in the RSA* ou *Sophiatown* succèdent des pièces qui sont consacrées autant à la vie et aux rôles des femmes pendant les années de l'apartheid qu'à leur protestation et à leur résistance à l'apartheid. De cette façon, H. Frank montre clairement comme les jeux de rôle ont changé, de l'expérience d'être Noir sur le fond de la caricature qu'en donnent les Blancs, jusqu'au commentaire politique à la manière de B. Brecht ou jusqu'à l'appel en faveur de l'émancipation. Ce n'est donc pas seulement parce qu'elles éclairent un aspect occulté de la société que ces pièces de théâtre qui montrent la vie quotidienne pendant l'apartheid sont foncièrement politiques, mais surtout parce qu'elles prennent en considération la réaction du public et parce qu'elles considèrent les spectateurs comme partie intégrante de la création dramatique. De cette manière, le théâtre sud-africain ne s'est pas contenté de formuler une critique théâtrale à propos d'une réalité injuste, mais il a contribué aussi au fait que les acteurs et les spectateurs ont pu se rendre compte de leur situation et qu'ils ont pu – au moins d'une façon temporaire ou

imaginaire – se libérer d’une identité octroyée et réaliser un tant soit peu leur personnalité propre. Il ne s’agissait pas seulement d’afficher une attitude d’opposition ou de déployer une image réaliste de la vie quotidienne, mais aussi de mettre en œuvre une éducation politique et une mobilisation.

H. Frank analyse de manière très convaincante cette contribution active du théâtre sud-africain à la formation politique de la nation. De la même façon, elle élabore très clairement la diversité avec laquelle le théâtre politique s’est développé en Afrique du Sud, non seulement du point de vue dramaturgique, mais aussi en tenant compte des groupes visés, parce qu’on a choisi des lieux théâtraux en fonction de leur capacité à favoriser un processus de conscientisation politique.

Frank montre dans son travail la proximité exceptionnelle entre le théâtre et la vie, la vitalité du théâtre sud-africain ne devant être pas comprise seulement comme une simple opération de description, mais comme une participation active au combat contre l’apartheid. D’avoir montré ça, c’est tout le mérite de Haike Frank. Pour cette raison on aurait aussi souhaité que H. Frank ait enrichi la part personnelle de son analyse et qu’elle se soit davantage dégagée d’une interprétation qui reste très étroitement liée aux textes.

■ Manfred LOIMEIER

Afrique du nord

■ *HOMMAGE À RABAH BELAMRI. [N° SPÉCIAL DE] REVUE CELAAN REVIEW. REVUE DU CENTRE D’ÉTUDES DES ARTS ET DES LITTÉRATURES D’AFRIQUE DU NORD / REVIEW OF THE CENTER FOR THE STUDIES OF THE LITERATURE AND ARTS OF NORTH AFRICA (NEW YORK, SKIDMORE COLLEGE), VOL. 1, NR 3, FALL 2003, 149 P. – ISSN 1547-1942.*

Hédi Abdel-Jaouad, responsable de la revue, précise que ce numéro consacré à Rabah Belamri “is not only a testament but also a testimonial”. Yvonne Belamri, femme de l’auteur, débute par un poème se terminant avec délicatesse par : “rose offrande / sacrifiée sur sa dalle / avec un baiser”. René de Ceccatty évoque la “cécité accidentelle” de Rabah, rappelant qu’elle fournira à cet écrivain universel un “rapport poétique au monde et à la langue”. Sur ce même thème, Zina Weygand, spécialiste de l’histoire de la cécité, rapporte que Rabah Belamri, présenté comme le “poète aveugle” au festival de poésie de Trois Rivières en 1994, au lieu de mentionner sa nationalité comme pour les autres, s’étonna : “Alors, et moi, de quel pays je suis ? Je croyais que j’étais du pays des aveugles”. L’apprentissage du