

## Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspective (sous la responsabilité de M. Fernando Lambert)

Alain Ricard

Volume 7, numéro 3, décembre 1974

Littérature négro-africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500347ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500347ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ricard, A. (1974). Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspective (sous la responsabilité de M. Fernando Lambert). *Études littéraires*, 7(3), 449–476. <https://doi.org/10.7202/500347ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1974

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# FRANCOPHONIE ET THÉÂTRE EN AFRIQUE DE L'OUEST. SITUATION ET PERSPECTIVES

---

*ALAIN RICARD*

---

Si nous définissons le théâtre par « l'entreprise-théâtre » et le personnel nécessaire à son fonctionnement, les seuls théâtres de l'Afrique de l'Ouest sont, d'une part, les compagnies nationales et universitaires et, d'autre part, les troupes de concert-party, sorte de vaudeville ou de ludruk<sup>1</sup> africain. Ces groupes sont les seuls professionnels du spectacle. Ils se distribuent linguistiquement d'une manière assez simple :

— Les compagnies nationales et universitaires jouent dans une langue européenne.

— Les troupes de concert dans une langue africaine.

Une telle dichotomie ne rend pourtant pas compte de la réalité : la troupe universitaire d'Ibadan joue parfois un Yoruba et les troupes de concert nigériennes ou ghanéennes jouent en anglais.

En Afrique anglophone, de tels chevauchements se produisent qui résultent en un enrichissement mutuel des deux principales composantes du théâtre africain.

En Afrique de l'Ouest francophone<sup>2</sup>, les seules troupes professionnelles sont les troupes nationales de la Côte d'Ivoire, celle du Sénégal, bientôt celle de l'IRAD au Dahomey et celle de la Maison du Parti du Togo. Nombre des acteurs de ces troupes sont des jeunes professionnels pourvus d'un emploi stable et ne jouent que le week-end. Il en est de même dans certaines troupes de concert que l'on voit se développer

<sup>1</sup> Théâtre populaire indonésien.

<sup>2</sup> Ni la Guinée ni le Mali n'ont, à notre connaissance, de troupe professionnelle de théâtre.

particulièrement au Togo et qui sont avec les troupes populaires du Mali les seules à jouer en langue africaine. Le théâtre est, en Afrique francophone, une institution essentiellement « francophone ». Les troupes nationales et universitaires sont des troupes de prestige et le prestige demande que l'on parle français. La situation du théâtre officiel ne mérite pas que l'on s'y attarde outre mesure. Plus intéressante est la situation du théâtre amateur. Il est, comme le théâtre professionnel, fortement marqué de son origine scolaire. On a beaucoup écrit sur l'École William-Ponty<sup>3</sup> d'où une grande partie des cadres au pouvoir en Afrique de l'Ouest francophone est sortie. Le premier théâtre africain francophone était l'œuvre des élèves. Quel meilleur moyen pédagogique que le théâtre pour enseigner et faire pratiquer la langue française ? Pas de meilleure école de maintien, de diction et évidemment de grammaire. L'adoption de la langue de l'enseignement à la scène conditionne l'adoption d'un langage scénique. Certes, on entrevoit les compromis : ainsi dans *Sokamé*, sorte d'*Iphigénie* dahoméenne, les chants des braves paysans sont en fon, alors que tout le reste de la pièce est en français<sup>4</sup>.

L'Afrique est « folklorisée » : le théâtre réduit au verbe « francophone » sur lequel on plaque chants et danses africains. Aucun effort véritable pour donner à la langue étrangère, au français, une couleur africaine. On essaie bien quelques calques — transposition littérale — d'expressions africaines. Mais cela reste dans le domaine de la couleur locale, rien de plus que ce que la doctrine classique tolérait dans les limites des concepts de « vraisemblable »...

Toute une tradition de théâtre populaire et didactique sort des œuvres de l'École William-Ponty. Le meilleur représentant en est à l'heure actuelle Bernard Dadie, directeur des Affaires Culturelles de la République de Côte d'Ivoire. Dans le cadre du *Cercle Culturel et folklorique de la Côte d'Ivoire*, il a activement participé à la création de ce que son groupe appelle le théâtre « populaire » de la Côte d'Ivoire. Il s'agit avant tout de comédies de mœurs, écrites le plus souvent par des fonctionnaires

<sup>3</sup> Cf. B. Traoré, *Le Théâtre Nègre Africain et ses Fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.

<sup>4</sup> Présence Africaine, *Sokamé*, III, 1949.

dénonçant certains des aspects négatifs de la tradition. Ce théâtre vise à la modernisation de la Côte d'Ivoire par une incitation à partager des valeurs, telles que la famille restreinte, le respect des traditions progressistes, et le souci de réformes plutôt que de révolution.

**« Le fait que les jeunes des lycées et collèges multiplient les représentations de *Kwao Adjoba* depuis le vote de la loi n° 64-379 du 7 octobre 1964, abolissant le régime matrilineaire, est particulièrement significatif ».**

**« Le même souci de dénoncer dans les pratiques coutumières ce qui risque d'entraver l'évolution harmonieuse de la Côte d'Ivoire a conduit les auteurs du C.C.F.C.I. à aborder dans leurs œuvres des thèmes tels que le retour à la terre, le parasitisme familial (*Entraves*), l'amour conjugal (*Serment d'amour, Situation difficile, Mon mari, Yaou Nda*), la pitié (*la Sorcière*), la chefferie traditionnelle et la démocratie (*la Couronne aux enchères*), etc. ».**

**« Ainsi donc, laissant délibérément de côté les œuvres des grands auteurs classiques, le C.C.F.C.I. a créé pour les besoins de la mission qu'il s'est assignée dans la société ivoirienne un théâtre qui se veut avant tout pragmatique et social<sup>5</sup> ».**

Aussi ce théâtre de politiciens soucieux d'apporter la vérité aux masses est un théâtre engagé. Qu'il ait remporté à ses débuts en tant que meilleure troupe des centres culturels de l'A.O.F. un énorme succès en France et obtienne le « diplôme du meilleur ensemble traditionnel » du théâtre des Nations ne doit pas nous dissimuler sa nature profondément politique : agir sur les structures mentales des populations de Côte d'Ivoire. Cet effort de promotion du théâtre ne vise pas essentiellement le théâtre, mais la promotion de la langue française. La plupart des œuvres sont d'une facture toute scolaire et trouvent très rarement un éditeur, jamais un traducteur.

Une action de promotion du théâtre francophone, se poursuit sous l'ère des « soleils des indépendances » par l'entremise d'abord de l'Office de Coopération radiophonique-OCORA, puis aujourd'hui de la division des affaires extérieures et de la coopération de l'Office de radio télévision française-O.R.T.F.-D.A.E.C. Le concours théâtral inter-africain a pour fonction de stimuler la création et d'encourager la diffusion des œuvres théâtrales en Afrique francophone.

<sup>5</sup> Le théâtre populaire en Côte d'Ivoire, Abidjan, 1966, p. 6.

Faisant le point sur ce concours, Françoise Ligier, responsable des programmes de coopération écrit :

**« En 5 ans, nous avons reçu 1697 manuscrits provenant de 24 pays d'Afrique et de l'Océan indien ».**

**« 25 auteurs se seront partagés 2.250.000 CFA de prix et auront été, ou vont être édités ».**

**« Enfin, nous avons donné une « première chance sur les ondes » à 150 débutants<sup>6</sup> ».**

Notre expérience togolaise nous a convaincu de l'importance sociale du concours pour des jeunes écrivains, qui établit entre eux, les créateurs, et les diffuseurs, O.R.T.F. par le canal des radios locales, une communication vivante. Il leur fait entrevoir la possibilité d'être édités en France et d'être joués à la radio. D'autre part, la participation des auditeurs est encouragée puisque ces derniers désignent, eux aussi, un vainqueur du grand prix. Malheureusement, un tel mouvement littéraire n'a contribué jusqu'à cette année qu'à la promotion d'un type assez stéréotypé de théâtre bien dans la lignée du théâtre de William Ponty et du théâtre du cercle culturel et folklorique de Côte d'Ivoire : des drames historico-politiques et des comédies de mœurs villageoises. La majorité des œuvres manuscrites publiées dans la collection du répertoire africain peuvent se classer dans ces deux catégories. Les pièces de Guy Menga, qui inauguraient la série éditée, donnent le ton : la comédie villageoise *l'oracle*, le drame politique, *la Marmite de Koka-Mbala*.

L'émulation à laquelle le concours donne lieu ne doit pas nous empêcher de poser les questions essentielles :

**S'il s'agit de sujets sur l'Afrique, s'agit-il réellement d'une expression originale ?<sup>7</sup>**

Or, ni les drames historiques ni les comédies villageoises ne témoignent d'une conception originale de la dramaturgie. Lacune d'autant plus regrettable que des éléments de théâtre-

<sup>6</sup> F. Ligier, *Le concours théâtral interafricain, bilan et perspectives*, ORTF-DAEC, 1972.

<sup>7</sup> F. Ligier, *Ibid.*

lité sont présents, certes épars, dans les cultures africaines, et qu'ils devraient offrir les matériaux d'une création dramatique nouvelle.

L'absence d'une conscience critique à l'égard de « la forme » — pour employer le vocabulaire scolaire seul propre à décrire le genre de ces œuvres — et l'insistance sur le « forid », expliquent la médiocrité générale des œuvres.

La création théâtrale ne survit dans beaucoup de pays que par le soutien soit du gouvernement (France), soit de fondations privées (USA). Il n'est donc pas étonnant que l'Afrique se trouve dans une situation identique. Malheureusement, certaines des institutions de soutien sont très loin des conditions concrètes de la création théâtrale et semblent poursuivre des buts éloignés de cette création.

Les considérations statistiques ne doivent nous entraîner ni au pessimisme ni à l'optimisme ; les créateurs sont là, avec leurs difficultés, mais aussi leurs réussites et leurs espoirs. C'est à eux, maintenant que nous voudrions nous adresser.

### **JEAN PLIYA**

La première œuvre publiée de Jean Pliya est une nouvelle, qui gagne le prix de la nouvelle africaine en 1963. Quittant la politique en 1965, après s'y être consacré depuis l'indépendance, il reprend son enseignement de l'histoire au lycée de Porto Novo. C'est là qu'il écrit « Kondo le Requin »<sup>8</sup> que la troupe du lycée jouera.

C'est à l'école que la création littéraire francophone peut s'opérer, que se trouve le « micro-milieu » favorable à l'activité essentiellement communautaire qu'est le théâtre. « Kondo » est le requin des tentures d'Abomey, le Roi Behanzin qui tint en échec les armées françaises, bloquant la route qui menait au Soudan. Kondo est un signe graphique ; Kondo est aussi une statue, un signe plastique ; Kondo est un nom dans la tradition orale des fons d'Abomey. Jean Pliya, voulant faire un

<sup>8</sup> Kondo Le Requin, Ed. du Bénin, Cotonou, 1966, 112 p.

théâtre national, choisit l'épisode de Béhanzin, symbole de la lutte de l'Afrique contre la pénétration blanche. Mais Jean Pliya n'est pas homme à se contenter d'un cliché. Son arrière grand-père était le Migan, c'est-à-dire le premier ministre de Béhanzin, et de sa bouche il a recueilli l'histoire de la lutte d'Abomey, les motivations de Béhanzin, et ses réflexions devant la défaite. Jean Pliya reinterprète certes l'histoire. Mais il en a une vue de l'intérieur qui en fait apparaître la complexité. L'opposition entre Blancs et Noirs n'est qu'un schéma simpliste pour rendre compte de la réalité de la situation. La défaite de Béhanzin est celle de l'Afrique vaincue par l'impérialisme, mais elle est aussi celle d'une Afrique qui n'a pas voulu se transformer à temps. Le Royaume d'Abomey à 200 kilomètres de la côte vivait du commerce avec les Européens : il fournissait aux négriers de Ouidah la matière première de leur commerce. Il aspirait à s'étendre et n'avait été arrêté à l'Est que par ses puissants voisins Yoruba. Quant à ses voisins du Sud, les royaumes de Porto Novo et d'Allada, la principauté de Ouidah, ils voyaient sans déplaisir la pénétration européenne.

Le Dahomey ou Royaume d'Abomey, dont la puissance s'était faite par la violence, — ce que le nom même du Royaume commémore, puisque Dan Home signifie en fon : je bâtis ma maison dans le ventre de Dan — allait lui aussi être victime de la violence. Pas question de fonder des espoirs en une justice autre que celle de la force pour Jean Pliya, qui ne cherche pas à nous apitoyer sur la gloire d'une Afrique au bord de déclin<sup>9</sup>. Il cherche à nous faire réfléchir en politique sur l'avenir de la nation qui sortira de cet affrontement.

En Béhanzin, l'histoire du Dahomey prend forme pour la première fois.

**« Au commencement de ce Royaume Houegbadja usurpa les terres de Dan, le tua, puis édifia un palais sur son cadavre, mais le sang de nos guerriers**

<sup>9</sup> Pour la troupe du lycée de Porto Novo, *Kondo Le Requin* a été une remarquable « locomotive ». Les élèves qui jouaient du théâtre scolaire, dont la portée ne dépassait pas le lycée, ont eu avec *Kondo* une œuvre aux résonnances nationales dont l'intérêt dépassait les frontières du Dahomey pour atteindre à l'universel.

D'après le secrétaire de la troupe, la pièce a été jouée une trentaine de fois en 5 ans, de 1966 à 1971. Elle a eu une trentaine de milliers de spectateurs ce qui dans un pays de 3 millions d'habitants est énorme.

**n'a-t-il pas racheté les erreurs du passé? Ou bien dois-je céder à la force pour rompre le cercle tragique de la violence?» (p. 66).**

Comment rompre le mouvement propre à l'histoire: la violence? Cette vacillation au seuil d'une ère nouvelle est celle même de la conscience critique. Béhanzin est parvenu à un point et il entrevoit les histoires: celle qui s'achève, celle qui va commencer.

Et dans celle qui va commencer, il voit la faiblesse de ses compatriotes.

**«Le goût de la soumission les rendra bientôt ridicules. On les affublera de chechias rouges; ils s'étrangleront avec un licou comme les blancs car ils penseront déchoir en s'habillant à la mode de chez eux».** (p. 66).

La réflexion sur l'histoire à venir est une réflexion sur les valeurs.

Qu'opposer à la force et à la violence, sinon la dignité? Non pas les amulettes et les fétiches dont il entrevoit l'inefficacité face à des conseillers qui se payent de mots et pensent se rendre invincibles grâce à quelques gris-gris.

Le Béhanzin que Jean Pliya dessine est un grand héros parce qu'il dépasse les circonstances historiques pour se hisser à une réflexion sur le destin des sociétés. Le Roi d'Abomey, gardien des fétiches des ancêtres, ne se réfugie pas dans l'imaginaire quand l'événement le provoque. Les ancêtres incarnent la dignité et non pas quelque illusoire protection des réalités de la guerre. Cet aspect de Béhanzin, le critique des hommes et des institutions, est sûrement son aspect le plus actuel. Il n'est pas allé sans susciter de vives protestations de la

L'incidence de la pièce sur la vie de la troupe a été très importante, en témoignant ces remarques du trésorier:

«*Prosperité*: matériel des spectacles renouvelés et augmentés.

*Succès*: réputation certaine sur le plan national.

*Cohésion*: amitiés nées au cours de ces rencontres et de ces séjours en groupe.

Grande fraternité au sein des rencontres collectives.

Le succès a conduit à l'audace plutôt qu'à de la prudence! Les filles sont devenues plus audacieuses. Plus d'audace dans le choix des pièces ou les projets.

(Communication personnelle de Victor Sekpe)»



part de traditionalistes pour qui, ni les fétiches, ni Béhanzin n'ont été vaincus. Jean Pliya insiste sur l'authenticité absolue de son Béhanzin dessiné tel que son arrière grand-père l'avait connu. Auteur du *Manuel d'Histoire du Dahomey* en usage, Jean Pliya tient à faire œuvre d'historien. Et sa méditation sur l'histoire est appel à la lucidité<sup>10</sup>.

Le discours final de Béhanzin vaincu, partant pour l'exil, en fait, la déportation, nous est rapportée telle que la tradition l'a transmise. En versets mesurés et imagés, Béhanzin nous lègue son testament politique dont nous avons déjà dit le contenu. Le discours final pose le problème linguistique avec netteté. Il s'agit d'un texte traduit : les images y sont donc souvent des calques de fon<sup>11</sup>.

**Quand je vous reverrai, je veux que mon ventre s'ouvre à la joie.**

**« Là-bas il paraît que les blancs vous seront aussi favorables que la pluie qui drape les flamboyants de velours rouge, ou le soleil qui dore la barbe des épis. » (p. 69).**

Les images sont bien timides, elles apportent une touche concrète qui a bien manqué au texte jusque là. En effet l'œuvre est très marqué d'une conception assez classique du théâtre. À la scène les personnages parlent. Aucune action ne nous est montrée. Tout est toujours relaté. Cette conversation reste, d'autre part, toujours dans un style assez relevé, puisque nous sommes au palais de Béhanzin. À l'unité de lieu — rompue seulement en deux occasions, exception que même un classique d'époque tolérerait — s'ajoute donc l'unité de ton. Quant à l'unité de temps, elle est implicite puisque nous sommes au début de la crise qui va amener la défaite de Béhanzin. Pour Jean Pliya, cette lucidité critique de Béhanzin n'est pas affabulation de dramaturge, mais bien donnée de la tradition orale.

<sup>10</sup> Remarquons ici que le Royaume d'Abomey, qui durait en 1895 depuis plus de 2 siècles a suscité plusieurs autres œuvres d'art : le plus célèbre roman dahoméen, *Doguiçimi* de Paul Hazoumé nous fait revivre la cour de Ghezo, et un des premiers films dahoméens, *Le Roi est mort en exil*, de Richard de Medeiros, est une méditation sur la mort de Béhanzin en déportation à Blida.

<sup>11</sup> Langue du sud du Dahomey, parlée par Béhanzin.

Cette unité de style est très évidemment commandée par le souci de l'auteur de faire œuvre éducative. Son théâtre est engagé ; il est avant tout préoccupé par le message à transmettre : la dignité sera le meilleur ciment de l'unité nationale. Un tel message modèle sa forme sur le théâtre engagé des années de l'après-guerre. La vogue de la discussion humaniste à la scène, dans la tradition de Giraudoux (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) a donné des œuvres aussi différentes que *Caligula* d'Albert Camus, ou *Les Mouches* de Sartre, qui ont en commun de recourir avant tout au verbe comme moteur de l'action scénique. Ce théâtre de débat est propre à exprimer les prises de conscience nationale et les aspirations universalistes. Depuis le débat des années cinquante, ce théâtre trop « classique » parce que trop verbeux, ne répond plus à notre expérience de la politique, la découverte de Brecht a bouleversé les conceptions scéniques de l'immédiate après guerre. L'appel à l'identification avec un héros est une conception très aristotélienne du théâtre que Jean Pliya adopte sans la mettre en cause, au moment où elle est battue en brèche en Europe et en Amérique. Or, s'il est une tradition du spectacle africain, est-elle plus proche de la tradition aristotélienne ou de la critique brechtienne de cette même tradition ? Nos propres observations sur les spectacles populaires nous conduisent à penser que, comme Brecht le remarquait du théâtre de la foire, l'appel à la distance est une des composantes de la théâtralité en Afrique de l'Ouest.—<sup>12</sup> Remarque. Voir ci-après.— Le recours au point de vue critique dans la pièce pourrait venir d'une participation des forces populaires à la lutte de Behanzin. Or, quelques scènes où des paysans discutent ne suffisent pas à exprimer ce point de vue.

Le drame historique africain est à créer. Aujourd'hui, Jean Pliya souhaite faire éclater la forme dramatique utilisée pour Behanzin. Il a en projet un drame « épique » sur les « damnés de la terre » : paysans vendus aux négriers, brimés par les

<sup>12</sup> REMARQUE. Les réactions du public de l'Afrique de l'Ouest étonnent souvent les observateurs. On voit le public éclater de rire dans les scènes les plus tragiques de *Hamlet*, ou quand le héros meurt dans les westerns. Par contre, dans un spectacle populaire, la réaction du public va toujours dans le bon sens. Comme si dans un spectacle joué non distancié, cas de drames scolaires, aussi bien que des westerns, le public rétablissait la distance par une participation à contre sens, qui nous étonne.

colons, exploités par les fonctionnaires, méprisés et méconnus par les étudiants « révolutionnaires »... Le héros en sera le paysan dahoméen. C'est là une voie neuve à explorer qui lui permettra sûrement un usage de formes dramatiques nouvelles, pourquoi pas des formes « indigènes » ?

### ANDRÉ SALIFOU

La tâche des historiens africains est double : exhumer un passé enseveli dans les décombres de la colonisation et le porter à la connaissance du peuple. Là-dessus, si les chercheurs de métier s'affairent autour de cette exhumation, je pense qu'au stade de la diffusion des connaissances acquises, tous les Africains, historiens ou non, ont un rôle déterminant à jouer. Et parmi eux, ceux qui rédigent des pièces de théâtre d'inspiration historique.

André Salifou,  
avant-propos de *Tanimoune*  
(manuscript), 1972<sup>13</sup>.

Professeur d'histoire comme Jean Pliya, André Salifou entrevoit de la même manière la création dramatique. À partir de sa thèse de doctorat sur le Damagaram ou sultanat de Zinder, il a rédigé une pièce mettant en scène Tanimoune, Sultan de Zinder. Jouée par les élèves de l'École normale de Zinder, la pièce a remporté la coupe nationale de théâtre en 1967 et a représenté le Niger au Festival Culturel Panafricain d'Alger. Elle était sans doute la première pièce nigérienne à connaître la tournée internationale.

André Salifou a une formation de comédien : il a suivi pendant trois ans à Abidjan les cours de l'Institut National des Arts avant d'entreprendre des études d'histoire. Sa méthode dramatique s'appuie sur une forte documentation, venue aussi bien des archives coloniales que de la tradition orale. Son théâtre est une recherche appliquée. Le souci d'informer et d'instruire peut nuire à la progression dramatique d'une pièce.

<sup>13</sup> À paraître, Paris, Présence Africaine.

La version manuscrite, texte de la représentation d'Alger, que nous avons pu consulter, comprend 7 actes, de 2 à 3 scènes chacun en moyenne, le tout en 90 pages. La plus grande partie de l'action se déroule à la cour de Cheik Omar, seigneur de Bornu et suzerain de Tanimoune, puis à la cour de ce dernier. Les palais sont des lieux où l'action risque de devenir statique ; or c'est bien ce qui arrive dans *Tanimoune*. Les personnages ont trop à raconter pour bouger, d'où des longueurs assorties de clichés.

**« Mon premier souci est de faire l'unité du Damagaram, de consolider notre pays en le dotant d'un appareil politique et administratif extraordinaire. Puis en second lieu je me pencherai uniquement sur le développement économique de mon pays : l'ère des guerres incessantes est close ».**

*Tanimoune* (dans la première version manuscrite), p. 29

**« Ce que je veux te faire comprendre, honorable représentant du Bornu, c'est le caractère fondamentalement permanent de la notion d'état en Afrique ».**

*Ibid.*, p. 31

Un tel souci didactique est toujours présent chez Tanimoune. Peu d'image, peu d'humour, peu de variations entre les divers registres ; le ton reste constamment élevé.

Nommé Sultan du Damagaram par l'Émir de Bornu, Tanimoune élimine ses rivaux pour bâtir un Damagaram fort, capable de résister à l'homme blanc dont la montée vers le Soudan est irrésistible, maintenant que Béhanzin est vaincu... Son œuvre de rassemblement achevée, Tanimoune cède le pouvoir :

**« Kiari, mon fils, je règne depuis 38 ans. Je suis fatigué du pouvoir, en outre je sens de plus en plus le poids des ans peser sur moi. Mon fils accepte à partir d'aujourd'hui de me seconder dans ma tâche. Les hommes blancs sillonnent nos pays et je ne suis plus à même de lutter contre ces cafres : c'est réellement une nouvelle ère qui commence non seulement pour le Damagaram, mais aussi pour le continent noir tout entier ».**

*Ibid.*, p. 84

Écrivain, venu d'un pays où moins de 5% de la population est francophone, André Salifou est conscient du problème linguistique. Il refuse la dichotomie simpliste : français à la ville,

langue africaine dans la brousse. Son idéal serait d'écrire en haoussa ; mais le travail sur une langue est précisément d'élargir le nombre de registres utilisables. Ce qui suppose une tradition dans le médium que l'on utilise, et qui est alors la langue écrite. Il existe bien en haoussa une tradition d'historiographie, mais elle reste surtout dans les registres « élevés » de la langue. De même les griots, porte-parole et généalogistes officiels de la cour ne sont pas des clowns ; eux aussi s'expriment en un langage élevé. Toute la tradition orale et littéraire qu'André pourrait utiliser, celle qui relève de l'historiographie haoussa et qui concerne le Damagaram est une tradition qui s'exprime en un style relevé. D'où le goût d'André pour ce genre de théâtre. Le mélange des genres, qui est mélange des styles et des registres, n'est pas de mise dans le drame de *Tanimoune*<sup>14</sup>. À la fois panégyrique du sultan et thrène à la mémoire d'un monde qui ne sera plus, l'œuvre est tout entière caractérisée par un mode déploratif que l'on retrouve dans les autres drames « africains » : sorte d'oratorio sans musique sur le thème de la fin des royaumes africains<sup>15</sup>.

Toute réflexion sur une langue de théâtre est réflexion sur le langage dramatique. Choisir le registre élevé pour s'exprimer c'est se priver de toutes les autres « fréquences » d'émission sur lesquelles pourrait s'étaler un langage dramatique riche et varié. André donne aux griots une place importante : il leur fait déclamer les généalogies en haoussa. C'est là une indication positive des possibilités d'accroître la place des langues africaines dans l'œuvre théâtrale. Mais c'est néanmoins une solution qui rappelle trop celle de l'École William-Ponty et sa dichotomie française, langue africaine qui exprimait les clivages de la société coloniale. André Salifou sait que la résistance à l'expérimentation linguistique n'est pas dans l'introduction des langues africaines, mais plutôt dans celle de l'utilisation d'un créole français, langue populaire en voie de formation

<sup>14</sup> Pas plus qu'il ne l'est dans *l'Exil d'Albouri*, la mort de *Lat Dior*, ou *Kondo Le Requin*. Œuvres qui ne sont pas des tragédies par leur fin ouverte, mais pas des drames non plus, puisqu'elles ne mélangent pas les genres.

<sup>15</sup> Le caractère répétitif de la protestation idéologique y est incantatoire. Jacques Scherer remarquait avec finesse que « l'opéra » semblait un genre d'avenir. Des drames « historiques » comme *Tanimoune* semblent effectivement relever d'une conception opératique du spectacle, mais sans musique.

dans plusieurs grandes villes africaines. Tenter une « répudiation » du français, en assumant un pluralisme linguistique réel, où certains personnages parlent le français, d'autres le haoussa, d'autres le pidgin, pourrait être une voie nouvelle « réaliste » devant la création, puisqu'elle part du fait du multilinguisme au lieu de propager le mythe de la dichotomie francophonie/langues « vernaculaires ».

**« Il n'y a pas de doute en effet que le même spectateur illettré qui suit avec beaucoup d'intérêt la représentation d'une pièce qu'il serait incapable de lire par lui-même, serait encore infiniment plus « saisi » par une pièce représentée devant lui dans une langue qu'il comprend parfaitement, dans sa langue à lui ».**

**Avant-Propos de *Tanimoune*, p. 5.**

Dans le cadre d'une école normale, d'une coupe théâtrale nationale et même d'un festival culturel panafricain, une telle recherche ne pouvait s'exprimer. D'où la nécessité de recourir à une langue noble et neutre ; celle qu'aspirent à maîtriser les élites politiques/militaires/administratives/francophones de l'Afrique de l'Ouest.

Ce français noble et neutre, scolaire et administratif, est la langue du nationalisme. L'idéologie du rassemblement national, qui inspire tous les états de l'Afrique de l'Ouest, s'est donné ainsi un moyen de communication, un médium. Tanimoune, rassembleur du Damagaram, pour lutter contre la « montée » des cafres, entrevoit un Niger libéré et uni.

Le Niger est indépendant aujourd'hui et sa capitale n'est pas Zinder, l'ancienne capitale du Damagaram, mais Niamey, qui avait toujours été dans la mouvance Songhai et dont le développement date de la colonisation. Pendant plusieurs années au début de ce siècle, Zinder, la grande ville de l'Est, au carrefour des routes transsahariennes, était la capitale du Territoire militaire du Niger et pouvait espérer devenir celle de la colonie, puis de l'état du Niger. C'est Niamey, à l'ouest qui eut cette chance... André Salifou risquait en écrivant sur Tanimoune de raviver les querelles régionalistes qui opposent Zinder, la capitale déchue, et Niamey, la nouvelle métropole. Pour parer à la difficulté, il insiste sur la lutte commune des peuples du Niger contre « les cafres ». Mais cette communauté dans la lutte n'est sensible que dans la conscience des princes où elle devient une politique. Elle n'a pas d'impact dans le

peuple qui n'apparaît pas dans *Tanimoune*, alors que dans *Kondo le Requin*, une scène nous présentait le point de vue des paysans.

C'est ainsi que le registre élevé est tout naturellement utilisé pour nous présenter les délibérations princières. Théâtre de portée nationaliste, le théâtre d'André Salifou doit adopter la rhétorique noble et neutre de l'intérêt public. Les contraintes scolaires, historiques et politiques limitent la liberté de création de l'écrivain nigérien. Le milieu francophone est si étroit que le créateur ne peut se dresser contre ses habitudes les plus chères s'il veut se faire entendre et se faire reconnaître. Ce n'est qu'une fois la reconnaissance venue qu'il pourra se créer à l'intérieur de son propre pays, l'espace de jeu et d'expérimentation, sans lequel il n'est pas d'art véritable.

### **NESTOR ZINSOU**

Le créateur ne peut ouvrir un espace de jeu que par le refus de composer avec les institutions et par un repli sur soi-même. N'ayant pas de contrôle sur l'institution scolaire/administrative, homme seul par définition, l'artiste travaille sur son instrument, le langage théâtral. À cet égard, l'évolution intérieure de Nestor Zinsou, sa capacité de modification du médium, le langage théâtral est exemplaire.

L'Amour d'une sauvage	1969
La Viancée du Vodou	1970
On joue la comédie	1972 <sup>16</sup>

Les trois pièces ont été envoyées au Concours théâtral et représentées à Lomé. *La Fiancée du Vodou* a été sélectionnée et diffusée sur les ondes. *On joue la comédie* a remporté le grand prix 1972 et paraîtra en volume.

Les deux premières pièces sont d'une facture très « classique » : un conflit clairement délimité entre la vieille génération

<sup>16</sup> Répertoire théâtral africain, ORTF-DAEC, Paris, 1973. Les manuscrits sont déposés à l'ORTF, 116 Avenue du Président Kennedy, Paris, XVI<sup>e</sup>.

qui tient aux traditions et les jeunes « intellectuels » qui veulent modifier le comportement de leurs parents. De l'interaction des divers personnages naît le conflit qui est amené jusqu'à sa résolution finale avec une certaine habileté par l'auteur.

Les personnages sont cependant des types ; des stéréotypes même, dans *l'Amour d'une sauvage*, où les deux jeunes instituteurs en butte à l'hostilité du « méchant » sorcier convertissent ce dernier à la foi chrétienne d'une manière tout à fait invraisemblable.

Ce qui nous vaut ce discours adressé à la jeune fille :

**« Si le Dieu d'Amour que tu adores, Ô Ange, peut pardonner à un être méprisable, odieux et sombre, à un horrible monstre qui n'a jamais su faire autre chose que de haïr, d'envier, de persécuter et d'assassiner cruellement les hommes, si ce Dieu d'Amour peut oublier tous les empoisonnements que j'ai commis, alors je viens te supplier à genoux, Ô Ange, d'intercéder pour moi auprès de lui. »**

**(Bossou et le premier oncle  
veulent s'agenouiller devant Louise,  
*L'Amour d'une sauvage* (manuscrit, p. 52)**

Ayant dessiné des personnages tout d'une pièce, l'auteur ne peut concevoir un conflit qui les fasse évoluer intérieurement. Le heurt entre les générations, entre tradition et modernisme, devient choc brutal que seule une grâce mystérieuse transforme en conversion. Théâtre religieux, « engagé », la première pièce de Nestor Zinsou est une adaptation française du théâtre ewe d'édification spirituelle, la cantate. La lutte entre le bien et le mal n'y tolère pas de zone d'ombre : tout s'achève dans le triomphe divin, comme dans *Mawusi*<sup>17</sup>.

*La Fiancée du Vodou* est déjà d'une facture dramatique beaucoup plus complexe. Le découpage en longues séquences, les indications d'atmosphère, la maîtrise plus grande de la langue expliquent que cette œuvre ait retenu l'attention des jurés du Concours. D'autant plus qu'elle témoigne d'un conflit de valeurs beaucoup plus complexe que la pièce précédente. Marie et Olivier, deux jeune loméens veulent se marier. Mais Marie est envoûtée par un Vodou. Le fils du féticheur veut

<sup>17</sup> Pièce ewe, dont nous donnons une analyse dans *Théâtre scolaire et théâtre populaire au Togo*, in, Revue d'histoire III, 1973.



accomplir le signe du Vodou et rendre Marie à son fétiche en l'épousant. Tout est bon pour qu'il parvienne à ses fins. Mais heureusement le bon féticheur est là pour contrecarrer ses plans. Et c'est par une action de grâce au bon fétiche que se termine une œuvre dont on pourrait croire qu'elle se veut une attaque des fétiches.

Nestor Zinsou connaît et respecte le culte des Vodou. Il en a contre ceux qui jugent avec d'autant plus d'assurance qu'ils sont ignorants :

**Père Messan :** Père Brun n'a encore rien compris de l'Afrique. Il croit tout ce qu'on lui raconte. Pourtant les Blancs trouvent les Africains superstitieux, tandis qu'ils se prétendent eux-mêmes rationalistes.

**Père Brun :** Je me suis dit que je dois aller délivrer mes frères des chaînes de Satan.

**Père Messan :** Ah Bravo, frère Brun. Moi, au contraire, j'ai envie d'aller prêcher à ces malheureux Blancs d'Afrique du Sud, d'Europe et d'Amérique qui souffrent sous la possession des démons cruels de l'orgueil racial, de la haine, de l'argent. J'ai pitié d'eux.

*Fiancée du Vodou, p. 22-24.*

Le prêtre africain, le Père Messan reconnaît à la fin de la pièce la dignité morale du « bon » féticheur dans un esprit œcuménique très louable. Car comme le dit l'avocat dans la dernière scène où se fait le procès des féticheurs :

**« Vous voulez condamner les féticheurs ? Condamnez-les ! Condamnez les véritables et seuls gardiens des coutumes de nos ancêtres. Condamnez ces pauvres martyrs de notre religion traditionnelle ».**

*Fiancée du Vodou, p. 67.*

Nestor Zinsou pose avec lucidité le problème du changement de civilisation. Marie doit épouser Olivier ; la jeunesse, le respect de la personne doivent l'emporter, mais comment revendiquer une « identité » culturelle en jetant par-dessus bord les coutumes des ancêtres, en faisant litière de tout le trésor de sagesse transmis par la tradition dont les féticheurs sont les plus sacrés gardiens.

Que triomphe le respect du choix individuel, mais que l'on essaie de comprendre la nature et les fonctions de la religion traditionnelle en toute justice.

Devant le processus d'occidentalisation, de « modernisation » qui affecte l'Afrique de l'Ouest, Nestor Zinsou sans se poser en traditionaliste, indique la valeur positive de la tradition. Comment revendiquer une identité en refusant d'accorder le moindre crédit aux gardiens de la tradition ? Adopter une attitude critique à l'égard de la tradition est le meilleur moyen de la conserver. L'œuvre a donc un contenu original qui témoigne d'une perception dynamique des mécanismes sociaux. Mais le langage théâtral adopté pour transmettre ce message n'est malheureusement pas aussi original. Seul le discours peut exprimer les ambiguïtés de la position antitraditionaliste : d'où la plaidoirie de l'avocat (déjà citée).

De même le féticheur, pour prouver son intégration dans les mécanismes économiques modernes, n'a que la ressource d'un autre discours :

**« Vous là-bas en ville, vous jouez les Européens. Nous aurions pu en faire autant si nous l'avions voulu. Nous avons beaucoup d'argent parce que nous travaillons pour tout le monde ; des écoliers qui veulent réussir à leurs examens, des commerçants qui désirent avoir le monopole du marché, des fonctionnaires qui cherchent à éliminer un collègue de cadre supérieur pour prendre sa place, des équipes sportives qui veulent gagner à une compétition, des jeunes gens qui cherchent à séduire les filles... »**

**« Nous aurions pu vivre dans un confort tel que les ministres eux-mêmes nous envieraient. Mais nous employons notre argent à autre chose : mon père possède exactement cinq villas louées à des Blancs et à de grands fonctionnaires, trois camions de transports en commun, six vastes terrains, des cocoteraies, des palmeraies, des troupeaux... »**

*Ibid.*, p. 63

L'intérêt sociologique des propos du féticheur ne doit pas nous dissimuler qu'une telle réplique n'a rien de théâtral. Quand l'auteur veut s'exprimer sur ce qu'il considère être la partie essentielle de son message, il n'a que la ressource du discours.

À travers les 2 premières pièces de Nestor Zinsou, on perçoit le désir d'aborder d'une manière neuve les problèmes de la société togolaise. Mais on sent aussi quelle contrainte représente une forme de théâtre où seul le « verbe » exprime. S'adressant uniquement à l'intelligence ce théâtre dépouille la communication de son intensité « chaude ». Le spectateur venu entendre une leçon sera satisfait par l'aspect didactique de l'œuvre. Mais cela restera pour lui dans le domaine du « reçu ».

Très peu de moyens lui sont offerts de raccrocher le message de l'œuvre à des contenus culturels antérieurs, seule façon de créer une continuité qui garantisse la pénétration et l'efficacité du message.

La difficulté à inscrire le dénouement dans le développement des personnages est typique du théâtre africain non-historique qui s'écarte de la simple comédie de mœurs. Elle est symptomatique de l'inadéquation des formes et des structures de ces pièces aux types de problèmes pressentis plutôt que présentés. La progression dramatique, mélo-dramatique (un enlèvement dans chaque pièce,) aboutit à un dénouement qui ne résulte pas du développement propre des personnages mais de l'intervention d'un élément extérieur : grâce divine ou bon vodou. Les personnages de la psychologie classique ne suffisent plus à rendre compte de la complexité de la réalité sociale. Le syncrétisme religieux, c'est-à-dire l'aspect positif et dynamique du fétichisme qui est, au fond, le thème de la *Fiancée du Vodou* ne peut pas être traité en mettant en scène un féticheur, son père, ses amis, une jeune fille et quelques prêtres, et en les laissant discuter.

Les individus ne sont plus des consciences naïves mais des stratifications de contenus psychologiques, sociologiques, etc. Et ces contenus ne peuvent être perçus qu'à travers des groupes, ou à travers une analyse « spectrale » du personnage qui demande un éclatement de la structure dramatique. Dans la société moderne, le théâtre psychologique est insuffisant. La force de la dernière œuvre de N. Zinsou c'est qu'affronté à la modernité, il se retourne vers la tradition et en tire les instruments et les formes propres à exprimer ses obsessions d'une manière dynamique, c'est-à-dire neuve :

**« Mesdames, mesdemoiselles et messieurs, nous avons le plaisir de vous présenter la plus grande pièce du monde ! »**

**« Je suis le plus grand présentateur de la pièce du monde, enfin le présentateur de la plus grande pièce du monde... comme vous savez. »**

**« Et cette pièce se passe... Je veux dire cette histoire se passe... devinez où ? où ? En Amérique ? au Mozambique ? Pourquoi pas ? elle se passe chez nous : en Afrique du Sud... »**

**« Oui, amis auditeurs, la direction chez nous ose dire ce qu'elle pense et vous verrez que ce n'est pas du gâteau ! je vous parle d'Afrique du Sud, rien que ça ! Enfin imaginez que je vous parle d'Afrique du Sud et vous comprendrez tout !**

**C'est clair ? Autre renseignement à ne pas négliger : certains épisodes de cette histoire ont lieu au ciel ! Rien que ça : au ciel où dort d'un sacré sommeil le bon N'Koulou-N'Koulou !... N'Koulou N'Koulou c'est comme ça que les Zoulous nomment leur Dieu, comme vous savez... D'autres scènes se passent ici-bas où règne... où règne... devinez ! où règne le Di, le Do, le Dial, le Dolla, le Diable et le Dollar, vous connaissez ? »**

**« Eh bien, sur ce, mon aimable compagnie et moi-même nous vous souhaitons tous une agréable soirée. »**

**On joue la comédie, p.5  
Musique.**

Le théâtre est abordé par le spectacle et non par une présentation de personnages dans une intrigue. Le prologue du crique, de la comédie, du concert-party introduit cet effet de distanciation que peu d'écrivains africains francophones utilisent alors qu'il est présent dans les spectacles populaires de la côte du Bénin. Il a lieu en musique, et nous sommes pris à témoin d'un ton gouailleux et familier qui contraste fort avec la pompe de coutume dans les pièces africaines.

La première séquence de la pièce réussit plusieurs effets de groupes qui donnent au spectacle son rythme. Ainsi le policier bouscule le présentateur et commence l'interrogatoire des comédiens : ils répondent au chœur :

**Photographie.**

**Ça y est**

**Contrat de travail.**

**Ça y est.**

**Reçus de paiements d'impôts.**

**Ça y est.**

*Ibid.*, p. 7

Le rythme sort de la situation et du rapport des forces en présence. D'autant que le présentateur est toujours là pour remettre l'action scénique dans la perspective des spectateurs. La situation d'oppression est bien et nous est rendue sensible par le rythme de l'interrogatoire. La caractérisation des comédiens est opérée par le chant en chœur.

**Comédiens en chœur.**

**Ils chantent, prenant l'allure de primitifs.**

**Merci, papa qui fabriquez gros canon boum boum**

**Merci, papa qui fabriquez eau de feu**

**Merci, papa qui fabriquez argent  
 Merci, papa qui fabriquez église jolie jolie  
 Quand nous entendre bruit canon-là  
 Nous trembler Kiti Kiti  
 Quand nous boire eau de feu là  
 Nous content jusqu'à mourir gbloyo-gbloyo !**

*Ibid.*, p. 7-10

Ces litanies burlesques en « créole » (canon-là) caractérisent le groupe mieux que de longs discours. Elles font partie intégrante de l'action et ne servent pas, comme dans plusieurs autres pièces, à assurer le côté « naturel » d'un personnage, comme tel « nagot » d'une pièce de Coffi Gadeau qui parle « petit nègre »<sup>18</sup>. Nestor Zinsou fait ici un usage créateur du « petit-nègre » : il dévoile la lucidité ironique du groupe, sa conscience critique de sa situation. Ces litanies parodient, les litanies éloquentes d'Aimé Cessaire dans le *Cahier d'un Retour au pays natal*.

« Ceux qui m'ont inventé... »

Nestor Zinsou désacralise l'héritage de la « négritude » d'une façon beaucoup plus efficace que tous les discours idéologiques... Cette même désacralisation, ou contestation burlesque de l'héritage s'observe dans la pièce quand le héros, devenu Chaka le Messie, croit apercevoir sa Nolivé — et pensons aux pages de L. S. Senghor sur Nolivé dans son poème dramatique Chaka — mais ici Nolivé est un homme, et de plus le comédien traité. La « femme noire » est un travesti..., l'incantation senghorienne devient farce ! C'est la veine iconoclaste de l'art populaire et particulièrement du concert-party<sup>19</sup>, en vogue à Lomé, que Nestor Zinsou retrouve et applique efficacement aux mythes de la culture des élites de l'Afrique Noire francophone.

Cette contestation burlesque voisine avec le mélange de tons, car l'auteur a pris dès le départ une attitude distancée devant l'œuvre. La force de la première séquence vient de l'interaction entre le présentateur et le comédiens qui après des phases burlesques peut atteindre une grandeur pathétique.

<sup>18</sup> Mon Mari, in, *Le Théâtre Populaire en République de Côte d'Ivoire*, op. cit., p. 148.

<sup>19</sup> Où les rôles féminins sont tenus par des travestis.

La prière se lance et rebondit dans le dialogue :

**« Seigneur aie pitié des hommes-pioches, des hommes pics, des hommes tenailles dont on se sert pour puiser l'or et les diamants. Amen.**

**Comédiens (en chœur)**

**Amen !**

**Présentateur.**

**Seigneur aie pitié des sauvages courbés sur le sol, le dos bien décoré par la faim et les coups de fouet, arrosant de leur sang et de leur sueur les plantes qui nourriront leurs maîtres bien-aimés ! Amen !**

**Comédiens (en chœur)**

**Amen ! »**

*Ibid.*, p. 12

La montée du chant, scandé par les « amens » est une technique de participation propre aux cultes syncrétiques de la côte de l'Afrique de l'Ouest. Des églises comme les Chérubins et les Séraphins ou les Pentecôtistes utilisent dans leurs services cette prière dialogue avec l'assemblée. L'usage qu'en fait ici Nestor Zinsou rappelle aussi les adaptations américaines du culte baptiste pour la comédie musicale dont *Green Pastures* de Marc Connelly est le meilleur exemple.

Le Dieu, qui va investir le présentateur de la mission d'être Chaka, est tout droit sorti de la mythologie populaire des églises chrétiennes africaines :

**« N'Koulou N'Koulou dans le ciel : il porte une ample robe blanche bien brodée, une couronne d'or, un sceptre dans la main droite et un globe dans la main gauche. Il a les cheveux tout blancs et une longue barbe dorée et il a des tics. Non ce n'est pas lui qui a des tics c'est le comédien à la tête vide. Et il a des tics. »**

p. 16

Le Grand Dieu tout blanc a des tics : l'iconoclastie. Non ce n'est pas lui qui a des tics : changement de perspective à l'intérieur d'une réplique : distanciation. Voilà deux apports très positifs de la dernière pièce de N. Zinsou. Ils montrent la voie d'une libération formelle du théâtre africain, c'est-à-dire de la création d'un médium original grâce auquel les messages seront entendus, partout.

*On joue la comédie* est une satire du pouvoir charismatique et du messianisme qui tiennent trop souvent lieu de pratique politique et d'idéologie en Afrique Noire. Mais c'est une satire en situation : les comédiens sont dans la rue en Afrique du Sud et s'ils se réfugient dans le messianisme et l'eschatologie, c'est en partie pour dépasser l'oppression présente.

Cette fuite dans l'imaginaire est un des thèmes de Genet dans *Les Nègres* ; mais ici l'imaginaire de Nestor Zinsou s'enracine dans des formes populaires indigènes : concert-party, cantates, cultes syncrétiques. L'auteur domine toutes ces situations et sait adapter au théâtre les moyens à travers lesquels s'établit une communication « chaude ». Il joue avec le chant, les rythmes, la musique. Il joue même avec les « media » puisque il ne craint pas d'adapter des slogans publicitaires :

« Coke ! Coke ! Tout va bien mieux avec Coca-Cola. »

*Ibid.*, p. 31

Ou des bandes dessinées : Chaka le Messie devient « Grand président de la répression ! Pardon : de la République » !

**Commandant**

Quelle république ? Celle des singes ?

**Chaka**

(hurlant aussi)

**Non ! Celle des gorilles ! Celle des Gorilles en uniforme. Tu vas voir c'est marrant ! Je suis devenu le président des gorilles...**

Toute se termine dans le burlesque.

La comédie continue... continue... continue... N'est-ce pas la plus grande pièce du monde ?

*Ibid.*, p. 39

Nestor Zinsou s'est libéré dans sa création du poids mort des institutions — théâtre scolaire — qui ne peuvent tolérer le risque. En adaptant certaines des formes de spectacles de son pays, il retrouve les préoccupations de l'avant-garde occidentale. Mais il peut aussi exprimer avec vivacité et efficacité les messages qu'il tentait plus gauchement de faire passer dans ses autres œuvres : l'aliénation culturelle et politique de l'Afrique Noire, la valeur positive des formes religieuses syncrétiques, les capacités créatrices des formes artistiques indigènes.

C'est là une approche très originale de la création théâtrale en Afrique Noire Francophone, dont la rentabilité devrait bientôt apparaître aux autres créateurs.

### **Remarque sur les difficultés du jeune écrivain**

Vous êtes écolier et vous écrivez des pièces. Vous les faites lire à vos professeurs. Que critiquent-ils? l'orthographe, les fautes de grammaire. En un sens cela se comprend : comment un Noir, encore écolier pourrait-il se permettre d'écrire, de créer dans leur langue, alors que, eux, Blancs de la métropole n'écrivent rien. Alors au lieu de vous aider ils vous découragent, et comment monter ses pièces sans l'aide du professeur de français? Car les camarades ne sont pas dupes. Si le prof ne recommande pas les pièces, ils ne veulent pas la jouer ; ils risquent de perdre le temps, de prendre de mauvaises habitudes grammaticales, de répéter des fautes. Aussi épiluchent-ils plus soigneusement encore les pièces que le professeur...

Et il faut que la langue ressemble à ce que l'on voit dans le Lagarde et Michard sinon rien à faire pour qu'ils jouent.

Mais une fois que vous les avez convaincus, il faut monter la pièce et là, tout le monde veut monter sur la scène se faire voir. Mais n'essayez pas de faire prononcer akpe (merci) par une actrice ; elle s'y refusera, elle sait le français, elle ; elle n'est pas une fille de la brousse... Rien à faire « pour leur faire dire des phrases en langue « vernaculaire » cela ne fait pas bien...

Impossible aussi d'obtenir des filles qu'elles dansent comme on le fait au village ou dans les couvents de féticheuses : sans pagne. Ces demoiselles ne sont pas des sauvages...

Si après avoir surmonté l'hostilité des professeurs, de vos camarades, vous persistez et cherchez une salle, là c'est un autre problème. Votre pièce n'est pas religieuse donc pas de salle religieuse, elle n'a pas été corrigée par les professeurs, donc pas de Centre Culturel Français. Reste le Goethe Institut ou le Centre Américain. Trop heureux d'accueillir de jeunes africains entreprenants.



Et si enfin vous jouez votre pièce, si les mots mina n'écorchent pas la bouche de vos jolies actrices, vous trouverez à la sortie du Goethe Institut quelque fonctionnaire ventripotent pour vous reprocher d'avoir insinué qu'il peut y avoir de la corruption et de la paresse dans les administrations...

Il ne vous reste plus qu'à souhaiter qu'il ne soit pas un ami du directeur du Goethe Institut...

### **LE THÉÂTRE ET LES MÉDIA**

Le temps est venu après plus d'une décennie d'indépendance d'entreprendre l'étude de la création théâtrale en Afrique. Mais de l'entreprendre en ayant en vue le théâtre et non la diffusion de la langue française. Deux institutions soutiennent le théâtre francophone en Afrique de l'Ouest : l'École et la Radio. Mais à l'intérieur d'une institution dont l'objectif n'est pas le théâtre on ne peut créer qu'un théâtre marqué par l'institution : un théâtre scolaire et un théâtre radiophonique. Or ces deux institutions sont essentiellement celles à qui est dévolue la standardisation du français en Afrique. On aboutit ainsi à ce paradoxe de voir les créateurs dépendre des institutions de standardisation. C'est comme si l'on souhaitait qu'en France, l'Académie encourage la production littéraire. Mais le « producteur » n'entre à l'Académie que son œuvre finie. L'art qui est jeu sur les media ne peut aller de pair avec l'entreprise qui vise à uniformiser ces mêmes media. Qu'on nous comprenne bien ; les entreprises de standardisation sont parfaitement justifiées. L'École et la Radio s'efforcent de bien jouer leur rôle. Il est seulement très regrettable que ne puissent se créer, à leur instigation, dans les états où leur influence est forte, des espaces libérés du poids des institutions et encourageant le jeu, c'est-à-dire la recherche, le « bricolage », sur les media<sup>20</sup>.

Le théâtre négro-africain de langue française manque de poètes, c'est-à-dire de créateurs linguistiques. L. S. Senghor

<sup>20</sup> Peut-être ce « gaspillage » n'est-il possible que dans les sociétés de consommation... Pourtant au Nigéria et au Ghana, dans les Universités, existent des écoles, de théâtre qui font œuvre créatrice...

remarquait que la langue des élèves de William Ponty était « fade et sans saveur » en 1936<sup>21</sup>. C'était la langue qui allait faire le succès du théâtre Ponty et marquer si fortement le théâtre africain. Aujourd'hui encore on peut rattacher les 2 grands genres en vogue, le drame historique et la comédie villageoise au répertoire de l'École William-Ponty. La langue théâtrale est trop marquée par le style scolaire ; nous avons vu quel contrôle l'institution scolaire exerce sur la création. Elle porte aussi l'empreinte du style administratif, très en vogue dans les ministères de l'Afrique de l'Ouest. Or, n'est-ce pas l'auteur du best seller de style administratif, M. Robert Catherine, qui nous déclare que ce style doit se marquer par son caractère solennel. Et si l'on ajoute à ces deux agences de contrôle de la production et de la diffusion linguistique, celle de la radio qui tend à imposer un style standardisé et neutre, on obtient bien une langue « fade et sans saveur ». Une langue dont les seuls registres exploités sont les registres « scolaire et administratif ». Où est le registre populaire, la saveur de la langue de la rue, le registre intime, la chaleur de la langue amoureuse, le registre contestataire, la virulence de ceux qui veulent détruire un ordre ? Toutes ces expériences n'entrent pas dans le français de l'Afrique de l'Ouest, aussi ne peuvent-elles s'exprimer dans le théâtre francophone. Pour les exprimer il faudrait écouter la langue que l'on parle dans la rue celle que l'on parle à la maison, celle que l'on parle dans les cercles d'étudiants révolutionnaires... Plusieurs langues, des mélanges de langues, de registre, une situation où la diglossie<sup>22</sup> est la règle et non l'exception. Une situation qui devrait imposer à l'artiste de rechercher un langage neuf.

D'autant plus qu'il serait faux de réduire le problème du théâtre en Afrique de l'Ouest aux données du bilinguisme. Le théâtre ne se réduit pas au verbal puisque le théâtre francophone est d'abord écrit. Le langage théâtral se constitue à partir de plusieurs langages distincts ; le langage littéraire, mais aussi le langage plastique, visuel, gestuel. Un théâtre avant tout scolaire et radiophonique manque bien évidemment de possibilités de développement dans ces domaines. Mais la création à grands frais d'une salle de spectacle pourvue des

<sup>21</sup> L. S. Senghor, *Liberté I*, Paris, éd. du Seuil, p. 66.

<sup>22</sup> Distribution fonctionnelle des registres ou des langues chez un même locuteur bilingue.

équipements plus modernes ne résoud en rien le problème. *L'Exil d'Albouri* a beau tourner en Afrique avec 1852 Kg de décors<sup>23</sup> et nécessiter de savants éclairages, il n'en est pas moins un drame statique tout entier « remorqué » par un texte sans grandeur. L'action est dans le texte, non pas sur la scène. Plaquer des danses, des chants, des masques sur un texte ne résoud pas le problème. Jouer des éclairages ou des plateaux tournants ne rime à rien si l'on crée pas la forme dynamique qui intégrera les éléments plastiques, visuels et gestuels dans un nouveau langage théâtral. Des contenus africains dans des structures (actes, scènes, tableaux) dans des genres européens ou américains cela ne peut être une synthèse, simplement une adaptation aux circonstances. Mettre en scène l'histoire d'une nation en train de se faire, cela demande que l'on s'efforce de trouver une forme dynamique inscrite dans la tradition africaine et à laquelle on fera subir les reinterprétations nécessaires.

C'est souvent de la réinterprétation d'une forme désuète qu'un art trouve une nouvelle vigueur. Une communication plus chaude s'établit par les media avec lesquels les spectateurs sont plus familiers. Mime, cirque, marionnettes renouvellent le théâtre d'avant garde occidental ; n'ont-ils pas une place en Afrique aussi ?

André Salifou nous a raconté que, au village, il avait assisté dans son enfance à des spectacles de marionnettes. De véritables pièces étaient données ainsi. Peut-être y a-t-il là un « médium » pour le théâtral historique ? La sculpture est un des média traditionnels les plus riches en Afrique. Certains types de masque s'insèrent dans un réseau complexe de communication sociale. Tels les masques des sociétés de Gelede au Sud du Dahomey. Le masque est un moyen d'expression riche qui, joint à la musique, peut lui aussi être modulé pour transmettre des messages « modernes ».

La musique populaire montre bien la modulation du médium sonore à des fins que le politicologue qualifierait de modernes : élections, etc. Le highlife ghanéen est une forme syncrétique, résultat d'influences de la musique traditionnelle, de jazz, de la musique afrocubaine, des hymnes religieux : des messages

<sup>23</sup> Cité in *Coopération et Développement*, 28, p. 13.

politiques trouvent leur place dans ces chansons. Une forme théâtrale est née d'une synthèse entre la soirée de contes, la dramatisation des Écritures; c'est le concert-party qui est véritablement un nouveau moyen d'expression<sup>24</sup>. Pourquoi ne pas l'utiliser pour en faire le véhicule d'une expression nationale? La forme musicale populaire est en avance sur la forme littéraire; elle combine les apports américains, européens et africains dans une structure rythmique originale. Au théâtre d'emprunter les média qui lui rendent sa grandeur de langage total.

Dans une situation bloquée comme l'est aujourd'hui celle du théâtre francophone en Afrique où l'invention formelle est entièrement réduite, les créateurs ont, nous semble-t-il, tout intérêt à se tourner vers des formes indigènes et à les adapter aux nécessités des nouveaux messages qu'ils ont à transmettre. Or aujourd'hui, les formes originales subsistent à l'écart des élites dans les couches populaires illettrées, qui connaissent des modes de communication plus appropriées à cette participation des acteurs et du public que cherche le théâtre. Dans la culture européenne la force des média traditionnels est bien montrée par le goût du cirque, du carnaval, de la danse et du mime. Et ce n'est pas un hasard si les grands créateurs du théâtre contemporain (Barrault, Bérart, Beckett) utilisent ces formes. Mais la danse ne doit pas être folklorisée comme à William-Ponty, mais devenir élément constituant d'un langage artistique dynamique. Pour le théâtre africain les difficultés sont plus grandes, mais la conscience critique que les jeunes auteurs en ont, nous laisse prévoir un renouvellement profond des formes d'expression théâtrale africaine qui affectera tous les théâtres francophones.

L'exemple de la danse est bien net. Tout le monde connaît les ballets africains de Keïta Fodeba, les ballets maliens, sénégalais, ghanéen. De telles troupes sont pour la plupart des troupes de «folklore» très équivalentes, par la technique, de ballets israéliens, basques ou russes et équivalents par le propos: présenter des rituels déritualisés, c'est-à-dire du folklore; une danse de printemps en Russie, une danse initiatique en Afrique; tout cela sur la scène du Palais des Sports de Paris.

<sup>24</sup> Cf. A. Ricard, *op. cit.*

Hormis les tentatives malheureusement achevées de Keïta Fodeba, nous ne connaissons pas d'œuvre où la danse fasse partie intégrante de l'action, la fasse progresser sans que rien ne soit dit. La seule scène où la danse est vraiment un élément théâtral dynamique est la danse de la voiture dans *Le Lion et la perle* de Wole Soyinka. (I)

La danse exprime l'essentiel et non l'accessoire ; elle fait partie d'un langage artistique total. Wole Soyinka ne met pas sur la scène une danse traditionnelle yoruba, comme les troupes « folkloriques » le font. Au lieu de cela, il crée dans le style de danse yoruba, une danse des objets matériels : voiture, appareil de photos et ainsi il fait de la nouvelle danse théâtrale une expérience de communication intégrale, puisqu'elle renforce notre participation au spectacle et nous fait pénétrer plus avant dans sa compréhension<sup>25</sup>.

En France l'épuisement du théâtre « verbeux » s'est fait sentir à la fin des années quarante, quand les auteurs en ont eu assez de ressasser les problèmes moraux issus de la Résistance et de la Libération. Un phénomène identique est en train de se pressentir en Afrique. La lutte idéologique, le théâtre engagé dans la construction nationale, n'ont de portée que s'ils apportent un message, mais aussi une nouvelle manière de communiquer. Le système d'échange d'information le plus élaboré mis en place en Afrique, le système scolaire, est en pleine crise ; il ne s'agit pas seulement d'africaniser les contenus, mais de transformer structures et méthodes. Le système d'expérimentation en communication, le théâtre, est lui aussi, en crise parce qu'il a cru que le théâtre à la Sartre ou à la Giraudoux rendrait compte de la nouvelle expérience africaine. Tel n'est pas le cas. Il faut forger un nouvel instrument : la modernité sollicite aussi l'Afrique.

<sup>25</sup> Ce n'est pas un hasard si *Le Lion et la perle*, première pièce nigérienne présentée sur la scène du théâtre de l'Université d'Ibadan — la plus ancienne université du Nigéria —, a été aussi la première pièce anglophone d'Afrique traduite en français et est sans doute aujourd'hui la plus connue et la meilleure des pièces africaines. L'œuvre est en effet une œuvre d'avant-garde, mal reçue du public nigérian en 1959, mais qui a aujourd'hui trouvé son public. Elle vise à un langage scénique total et met rapidement en lumière l'irréductibilité du spectacle africain au théâtre scolaire : Nestor Zinsou remarque que les étudiants de Lomé ne possédaient pas la technique nécessaire à la représentation des mimes. (*Communication personnelle*)