

UNIVERSITE DE LIMOGES

Faculté de Lettres et Sciences Humaines

Ecole Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

E.A. E.H.I.C

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Discipline : LANGUE ET LITTERATURE FRANCAISES

présentée et soutenue publiquement par

Koulsy LAMKO

Le 03 octobre 2003

**Emergence difficile d'un théâtre de la
participation en Afrique Noire francophone**

Directeur de thèse : M. Le Professeur Michel Beniamino

Jury : Mme Sylvie CHALAYE, Professeur des Universités, Université Rennes 2

M. PAPA SAMBA DIOP, Professeur des Universités, Université Paris 12

M. Michel BENIAMINO-VIGON, Professeur des Universités, Université de Limoges

M. Claude FILTEAU, Professeur des Universités, Université de Limoges

*A mon père qui m'a appris à reconnaître et à aimer
l'air du chant des revenants ;*

*A mon père dont j'ai compris le silence, hélas un
peu trop tard...*

Remerciements

Je souhaite ici dire toute ma reconnaissance au Professeur Michel Beniamino-Vigon, ce Français francophone des îles comme des continents, du « centre » comme de la « périphérie ». Son amitié et son dévouement dans la direction de ce travail m'ont porté à bout de bras.

J'ai une pensée profonde pour tous ceux qui m'ont fait découvrir ma passion pour le théâtre : Prosper Kompaoré, Marie Jo, Monique Blin, Aimé Césaire, Kateb Yacine et tous les paysans avec qui nous avons joué dans la poussière de Lougssi au Faso.

A tous ceux qui y ont cru et qui comme Barbara et Guy Courbarien m'y ont encouragé, il y a une quinzaine d'années ; ceux qui comme Nadine Chausse, Geneviève Prévost, Thierry Dauchart, Béatrice Castaner, Bernard Devalois m'ont relayé auprès de l'administration ou quelque fois offert le gîte au vagabond... Merci à la Maison des Auteurs du FIF. Merci à Denis Lepage, Martine Panardie et la Compagnie Parole coproductrice de « Comme des flèches ».

J'ai voulu arrêter ma course effrénée pour réfléchir sur le théâtre francophone. Il fallait, pour accueillir mon errance, une « cave vigie. » C'est la ville de Mexico qui à travers le Parlement International des Ecrivains, son Secrétaire Général Christian Salmon et son Président Wole Soyinka, m'a répondu : « accroupis-toi ici, jeune homme, à l'ombre de *Quetzalcoatl...*Voici le logis et le couvert ! » *Agradezco de todo corazon el carino de la Sra Alexandra Frenot, del Sr. Philippe Olé-LaPrune y de la Sra. Maria Fernanda Alvarez !*

Aux Cinq femmes de ma vie, celles qui comme une constellation d'étoiles m'entourent, m'éclairent de leurs tendresses et qui me répètent : « Fonce Koukou, on t'aime toujours ! Malgré tout ! »

Merci à tous ceux qui m'ont offert un moment d'amitié sur ce parcours !

Résumé en français

Dans le domaine du théâtre, les années 1980 ont vu naître dans la sous-région francophone de l'Afrique de l'Ouest (Mali, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Togo...) un certain nombre d'expériences théâtrales nourries par une ferme volonté des artistes, enseignants, metteurs en scène, comédiens et auteurs de s'approprier un mode d'expression jugé jusque là étranger aux cultures locales. Ce mouvement de dynamisation du théâtre s'est enraciné dans un phénomène de « recours aux sources » fortement appuyé sur les manifestations traditionnelles africaines festives, rituelles, religieuses ou profanes; mais aussi dans une phagocytose d'expériences théâtrales modernes avant gardistes. De nouveaux concepts ont vu le jour pour désigner les formes théâtrales proposées: théâtre pour le développement, concert-party, théâtre utile, théâtre-rituel, kotéba thérapeutique, etc.

L'objet de cette étude est de mettre en lumière, par le biais d'une analyse comparative, les idées-force récurrentes dans ces différentes formes; idées-force et critériologie qui permettent de souligner **l'émergence d'un théâtre de la participation**; mais également de montrer les difficultés de contextualisation que rencontre cette émergence.

Mots clefs : théâtre francophone, théâtre pour le développement, concert-party, théâtre utile, théâtre-rituel, kotéba thérapeutique, théâtre de la participation, émergence d'une forme théâtrale, Afrique de l'Ouest francophone, interculturalité.

Abstract

Difficult emergence of the participatory theatre in black Francophone Africa.

In the nineteen eighties emerged a certain number of theatrical experiences by devoted artists, teachers, stage directors, actors-actresses and authors from the sub-region of French West Africa (Mali, Burkina-Faso, Ivory Coast, Togo among others) sustained by a firm will to adopt a mode of expression considered so far foreign to the local cultures.

This movement to revitalize theatre is rooted in a phenomenon known as "recourse to the roots" and strongly supported by African traditional festive, ritual religious and profane expressions; and also in a phagocytosis of modern avant-gardist theatrical experiences.

New concepts were created to name these proposed forms of theatre: development theatre, ritual theatre, information awareness theatre, concert-party, therapeutic koteba, etc.

The aim of this study is to shed light on the recurrent key ideas in these forms of theatre, through a comparative analysis. Key ideas and clues enable us to emphasize the emergence of a participatory theatre. It shows also the difficulties of contextualization encountered by the emergence of this aesthetics in intercultural situations.

Introduction

Cette étude s'inscrit dans la dynamique de notre pratique de l'art dramatique. Pratique diversifiée puisque depuis vingt années nous sommes tour à tour, au gré des circonstances, acteur sur la scène, critique dramatique, auteur de textes théâtraux, promoteur de spectacle, encadreur d'atelier d'écriture et d'art dramatique, etc. Affrontant dans le quotidien un certain nombre d'ambiguïtés dans cette pratique, il nous a semblé important, presque vital sur le plan professionnel, d'essayer de comprendre le mouvement global. Evidemment - précisons le avant toute spéculation préalable - autant cet investissement personnel est à plusieurs égards bénéfique à la saisie des phénomènes dans leurs interactions diverses, autant il fragilise le point de vue en le diversifiant et pourrait prédisposer l'analyse à la subjectivité. Mais nous essayons autant que faire se peut de garder la distance critique indispensable à tout projet de démonstration.

Le présent travail est un affermissement, l'élargissement d'une étude antérieure que nous avons menée avec beaucoup d'enthousiasme, une quinzaine d'années plus tôt. L'étude s'intitulait : *L'Atelier Théâtre Burkinabé : une expérience de revalorisation des éléments théâtraux du patrimoine traditionnel*.¹ Son double objet était d'une part la restitution de la démarche organisationnelle et artistique d'une compagnie de théâtre au Burkina Faso et d'autre part l'analyse sémiologique d'un certain nombre de spectacles présentés par cette même compagnie.

A l'époque, nous étions déjà convaincu qu'il fallait quitter les errements de la critique conçue comme exercice d'école pour d'autres pistes de recherche; d'autres sentiers sans doute truffés de ronces et d'orties mais toutes aussi passionnantes. La motivation était déjà très forte d'autant plus que nous étions nous-mêmes comédien à l'Atelier Théâtre Burkinabé et donc partie prenante à cette expérience qui nous a servi de corpus. Le travail théâtral proposé par l'Atelier Théâtre Burkinabé nous semblait d'une sincère originalité. Il se présentait comme une tentative novatrice à une période où le théâtre semblait marquer le pas en Afrique de l'Ouest francophone. Cependant, nous faisons déjà remarquer que si l'étude d'une expérience artistique vivante est attrayante en ce qu'elle réserve d'insolite et de vierge, le risque est toujours grand

¹ K. Lamko, *L'Atelier Théâtre Burkinabé, une expérience de revalorisation des éléments du patrimoine traditionnel*, mémoire de maîtrise, Université de Ouagadougou, 1988.

d'aboutir à une conclusion hâtive tant que l'expérience n'est pas achevée, tant qu'elle est encore en cours de réalisation, en procès.

Un peu plus tard, il nous a semblé que notre étude aurait été plus aboutie si nous avions étendu la perspective d'analyse à d'autres expériences qui étaient menées dans la sous région de l'Afrique de l'Ouest. Aussi, notre regard s'est-il peu à peu porté sur le théâtre en Côte d'Ivoire, au Mali, et au Togo. Nous n'avons alors manqué aucune occasion d'aller à la rencontre des spectacles, des comédiens, des metteurs en scène, des festivals. Nous avons découvert le théâtre-rituel du Bin Kadi Théâtre² et du Ki-Yi Mbock³ Théâtre en Côte d'Ivoire, le kotéba thérapeutique, le théâtre utile au Mali, le concert-party d'Azé Kokovivina Concert Band et les contes théâtralisés de la Compagnie ZITIC au Togo, etc. Il nous semblait qu'un véritable mouvement d'émergence artistique trouvait des points d'ancrage dans divers publics et qu'une esthétique sous-jacente commune soutenait les différentes pratiques.

Aussi, chaque fois que nous avons eu des opportunités de publication dans la presse, nous avons pu apprécier une manifestation par ci, une création dramatique par là, tout en nous exposant au risque constant de paraître juger le travail des autres ou de jouer au trublion donneur de leçon.

Enfin, quel rêve nous anime lorsque nous osons aborder une problématique aussi complexe que celle de l'émergence d'une esthétique? Le rêve du témoignage; celui de participer à un devoir de mémoire. Ce travail de recherche se veut un témoignage, le bilan d'une période d'effervescence dans l'histoire du théâtre en Afrique noire francophone, du moins dans sa partie ouest régionale. Il se veut une contribution si modeste soit-il; mais un regard effronté qui prétend réhabiliter des formes d'expressions minimisées à tort et considérées comme paralittérature. Réhabilitation nécessaire, parce qu'en dépit des difficultés qu'elles rencontrent, ces formes d'expression s'inscrivent pleinement comme faits de société. Elles sont désormais intégrées à l'univers culturel qu'elles interrogent, enrichissent et modifient.

Mais avant toute spéculation, éloignons-nous de la tradition universitaire pour raconter une sortie de l'Atelier Théâtre Burkinabé.

² Bin Kadi Théâtre, selon les fondateurs dont Marie-José Hourantier, « bin kadi » signifie en langue bambara « la bonne harmonie »

³ Ki-Yi Mbock Théâtre, selon les fondateurs dont Werewere Liking, « Ki-Yi mbock » signifie en bassa « ultime savoir de l'univers »

1. Curieuse randonnée de saltimbanques

Novembre 1979. La piste cahoteuse menant vers Kahibo⁴ est interminable. De temps à autre, un rongeur traverse la route, brisant la monotonie du défilé de pailles sèches et d'acacias. L'on chante à tue-tête; non seulement pour encourager le chauffeur du mini bus ; mais aussi pour masquer l'impatience qui allonge l'interminable piste. L'on a hâte de « causer » avec les paysans de Kahibo. Mais le temps est lourd, l'on s'assoupit, la tête dodelinant sur l'épaule du voisin. Le disque rouge du soleil balaie de ses rayons pourpres les nuques adossées à la vitre arrière du minibus. Le ronron du moteur s'impose à la brousse qu'il réveille de la torpeur des après midi plutôt âpres en cette saison.

Soudain, un irréductible animateur se redresse et lance: « Albert, chanson, Albert chanson... » Aussitôt, deux, trois voix prennent le relais... une clameur monte. L'interpellé se redresse, s'éclaircit la voix et entonne:

« Nous sommes les acteurs ATV⁵...
Et la vingtaine de comédiens de reprendre en chœur:
« Nous sommes les acteurs ATV
Vive le théâtre en Haute Volta
Nous sommes les acteurs ATV
Authenticité, africanité
Pour un théâtre engagé
Vive le théâtre en Haute Volta
Nous sommes les acteurs ATV... »

Le chauffeur vire brusquement. Des toits comme de gigantesques champignons surgissent derrière l'écran que formaient les grands arbres à néré⁶, les karité⁷. On est arrivé à destination: Kahibo, l'un de ces villages neufs, construits pour coloniser les terres fertiles de la Vallée des Volta.

Les comédiens descendent rapidement sur la place du village. Une foule compacte attend déjà. Elle se presse autour de la bande de saltimbanques. Certains visages sont déjà familiers pour ceux des comédiens qui sont passés, un mois auparavant. Il fallait discuter avec les paysans de la place avant de construire la pièce de

⁴ Kahibo : Village des Aménagements de la Vallée des Volta au Burkina Faso

⁵ A.T.V : Atelier Théâtre Voltaïque qui devient en 1984 Atelier Théâtre Burkinabé en abréviation ATB

⁶ Arbre de savane soudanienne

⁷ idem

théâtre qu'on allait leur offrir. Les autres visages, parfois dégoulinant de sueur, témoignent de la longue distance parcourue pour venir prendre part au spectacle.

L'on s'empresse de délimiter l'aire du jeu: un cercle à la cendre grise. Les villageois s'assoient tout autour. Simon Pierre nettoie des lampes à gaz pour la veillée. Après quelques échanges avec le public, l'on annonce le début de la représentation. Les acteurs s'appliquent. Une sale histoire de rapt de femme et d'exode rural vers la ville. Les spectateurs dévorent les séquences. De temps à autre, un appel d'enfant: le bébé abandonné à la maison a sans doute besoin de lait.

Un rire s'élève du public : l'on a reconnu à travers un personnage, des habitudes d'un frère, un voisin...

Après la représentation Prosper Kompaoré prend la parole en « *moré* »⁸. C'est lui le Directeur de la troupe, le « *naba* »⁹ du groupe des saltimbanques. Il manie aussi bien le moré que le français. Le moré est sa langue maternelle après tout... même s'il est professeur d'Université. Les spectateurs sont agréablement surpris que l'on s'adresse à eux dans leur langue, se détendent. Ils posent des questions, commentent, donnent leur avis. Prosper anime, distribue la parole, met en lumière certains passages obscurs du spectacle. Parfois, les acteurs, assis sur un pan de la scène répondent lorsqu'ils sont sollicités. Le dialogue s'installe; la « causerie » va bon train.

A un vieillard qui se plaint de l'inconduite des jeunes gens « détourneurs de femme d'autrui », un jeune homme répond avec véhémence:

« Vous avez tort, vous les vieux! La faute est à vous, les vieilles personnes. Au lieu de vous contenter de la mère de vos enfants, à cinquante ans, vous épousez encore des filles plus jeunes que les vôtres. Vous cloîtrez vos jeunes femmes à la maison alors qu'elles ont besoin de sortir. Nous les jeunes, nous leur apportons la liberté de sortir. C'est pourquoi elles nous aiment »

Osé! Le débat se poursuit, houleux quelque fois, à la lueur des lampes à gaz de Simon Pierre. Il se poursuit jusqu'à ce que les acteurs, fatigués par la route demandent de se retirer. Les villageois, eux, ont encore envie de continuer. La veillée autour du feu, ils en ont perdu la saveur depuis fort longtemps. Celle-ci réapparaît, sous une forme incongrue à la lueur des lampes à gaz, une forme menée par des gens venus de la ville.

⁸ moré : langue des Mossi, composante ethnique majoritaire du Burkina Faso

⁹ Naba : allusion au Mogho Naba, l'Empereur des Mossi. Ici signifie affectueusement chef, responsable de la troupe.

Cette forme incongrue, ces « gens de la ville » l'appellent tantôt « théâtre », tantôt « *rehem* »¹⁰ lorsqu'ils s'efforcent d'en donner une version en *moré*... . Mais « *rehem* » signifie jeu. Et pourtant ne s'agit-il pas de leur histoire à eux villageois venus de partout, que l'on a associés autour des terres fertiles pour encourager une exploitation collective et organisée? Une histoire de leur quotidien, faite de détournement de femmes, de rivalités diverses, d'exode, etc. S'amuse t-on avec des histoires de vie? Véritablement, il ne s'agit pas uniquement de jeu. En tout cas, le débat a été l'occasion pour chacun de sortir de sa réserve, de dire ce qu'il pense des agissements des uns et des autres, de fustiger, de stigmatiser, d'expliquer, d'accuser, de défendre, d'utiliser la parole dans toute ses dimensions.

Il faut cependant se rendre à l'évidence du temps fort avancé... Chaque acteur doit dormir chez un villageois. Ceux-ci s'arrachent les saltimbanques. L'hôte d'Albert habite à quelques cinq kilomètres de Kahibo. Ils s'y rendent sur une carcasse de bicyclette dont le porte bagage lui pince la peau des fesses à chaque tournant. La lune est à son premier quartier et a tôt fait de laisser le règne à l'obscurité. Mais l'homme connaît bien son chemin, ce sentier tortueux serpentant entre les broussailles. Ils arrivent enfin. Minuit.

La famille hôte est encore éveillée. Elle attend le compte rendu de l'événement, du « *rehem* ». L'homme est pressé de questions. Albert subit un interrogatoire marathon: la ville, le travail, les bonheurs de la vie citadine, le cinéma, le théâtre. Deux heures s'écoulent. Ses bâillements répétés finissent par apitoyer les hôtes curieux. On lui donne une chambre: celle de l'étranger. Le sommeil qui tyrannisait tantôt s'est évanoui: angoisse, punaises sur le grabat, moustiques, obscurité... le film de la soirée se déroule avec force détails pour meubler le temps.

Bientôt les premiers rayons de soleil inondent la case. Albert sort et trouve tous les hôtes déjà attelés à de multiples tâches. L'hôte ouvre son poulailler et saisit un gros coq qu'il attache sur le guidon de la bicyclette, enfourche l'engin en demandant à Albert de sauter sur le porte bagage à l'arrière. Sa femme, les enfants et les voisins supplient Albert de rester encore quelques temps avec eux. Les deux compères s'éloignent.

Place du village de Kahibo. Encore quelques traces de cendres sur le sol entre les empreintes innombrables. De partout les acteurs, accompagnés de leurs hôtes,

¹⁰ *rehem* : signifie « jeu » en *moré* (langue des Mossi)

débouchent qui un coq, qui une pintade à la main. Les villageois tiennent à leur devoir d'hôte: offrir non seulement l'hospitalité mais aussi un trésor de sa basse-cour. L'on partage quelques petites histoires drôles ponctuées de rires éclatants. Laalebasse de bière de sorgho, émoustillante et chaude circule de main en main. Puis la réalité s'impose. Il faut partir si l'on veut atteindre le prochain gros village où l'on devra jouer l'après midi au marché. Les comédiens embarquent, malgré eux. Des dizaines de mains esquissent péniblement le geste d'au revoir. Le chauffeur lance le minibus à plein gaz. De nouveau, des voix s'élèvent : « Hippolyte, une chanson, Hippo, une chanson! » Hippolyte, magistral entonne: « Nous sommes les acteurs ATV... »

Drôles de saltimbanques! Ils regagneront Ouagadougou tard dans la nuit. Et dès le lendemain, chacun reprendra son « boulot » de mécanicien, enseignant, étudiant, infirmier, agent de la poste ou du trésor, tailleur styliste, journaliste animateur de radio, etc. Dure réalité du quotidien, qui en ramenant à l'essentiel éloigne d'une activité plutôt passionnante: le théâtre, ce jeu des corps et de la parole partagée, cette incursion dans la vie des hommes que l'on visite ensemble.

2. Problématique générale

En dépit des polémiques au sujet de la pré-théâtralité¹¹ qui ont souvent caractérisé les réflexions critiques des chercheurs, le théâtre en Afrique s'impose de nos jours comme l'art le plus évident de la cristallisation des artifices du verbe et du corps. Des troupes naissent, les unes à la faveur des circonstances, les autres d'un désir passionné de pratiquer l'art dramatique en dilettante ou d'en faire une profession. Les festivals de théâtre locaux ou à vocation internationale se créent: espaces d'échanges, d'émulation, de confrontation d'expériences, de formation occasionnelle. De jeunes

¹¹ S. Agbé-Cakpo dans son étude intitulée « La problématique du théâtre populaire en Afrique contemporaine » (thèse de doctorat, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995, pp.195-197) explique la notion de pré-théâtralité en ces termes : « La thèse de la pré-théâtralité est celle qui part du constat selon lequel les formes artistiques traditionnelles en question ne sont pas du théâtre. Mais les défenseurs de cette thèse ne s'arrêtent pas à ce constat. Au nom sans doute, du présupposé de l'universalité de l'art théâtral, ils se croient obligés de relativiser leur constat en y incorporant la notion de pré-théâtralité. Dès lors, ces formes traditionnelles ne sont pas du théâtre, du moins pas encore ! Elles seraient en train de le devenir : c'est simplement une question de temps ! Tel est le message véhiculé implicitement ou explicitement par les notions de « traces », « de germes », « de promesses » de théâtralité que l'on a pu déceler ici et là au niveau de certaines formes artistiques traditionnelles...Au point de départ de cette approche évolutionniste, il y a l'idée implicite d'un déficit à combler ou d'un retard esthétique à rattraper...La thèse de la pré-théâtralité est véhiculaire d'une idéologie pernicieuse du suivisme qui n'honore ni ceux qui l'appliquent ni les formes artistiques que l'on tente d'y soumettre ! La thèse de la pré-théâtralité nous situe donc de plein pied dans une perspective évolutionniste d'après laquelle les formes artistiques concernées sont condamnées à subir des mutations progressives jusqu'au raffinement théâtral. »

auteurs dramatiques, jettent leur gourme, s'affirment et pour reprendre les mots de J. Scherer, ceux-ci :

« [...] gênés à l'origine par le désir de bien faire et de se conformer à des recettes qu'ils croyaient éprouvées, [ils] ont su, non seulement dépasser leurs maladresses, mais les transformer en moyens techniques mis au service d'une hardiesse toute neuve. »¹²

Des espaces de formation de comédiens et de diffusion de spectacles se construisent sous l'impulsion de compagnies privées ou d'associations d'acteurs bénévoles. L'abondante production de textes dramatiques, encouragée par le concours théâtral interafricain de Radio France Internationale¹³, les ateliers de formation à l'écriture dramatique au sein des résidences d'écriture¹⁴ et enfin la propension des créateurs metteurs en scène à aborder sur le plan thématique des problèmes inhérents à la vie quotidienne des populations, ont fini par séduire les pouvoirs publics et autres institutions de développement. Le politique qui de tout temps a stigmatisé le caractère subversif du théâtre, aujourd'hui, y rencontre au contraire un merveilleux outil de communication de masse.

L'effervescence que l'on peut observer de nos jours dans les différents aspects de la pratique théâtrale est un témoignage éloquent des besoins ludiques d'un public de plus en plus diversifié et désireux de nouvelles formes artistiques adaptées à un imaginaire social qui s'édifie progressivement.

Cependant cette effervescence ne s'enracine pas simplement dans une pratique conventionnelle. Elle consacre l'émergence d'un mouvement théâtral nouveau.

En effet, autour des années 1980, dans la sous région de l'Afrique de l'Ouest (Mali, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Togo), l'on a vu naître ou se préciser¹⁵ des

¹² J. Scherer, *Le théâtre en Afrique Noire Francophone*, Paris, Puf, 1992, p.117.

¹³ Ce concours créé en 1968, organisé d'abord par L'O.R.T.F (L'Office de la Radiodiffusion Télévision Française) puis par R.F.I (Radio France Internationale) a révélé des dizaines d'auteurs dramatiques. J. Scherer, F. Ligier et par la suite A. Beaumesnil l'ont conduit jusqu'en 1998 où de nouvelles orientations de programme y ont mis fin.

¹⁴ La Maison des auteurs du Festival International des Théâtres Francophones a accueilli depuis 1988 en résidence 100 auteurs dramatiques et romancier dont 51 venant des pays d'Afrique sub-saharienne soit une moyenne de 50% par rapport au nombre global.

Il faut noter également que depuis 2000, des résidences nomades d'auteurs sont organisées par l'Association « Ecritures Vagabondes » sous l'impulsion de Monique Blin et qui chaque année rassemble pendant un mois, une dizaine d'auteurs dans un pays choisi (Liban, Mali, Togo, Maroc....) Parmi eux, de jeunes auteurs dramatiques issus de ces pays d'Afrique sub-saharienne.

¹⁵ Remarque valable pour situer le concert-party qui, lui est d'une pratique plus ancienne. Les travaux d'Alain Ricard lui attribue une genèse au Ghana depuis les années 1930 ; tandis que ceux de Sénouvo Agbota Zinsou lui reconnaissent comme ancêtre la *cantata*, genre de théâtre musical religieux ayant été introduit au Togo autour des années 1948, par des troupes venus du Ghana voisin.

expériences théâtrales novatrices, nourries par la ferme volonté de metteurs en scène, comédiens et auteurs de se situer en rupture par rapport au « théâtre conventionnel », considéré comme un mode d'expression inadapté aux traditions ludiques du public. Les compagnies pratiquant ces nouvelles formes, au départ mues par les besoins idéologiques d'affirmation identitaire ou ceux de la recherche universitaire, se sont peu à peu constituées en véritables entreprises culturelles, fécondes en créativité, rivalisant de zèle quant à se définir par des particularités esthétiques. Pour désigner ces formes dramatiques spectacularisées proposées au public, de nouveaux concepts ont vu le jour : théâtre-rituel, *didiga*, théâtre pour le développement, théâtre utile, *kotéba* thérapeutique, théâtre-débat, etc.

L'art dramatique prétend à partir de ce moment là rompre avec le théâtre indigène hérité des « Pontins »¹⁶, le théâtre historique, et les copies pâles, *ersatz* d'un certain type de théâtre classique : toutes des formes à l'usage d'une élite acculturée et qui reproduisent des phénomènes caractéristiques d'une culture de domination. Le credo des créateurs ? Réhabilitation de l'horizon d'attente du public et prédilection pour les

¹⁶ Selon une certaine légende répandue dans les travaux de recherches et les manuels sur le théâtre en Afrique, les origines du théâtre francophone remonteraient en 1931 lors d'une soirée mémorable pendant laquelle des élèves de l'Ecole Primaire Supérieure de Bingerville (Côte d'Ivoire) improvisèrent une scène qui fut la révélation et suscita les encouragements de leur directeur Charles Béart.

F.J. Amon d'Aby raconte dans un article intitulé « Des origines au théâtre de Bingerville », in : Notre Librairie n°86, Paris, 1987, pp. 96-97. « C'était un jeudi. L'un des élèves, Aka Bilé revêtu du nouvel uniforme de l'école avait passé un ceinturon sur sa veste kaki aux boutons dorés et, sur la tête, une chéchia. Il était devenu ainsi un parfait garde de cercle, c'est-à-dire l'un des personnages redoutables et redoutés qui gravitaient en ce moment là autour du « Commandant. » Chicote en main, il poussait devant lui un individu craintif qu'il conduisait peut-être en prison. Ce personnage malheureux, vêtu d'une couverture, était Animam Amonlin. Cette scène à peine comique évoquait le traitement que subissait chaque jour dans les villages, la population soumise au régime de l'indigénat. Elle provoqua aussitôt, autour des élèves, attroupement et tumulte. Pensant sans doute à un mouvement de révolte, Charles Béart descendit en toute hâte de son logement à étage planté au milieu de la cour. Quelle ne fut sa surprise quand il fut instruit du vrai motif de cette agitation. Et au lieu de punition, il encouragea ses élèves à organiser aussi souvent que possible de telles scènes. Le théâtre de Bingerville était né. Ce fut Charles Béart qui donna le ton en faisant apprendre à ses élèves des extraits de pièces classiques, suivi en cela par Robert Grillon qui lui succéda à la fin de son premier séjour. Ainsi furent interprétés des extraits des « Plaideurs » de Racine avec Oka Niangoin et Diplo Ignace, du « Malade Imaginaire » de Molière avec Aka Bilé et Amon d'Aby notamment. »

Ce théâtre s'est consolidé plus tard à l'Ecole William Ponty : J. Scherer écrit (Le théâtre en Afrique Noire, pp. 21-22) « Cette préhistoire prend fin au cours de l'année scolaire 1931-1932 à l'école primaire supérieure de Bingerville, en Côte d'Ivoire. L'un des professeurs français, Charles Béart, avait remarqué la qualité des improvisations spontanées d'élèves et encouragea dorénavant de toute son énergie le développement d'un théâtre proprement africain. Il fit aménager un théâtre de verdure, patronna la création d'une pièce de l'Ivoirien Bernard Dadié... Mais l'activité théâtrale devait surtout s'exprimer dans la prestigieuse Ecole William Ponty, dont la fonction était de former les cadres de l'Afrique occidentale française. Son histoire était déjà ancienne. Fondée à Saint Louis, jadis capitale du Sénégal, elle avait été transférée à Gorée en 1913...et le sera de nouveau en 1938 à Sébikotane...Charles Béart nommé professeur à l'Ecole William Ponty en 1935 et directeur de 1939 à 1945 n'a jamais cessé de donner au théâtre africain l'impulsion définitive. »

éléments de théâtralité supposés familiers à ce même public, parce que contenus dans les manifestations traditionnelles africaines à fortes charges de théâtralité !

Quoique différentes de prime abord dans leurs orientations, ces expériences théâtrales semblent avoir pour point commun de s'ériger contre le théâtre conventionnel moderne. Paradoxalement, elles semblent ne pas non plus s'inscrire tout à fait dans le continuum de ce que l'on a pu appeler « le théâtre traditionnel » et qui relève des rituels profanes ou sacrés théâtralisés. Le sens de la créativité qui les anime et qui les caractérise, en plein champ d'hybridité formelle et culturelle, participe à coup sûr de la nécessité de proposer des approches artistiques capables de juguler le dilemme social de l'inéluctable évolution des cultures, capables de se poser en tentative de résolution du conflit tradition/modernité. Le constat - et c'est ce qui enracine notre motivation - c'est qu'en s'appuyant sur les éléments de théâtralité traditionnelle africaine, en s'appropriant également les éléments du théâtre occidental, et en privilégiant l'horizon d'attente du public cible, ces expériences théâtrales non seulement tentent de contextualiser la création mais encore révèlent une esthétique africaine moderne commune, identifiable par un certain nombre d'indices.

Y. Chevrel dans son analyse des tendances actuelles de la critique comparatiste commente l'esthétique de la réception littéraire proposée par H.R. Jauss en ces termes :

« Faisant appel à des concepts philosophiques venant de Husserl, Gadamer, W.Benjamin, etc., [H.R.Jauss] a contribué à les implanter dans le domaine de l'histoire littéraire. A commencer par celui de réception : ce terme (en allemand *rezeption*) doit être compris au sens d'une activité d'une démarche du récepteur qui, loin d'être passif, est le principal acteur ; c'est le récepteur qui donne son sens au texte, et qui, à la limite, le fait exister. Un second concept essentiel est celui d'horizon d'attente (*Erwartungshorizont*), qui intervient à un double niveau : celui de l'œuvre -c'est l'ensemble des caractères qui la rendent lisible, et dont la reconnaissance doit être faite par le lecteur-, celui du public - l'ensemble des critères plus ou moins normatifs, intériorisés par les lecteurs, et qu'ils s'attendent à retrouver dans une œuvre nouvelle. Il est clair que les deux horizons d'attente sont loin de toujours coïncider. Intervient ici une troisième notion clef, celle de fusion des horizons (*Horizontverschmelzung*), empruntée à Gadamer.¹⁷

Ces propositions de H. R. Jauss, selon Chevrel, visent à dépasser l'antagonisme marxisme/structuralisme dans les débats relatifs à l'histoire de la littérature. Pour nous, cette conception des notions de « réception et d'horizon d'attente » en littérature,

¹⁷ Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, Puf, 1997, pp. 50-51.

caractérise tout autant le phénomène théâtral. En tous cas elle semble s'appliquer au cas précis présent. Le dépassement qui s'opère entre les aspects normatifs de la création théâtrale et les exigences de la réception par rapport au public cible (participation active, décodage, etc.) et qui caractérise ce que Gadamer appelle « la fusion des horizons » autorise la spéculation sur une éventuelle esthétique en chantier, se situant elle aussi dans le dépassement de l'opposition identification/distanciation, tradition/modernité, etc.

L'objet de cette étude est de montrer qu'au-delà de la disparité que l'on peut observer dans les différentes pratiques théâtrales proposées depuis cette époque (1980), naît une esthétique caractérisée par son émergence en situation d'interculturalité. L'horizon d'attente du public posé comme point de départ de la création théâtrale en définit les contours au préalable et secrète de ce fait une esthétique de la réception. Cette esthétique que l'on peut analyser à travers un certain nombre de critères, est caractérisée par un double fonctionnement cathartique et/ou distancié et peut être pleinement rendu par le concept « d'esthétique de la participation ».

Il nous semble tout aussi clair que cette émergence est lente et peut paraître à bien des égards une espèce de faux départ parce qu'encore balbutiante. Les raisons en sont multiples et dont l'une essentielle réside dans la difficulté de contextualiser la création elle-même. L'un des aspects de l'étude sera également d'arpenter le champ de cette contextualisation de la création pour en révéler les forces et les insuffisances.

3. Hypothèse de base : la notion de « théâtre de la participation »

Le concert-party, le théâtre-rituel, le théâtre pour le développement le kotéba thérapeutique, se construisent en privilégiant en amont et en aval les modalités de la participation du public dans l'esthétique globale. Le rapport variable entre la scène et la salle « [...] alterne l'identification et la distanciation, la proximité et l'éloignement, l'unicité et la réception, le projet étant dans le dépassement de l'opposition identification / distanciation. »¹⁸ Cela dans un dépassement comparable à celui que l'on retrouve dans cette forme théâtrale que P. Pavis appelle « le théâtre de l'alternance » et que nous préférons appeler « théâtre de la participation. »

¹⁸ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1996, p. 284.

Quelles sont les conditions de l'émergence de cette esthétique? Comment s'exprime t-elle? En d'autres termes comment est-elle manifestée à travers les conditions de la théâtralité notamment le texte et son mode d'élaboration, l'espace et le temps dans la manifestation théâtrale, les meneurs du jeu théâtral, l'objet et ses différents statuts? Quelle est la logique participatoire du public étant donné que la pratique artistique ne peut exclure la mise en perspective d'une morale plus ou moins implicite, d'une idéologie et parfois d'une métaphysique? Voilà égrené le chapelet d'interrogations base de notre problématique principale.

La notion de participation

Il nous semble d'ores et déjà, à ce niveau de l'exposé, utile de circonscrire la compréhension que nous avons du terme participation, pour éviter des équivoques. En effet, le terme de « participation » pourrait sous-entendre *a priori* l'aspect numérique c'est-à-dire la participation du plus grand nombre, ou encore l'intensité des réactions visibles houleuses ou émotives que l'on peut observer pendant un spectacle. Quand bien même cette première définition construit le concept de la participation, il ne s'agit pas pour nous de limiter le champ sémantique à la simple justification d'un phénomène communicationnel avéré et qui se traduirait par le fait de « prendre part à une activité ». Ce serait une Lapalissade d'autant plus que tout acte théâtral à valeur de spectacle - ce que Grotowski appelle « le théâtre minimal » - suppose la relation acteur/spectateur et, de ce fait, induit une interaction tacite ou manifeste et l'idée d'un contrat où chacun des associés apporte une part (participation) à la réalisation complète de l'événement théâtral. En effet, en guise de cote part, l'acteur apporte son potentiel d'émetteur d'un message qu'il actualise tandis que le spectateur, dans l'échange, met à disposition ses ressources de récepteur passif ou actif mais qui inéluctablement réagit. L'on a souvent associé les termes « théâtre populaire », « théâtre de masse » et « théâtre de participation ». P. Pavis évoque le concept en ces termes :

« Théâtre populaire, théâtre de participation, théâtre de masse, autant de titres qui sont beaucoup plus des slogans et des mots d'ordre que des concepts clairs et distincts. L'ère des arts de masse a commencé dès qu'on a eu les moyens techniques de reproduire l'œuvre d'art et de toucher le plus grand nombre de personnes par les *médias*. Le théâtre à ses origines ne se posait même pas la question de sa reproduction, puisqu'il est né justement de ces rassemblements rituels et cultiques des sociétés primitives. Ce n'est qu'après avoir perdu ce rapport direct avec le groupe- du fait de sa littérisation, de sa confiscation par un groupe de lettrés et de spécialistes- qu'il a commencé à regretter ce contact populaire jusqu'à en faire, au

18^{ème} siècle et vers la fin du 19^{ème} siècle une de ses principales revendications nostalgiques. L'ambiguïté vient cependant de ce concept d'art de masse : est-ce un art fait par les masses ? comme un artisanat et une activité populaire ou est-ce un art créé pour les masses par une minorité ou une technologie moderne (radio, télévision, etc.)¹⁹

Nous voulons préciser ici que nous souhaitons ne pas nous engager dans la polémique galvaudée au sujet du théâtre populaire fait pour les masses ou par les masses. De nombreuses études se sont penchées sur la question. C'est donc par souci d'éviter l'amalgame que nous préférons parler de « *théâtre de la participation* » plutôt que de théâtre de participation, lequel concept évoque d'emblée celui de théâtre de masse ou théâtre populaire.

Il s'agit pour nous (par l'adjonction du déterminant « la » au substantif « participation ») d'élargir cette compréhension, le terme « participation » soulignant plutôt d'une part le rapport que le metteur en scène du spectacle installe entre la scène et la salle et qui tient de l'empathie ou de la mise à distance, de l'illusion ou de l'interaction et, d'autre part l'ensemble des procédés littéraires mis en oeuvre en amont par l'auteur ou *in situ* pour créer ce rapport et qui tient de la « réception » ou de l'horizon d'attente du public actif dans la définition de l'objet de la création. La participation ici n'est plus liée à l'effet de masse (d'ailleurs les compagnies de théâtre dont nous étudions la pratique refusent d'utiliser les médias de masse) ; mais fonctionne comme effet à rechercher dans le processus de projection de la réception du spectacle et comme paramètre capital (découlant du diagnostic posé par rapport à l'horizon d'attente du public) conditionnant la production textuelle et spectaculaire.) Il s'agit bien de l'analyse d'une esthétique théâtrale plutôt que de l'effet d'une représentation théâtrale, même s'il existe des liens évidents entre les deux aspects de la question.

Pour en revenir au concept de participation, un certain nombre de notions retiennent notre attention et guident notre réflexion : contribution/adhésion, distanciation/identification, connaissance rationnelle/catharsis. L'analyse que nous en faisons est la suivante :

- La notion de « contribution » suppose une distance critique par rapport à l'objet principal. Contribuer à l'édification de quelque chose, c'est collaborer à sa réalisation. La relation s'établit certes dans un rapport de contiguïté mais il y a dans l'échange possibilité d'intermédiaire, de

¹⁹ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Armand Colin, 2002, p.369.

médiation. Elle recoupe les notions de distanciation quant aux procédés de mise en esthétique et de connaissance critique quant aux effets produits sur le récepteur. La notion de contribution est liée aux esthétiques de type épique ou encore brechtien qui historicisent l'action dramatique, transforment le spectateur en observateur, et choisissent de stimuler sa conscience critique et sa capacité à passer à l'action.

- La notion « d'adhésion » implique un acte fusionnel. La distance entre l'élément adhérent et l'objet principal auquel il adhère est nulle. Dans les rituels sacrés, l'adhésion est totale. Le principe de la fusion s'y note sur deux plans. D'une part, les participants sont liés entre eux par le même esprit, la même foi et le partage d'un même code (horizontalité.) La matérialisation de la volonté de fusion sur le plan de l'horizontalité se trouve dans le partage du pain et du vin par exemple chez les chrétiens. Le sacrifice rituel est la consommation collective de ce qui représente le corps et le sang de Jésus-Christ. On parle alors de communion. D'autre part, au plan de la verticalité, chacun d'entre les participants est en relation avec l'être métaphysique supérieur qui l'anime. La relation peut être subliminale et donc engager le subconscient de l'individu. Le phénomène de transe observable dans certaines cérémonies est la matérialisation de cette relation verticale. Le sujet en transe est chevauché par un dieu. L'individuation du personnage mythique crée l'acte fusionnel entre l'interprète et le personnage. Quand on est habité par l'esprit d'Ogun²⁰, (dieu de la guerre chez les Yoruba), on devient l'interprète d'Ogun et les actes verbaux ou gestuels que l'on pose sont accueillis comme tels. L'osmose est totale lorsque les deux dimensions (celles de l'horizontalité et de la verticalité) se rejoignent et qu'il y a transe collective. Cette notion met en évidence les principes de l'identification

²⁰ W. Soyinka, *Les Bacchantes d'Euripide, rites de communion*, Paris, Silex, 1989, p.10. « Je vois les Bacchantes en définitive, comme un banquet prodigieux, barbare, et comme une manifestation clairvoyante du besoin universel de l'homme de se mesurer avec la Nature, les allusions à peine voilées au cannibalisme correspondent au besoin périodique des humains de se soûler, de se gaver et de copuler sur une échelle aussi énorme que la nature en son cycle monstrueux de régénération. Le rituel sublimé ou expressif, est à la fois une thérapie sociale et une réaffirmation de la solidarité du groupe, une nostalgie des origines de l'époque de la formation des guildes et des phratries. L'homme réaffirme sa dette envers la terre, se consacre aux exigences de la continuité et invoque les énergies de la fertilité. Réintégré à la psyché communautaire, il provoque les ressources de la Nature. » (Traduit de l'anglais par Etienne Galle.)

comme procédé de mise en esthétique et celui de la catharsis (la purgation des passions selon la terminologie aristotélicienne) comme effet attendu.

Le théâtre de la participation nous semble se dessiner à l'intersection des champs esthétiques épiques et des champs esthétiques dramatiques. Ce faisant, il se constitue non plus comme sous-système mais système à part entière, doté d'une articulation cohérente.

Jacques Scherer, Madame Borie et Martine de Rougemont proposent une définition de l'esthétique théâtrale en ces termes :

« Il n'y a pas une esthétique théâtrale, il y en a nécessairement plusieurs... Il y aurait par exemple et la liste est loin d'être exhaustive, une esthétique shakespearienne qu'on appellerait peut-être aussi baroque, une esthétique classique ou pompeuse, niée et prolongée à la fois par une esthétique romantique, une réaliste, une symboliste, une brechtienne, une absurde, une du quotidien... Aucun principe d'organisation qui serait commun à ces divers sous-systèmes ne semble apparaître. L'ensemble des esthétiques théâtrales n'est pas comparable à celui des corps chimiques, qui est cohérent, même s'il est ou a été incomplet. »²¹

C. Naugrette ne manque pas d'abonder dans le même sens lorsqu'elle conclut que :

« Cette hétérogénéité fondamentale est générée par le lien organique qu'entretient l'esthétique théâtrale au concret de son objet et par le caractère lui-même hétérogène de celui-ci. Elle est enfin dépendante de l'histoire du théâtre, dans laquelle elle s'origine. »²²

Chaque esthétique semblerait donc originale, irrémédiablement enchaînée au concret, cherchant sa propre définition, des techniques ou des idéologies avec lesquelles elle est contrainte de travailler, niant les frontières de l'histoire.

L'hétérogénéité fondamentale dont parle Scherer et les autres critiques cités, se vérifie pleinement dans les cas d'émergence où les tentatives de contextualisation créent des variables d'une ou de plusieurs esthétiques différentes et reconnues comme telles. Ce qui semble juste c'est de reconnaître qu'il n'y en pas une complète et qu'en matière de théâtre, l'esthétique est toujours partielle et relative, historique et spécifique. La question essentielle pour nous est de savoir à partir de quel moment et selon quels critères nous pouvons définir une esthétique. La réponse relève d'un effort de

²¹ J. Scherer, « Esthétique théâtrale », in : Dictionnaire encyclopédique du théâtre, sous la direction de M. Corvin, Paris, Larousse-Bordas, 1998, vol.2. pp.598-599

²² C. Naugrette, L'esthétique théâtrale, Paris, Nathan, 2000, p.35.

caractérisation qui permet la démonstration d'une cohérence interne au sujet. Une fois la cohérence établie, il nous semble possible d'envisager la dite esthétique comme un système. Cependant, pour nous, la redéfinition d'un nouveau système n'occulte pas le fait du lien organique existant entre les différentes composantes de ce nouveau système et les systèmes dont ces composantes sont dérivées. La démonstration ne peut se faire en dehors des modèles de base, les recoupements étant nécessaires pour dégager convergences et divergences. Il s'agit d'une double articulation à comprendre entre genèse et autonomie, reproduction des formes et créativité. Le théâtre de la participation serait à l'intersection de plusieurs systèmes reconnus comme tels.

4. Démarche et méthodologie de la recherche : forces et limites

La prétention comparatiste

Tout d'abord pourquoi vouloir repousser les frontières de la littérature au point de lui faire englober l'art dramatique? Une raison essentielle à cette extension: le théâtre, même s'il est difficile à circonscrire du fait d'une compréhension très extensive (il est à la limite entre le texte écrit ou oral et la représentation du texte qui est le spectacle) et d'un champ sémantique très vaste, est aussi l'art de la cristallisation de la parole. Or, la parole, lorsqu'elle est organisée dans sa profération, intègre diégésis, mimesis, gestuelle; toutes ressources de la communication orale. En Afrique, de nos jours, cohabitent deux types d'oralité. La première considérée sous l'angle de la tradition cultive et entretient la mémoire collective dans les zones rurales. C'est le type d'oralité où la parole pour se réaliser pleinement doit « déclencher une jouissance poétique et donner lieu à un jeu esthétique »²³ selon les mots de J Scherer. Inutile de rappeler le foisonnement des genres oraux tels que la devinette, le chant, la chantefable, la comptine, le conte, le proverbe et toutes les autres formes de parole organisée, ésotériques ou exotériques telles que la palabre et dont se nourrissent les créateurs artistes et écrivains modernes. La seconde compréhension de l'oralité recouvre tout l'espace constitué par les média issus de la modernité : la radio, la télévision, le cinéma. Elle est plus labile, mouvante ; mais n'en envahit pas moins la vie quotidienne dans les villes et les moindres villages. Les outils de sa diffusion ou support (cassettes audio ou vidéo, compact disc, dvd) certes privilégient le virtuel, l'image et le son, mais sont

²³ J. Scherer, *Le théâtre en Afrique Noire Francophone*, Paris, Puf, 1992, p. 62.

basés sur une réalisation de la parole. Aussi, la littérature s'exprime t-elle essentiellement par une production orale au point que l'on puisse parler « d'oraliture »²⁴ plutôt que de littérature. Un fait éloquent corrobore cette réalité: l'itinéraire de bien des écrivains romanciers commence souvent par des poèmes et des textes théâtraux. Poésie intimiste révélatrice d'une volonté de prise de parole; théâtre comme un acte d'auto confirmation et de prise de parole publique destinée à l'actualisation par la mise en scène. L'histoire littéraire a depuis toujours réservé une place prépondérante au théâtre notamment dans la perspective classificatoire ou dans le domaine de l'évolution des genres. Pourquoi donc isoler le théâtre d'aujourd'hui en l'excluant de l'histoire littéraire ?

J. Lambert remarque bien à propos ceci :

« La plupart de nos histoires de la littérature écartent à tort les épigones de leurs bilans en méprisant les tendances secondaires des littératures, ce qui leur interdit souvent de cerner les mécanismes profonds de l'évolution. En effet la révision des valeurs primaires et secondaires est souvent un élément moteur des changements en littérature. »²⁵

Nous partageons le même avis et pensons que l'une des formes systématisées de « l'oraliture » est le théâtre. L'ignorer serait amputer la réflexion sur la littérature d'une partie non négligeable de son objet.

Cette vision se trouve confortée par les tendances actuelles de l'analyse comparatiste. Y. Chevrel en commente quelques-unes par ces propos sur la paralittérature :

« La différence littérature/paralittérature paraît être autant une question de public visé et de circuits de distribution que de valeur. R. Escarpit, dans *La sociologie de la littérature* (PUF, 1958), avait nettement opposé le « circuit lettré » et le circuit populaire ». Pierre Bourdieu propose, dans son article, « Le marché des biens symboliques » (*L'année sociologique*), une description plus complexe de deux systèmes, dont les pôles extrêmes sont celui de la production pour producteur d'avant-garde et celui de la grande production. Ces deux références montrent que l'étude de la paralittérature recoupe aisément des préoccupations de type sociologiques...

²⁴ Selon P. Chamoiseau, les Haïtiens désignent ainsi une « production orale qui se distinguerait de la parole ordinaire par sa dimension esthétique ». Pour Chamoiseau « c'est l'ensemble des pratiques langagières codées (contes, devinettes, chants de travail, etc. »

²⁵ J. Lambert, « Plaidoyer pour un programme des études comparatistes, littératures comparées et théorie du polysystème, in : *Orientation des recherches et méthodes en littérature générale et comparée. Actes du 15^{ème} Congrès de la SFLGC, Montpellier Université Paul Valéry, 1980, Tome 1, p.60*

Le débat est aujourd'hui largement ouvert, et le terme paralittérature, qui est pris ici comme terme générique, ne doit pas être entendu comme « littérature de seconde ordre »²⁶

En outre, il faut dire que de nos jours, même les théories actuelles de l'esthétique théâtrale, qui tendent à considérer le théâtre comme un domaine autonome en raison de son objectif spectaculaire, font cependant une large place à la dimension textuelle et donc à la littérarité. P. Pavis dans sa définition de l'esthétique théâtrale ou poétique théâtrale estime que celle-ci :

« [...] formule les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène. Elle intègre le système théâtral dans un ensemble plus vaste : genre, théorie de la littérature, système des beaux-arts, catégorie théâtrale ou dramatique, théorie du beau, philosophie de la connaissance »²⁷

Enfin, en quoi nous situons-nous dans la perspective comparatiste au plan méthodologique? Deux justifications essentielles. Il s'agit d'une part de l'analyse d'un genre d'expression où le texte possède une place prépondérante et d'autre part de la démonstration de l'émergence d'un modèle esthétique à l'intérieur de ce genre. Pour révéler le modèle (théâtre de la participation) il est évident qu'il faut établir des liens entre les différentes formes de théâtre, dégager les convergences et les divergences entre elles. C'est la méthode comparative appliquée aux différents codes théâtraux qui permettra la mise en évidence de la parenté ou non entre ces codes.

Pour en revenir à J. Lambert²⁸, celui-ci propose la démarche suivante pour l'analyse d'une littérature nationale ou émergente: un questionnaire dont la valeur opérationnelle a été examinée au préalable.²⁹ Pour lui, les réponses à toutes ces questions « [...] permettent de caractériser une littérature déterminée en la distinguant

²⁶ Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, Puf, 1997, pp. 77-78

²⁷ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980. p.124

²⁸ J. Lambert, *Plaidoyer pour un programme des études comparatistes, littératures comparées et théorie du polysystème*, in : *Orientation de recherches et méthodes en littérature générale et comparée. Actes du 15^{ème} Congrès de la SFLGC- Montpellier -Université Paul Valéry, 1980, Tome 1, p.60*

²⁹ Le questionnaire est libellé en ces termes: « ...Quelles sont les normes (dominants/dominés)?

Quels sont les modèles (dominants/dominés)?

Quelles hiérarchies des normes et modèles peuvent être décelées?

Quels phénomènes (auteurs, oeuvres, styles, milieux) occupent une position centrale/périphérique?

Quelles sont par exemple les relations entre la production, la tradition (les sous-systèmes du passé) et l'importation (système étranger)?

Quel est le rôle et l'organisation des métatextes, notamment en relation avec les textes littéraires proprement dits?

Comment se rapportent les éléments novateurs (primaires) et les éléments plus traditionnels (secondaires)? »²⁹

plus ou moins nettement des littératures environnantes ou de la littérature du passé. »³⁰
Par ailleurs, après observation de différentes méthodologies, il estime que :

« Cette démarche permet d'échapper à la fois au déterminisme de bon nombre de théories et à l'empirisme qui a caractérisé si longtemps les recherches historiques et notamment le comparatisme. »³¹

Nous voulons au niveau méthodologique nous inscrire dans cette démarche qui nous semble convenir à notre projet de démonstration sur les aspects relatifs au thème de l'émergence. Cela non pas en répondant systématiquement aux questions telles que formulées mais en organisant les réponses autour d'axes précis englobant les perspectives soulevées par ces mêmes questions. Précisons que ce choix se justifie par les insuffisances que nous évoquions plus loin, en l'occurrence la rareté des outils théoriques appliqués au domaine du théâtre en Afrique. Ce qui nous éviterait de nous engager dans l'impasse d'une théorie inadaptée qui paralyserait la réflexion. Par contre ce questionnaire à la fois simple et complet précis et large, nous semble être à même de constituer un guide objectif suffisant à nous prémunir contre des errements empiriques et des improvisations hasardeuses.

Les théories de la sémiologie théâtrale et de l'esthétique dramaturgique : l'analyse sémiologique d'A. Ubersfeld ; Les instruments d'analyse de P. Pavis ; l'analyse interculturelle et l'ethnoscénologie ; la théorie productivo-réceptive

Pourquoi donc faire recours aux théories de la sémiologie théâtrale et de l'esthétique dramaturgique ? Les aspects les plus essentiels de la problématique (nous nous situons en pleine esthétique) ce sont les *items* relatifs aux conditions de la théâtralité. Les différents outils d'analyse que fournissent ces différentes théories nous permettront de mieux discuter ces différents *items*. Les critiques travaillant dans le domaine de l'esthétique théâtrale ont une perception tout à fait ouverte sur le comparatisme. Catherine Naugrette estime que :

« Définir l'esthétique théâtrale aujourd'hui c'est donc prendre en compte l'évolution historique du discours théorique sur le théâtre et de son objet, depuis les premières poétiques du texte dramatique jusqu'aux théories de la scène au 20^{ème} siècle, et la diversité des paroles esthétiques contemporaines. D'un point de vue diachronique, il existe en effet plusieurs définitions possibles, chacune valable par rapport à une époque ou un système donné. D'un point de vue synchronique, il existe à l'instar de l'ensemble de l'esthétique contemporaine, des

³⁰ J. Lambert, *ibid*, p.64

³¹ J. Lambert, *ibid*, p.64

« esthétiques en chantier », à partir desquelles il est sans doute possible de repérer, en dehors de toute tentative totalisante, quelque critère commun, quelque dominante opératoire. A chaque fois, les rapprochements établis avec d'autres notions, proches sinon équivalentes, sont éclairants et permettent d'affiner l'approche. »³².

Les nouvelles théories qui permettent l'analyse du phénomène théâtral se situent entre plusieurs approches. Dépassant le cadre de la sémiologie théâtrale telle qu'envisagée par A. Ubersfeld, les approches intégrant de P. Pavis nous semblent d'un usage heuristique digne d'intérêt. Le questionnaire³³ promu à cet effet rassemble les considérations sur la sémiologie théâtrale plus explicitement ceux de l'analyse textuelle, la lecture des spectacles et le décodage des signes théâtraux, mais permettent également une ouverture sur la théorie productivo-réceptive, la sociosémiotique, l'ethnoscénologie et l'anthropologie culturelle.

C. Naugrette analyse la perception de Pavis en ces termes :

« La définition de départ que donne Patrice Pavis de l'esthétique théâtrale, est ensuite développée à travers trois grandes catégories :

l' « **esthétique normative** » qui « ausculte la représentation ou (seulement le plus souvent le texte dramatique) en fonction des critères de goût particuliers à une époque (même s'ils sont universalisés dans une théorie générale des arts par l'esthéticien) »

l' « **esthétique descriptive (ou structurale)** », qui « se contente de décrire les formes théâtrales, de les classer selon différents critères » ;

l' « **esthétique de la production et de la réception** », qui « permet de reformuler la dichotomie normativité/description. L'esthétique de la production énumère les facteurs qui déterminent le fonctionnement du texte (déterminations historiques, idéologiques, génériques) et le fonctionnement de la scène (conditions matérielles du travail, de la représentation, de la technique des acteurs) ». Tandis que dans l'esthétique de la réception se place au contraire à l'autre bout de la chaîne et examine le point de vue du spectateur »

Avec ces trois types d'esthétiques théâtrales sont donc envisagés :

- les acceptions traditionnelles ou généralistes de la notion (l'aspect normatif, la classification, le critère du goût) ;
- le rapport aux théories littéraires et linguistiques (poétiques, structuralisme, sémiotique.) Rappelons notamment que l'esthétique de la réception a été fondée pour la littérature par Hans Robert Jauss en 1978, afin d'analyser l'esthétique du destinataire (répondant et « actualisateur » de l'œuvre littéraire) ; classification, le critère du goût) ;
- le rapport aux autres arts (le fonctionnement de la production de l'œuvre artistique ;

³² C. Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p.37

³³ Le questionnaire de P. Pavis est reporté en Annexe 1.

- Enfin Pavis établit certaines mises en rapport de l'esthétique avec des notions proches, telles que la dramaturgie et la théorie du théâtre. D'une part, esthétique et dramaturgie se recourent, étant toutes deux « attentives à l'articulation de principes idéologiques (une vision du monde) et de techniques littéraires et scéniques ». De l'autre, esthétique et théorie du théâtre se ressemblent, puisque la théorie du théâtre est une « discipline qui s'intéresse aux phénomènes théâtraux (texte et scène) »³⁴

L'utilisation de cette théorie qui prend en compte l'interculturalité fait ainsi une part importante à l'interprétation libre des phénomènes anthropologiques inhérents à la culture génératrice de l'objet théâtral analysé. On ne nous objectera pas le fait de l'usage de méthodes d'analyse inappropriées parce que générées dans un contexte différent. En outre cette approche reconnaît les limites habituelles de la sémiologie théâtrale qui s'enorgueillissait de pouvoir délimiter les unités minimales dans l'analyse du spectacle ou qui proposait une catégorisation des éléments de la représentation en signes, une catégorisation figée, classificatoire aboutissant à une « liste morte » puisque ne pouvant pas induire nécessairement une lecture.

En effet, l'analyse sémiologique classique, il faut en convenir, au-delà de ses aspects rigoureux, n'est pas sans quelques problèmes d'autant plus qu'il est difficile d'isoler un signe théâtral, celui-ci étant la coïncidence non pas seulement d'un élément avec son signifié, mais d'une multitude d'éléments utilisant des canaux divers (acoustique, visuels) et provenant de sources aussi différentes les unes que les autres (lumière, décor, espace, musique)

Or la démarche analytique scientifique rigoureuse exige que les signes soient isolés, réduits à l'unité significative. Telle opération, n'est déjà pas très aisée dans l'absolu. Elle l'est encore moins dans ce cas précis où les outils de décodage des signes sont empruntés à plusieurs espaces culturels et renvoient à des référents dont l'interprétation n'obéit pas nécessairement à une logique unique.

La théorie productivo-réceptive qui envisage autant la production que la réception, même si elle couve certaines faiblesses (notamment le fait que l'on attende du spectateur qu'il soit suffisamment averti ou nanti d'outils de décodage), nous semble convenir davantage à notre démonstration. Nous partageons sur la question la même vision que P. Pavis quand il écrit que :

³⁴ C. Naugrette, Ibid., p.34.

« La théorie productivo-réceptive tente toutefois de répartir le travail de mise en formes et en signes entre les instances productrice et réceptrice ; elle suppose que les unes ne peuvent ignorer les autres, mais qu'elles rusent avec et instaurent des stratégies et des pistes plus ou moins praticables. De cette conception productivo-réceptive résulte la stratégie interactive des instances productrice et réceptrice que nous devons chercher à produire en tant que créateur et à recevoir en tant que spectateur. Une telle stratégie évite de retomber dans le débat de l'intentionnalité de l'artiste producteur et de la subjectivité du spectateur-récepteur ; elle nous rappelle que ce n'est ni dans l'une, ni dans l'autre, mais dans leur séduction (et non-réduction) mutuelle que nous devons chercher : séduction que les cultures en contact dans l'échange interculturel connaissent bien pour y succomber sans trêve, et non sans délice. »³⁵

Insuffisances du choix méthodologique

La stratégie adoptée, peut *a priori*, souffrir de certaines failles. On pourra nous objecter que pour démontrer « l'émergence d'une forme », il aurait été plus adéquat d'adopter la perspective historique qui rend compte de l'évolution en suivant l'axe diachronique. Nous ne nourrissons pas l'ambition d'étudier quatre vingt ans de théâtre francophone en Afrique. D'autres l'ont déjà fait avant nous et brillamment fait. Nous voulons considérer les expériences actuelles comme étant un bond qualitatif. Ce saut dans le temps nous permet de travailler sur le concret observable.

On pourra également relever le paradoxe de vouloir dans notre étude démontrer à partir de modèles particuliers disparates l'émergence d'un système alors que nous refusons la notion de « théâtre africain » en raison de son caractère globalisant.³⁶ Nous voulons préciser que dans notre cas nous essayons de regrouper des éléments récurrents dans différentes formes pour attester d'une esthétique sous jacente. Nous invoquons pour notre défense que nous ne nous arrêtons pas à la localisation géographique pour induire une esthétique, ce qui nous semble avoir été la démarche incorrecte de ceux qui ont voulu faire du théâtre en Afrique un art nécessairement total. Nous pensons qu'il y a *des théâtres en Afrique* et que lorsqu'on analyse certains types de théâtre apparemment très éloignés les uns des autres, il y a une cohérence, une vision esthétique commune.

Comme nous venons de le signifier, rien ne rapproche d'emblée un spectacle de théâtre-rituel d'un spectacle de théâtre-forum par exemple. Alors que l'un semble se bâtir sur une parole poétique distanciée par la prédilection pour le symbole, l'autre par

³⁵ P. Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1997, pp.27-28

³⁶ La notion de « théâtre africain » fait l'objet d'une clarification au chapitre 1

son caractère « d'événements » se situe dans un immédiat direct, sans détour. L'idée qu'il peut y avoir des convergences possibles ne relève donc que d'un postulat de départ. Mais c'est ce postulat qui est la base de la problématique sans quoi la perspective d'une démonstration est rendue impossible.

Enfin dans la démarche de caractérisation, le risque de la généralisation est toutefois important, puisque nous proposons une critériologie de l'esthétique de la participation. En effet, il faut reconnaître que chacune des formes théâtrales que sont le théâtre-rituel ou le théâtre-forum ou encore le concert-party entre autres, peut se prêter seule à une réflexion suffisamment nourrie. On pourrait donc nous faire le reproche de vouloir trop embrasser alors que nous pouvions nous contenter de faire une étude complète d'une seule forme. Or ici, l'objectif se veut l'expérimentation d'autres outils conceptuels que ceux qui ont prévalu à l'élaboration de travaux antérieurs que nous avons menés sous forme de monographie.

Nous voulons préciser que, quoique la perspective comparatiste nous amène très souvent à dégager des convergences entre les éléments du corpus, elle n'en occulte pas moins les spécificités. Les divergences de points de vue et d'orientation seront aussi relevées et analysées.

Une autre difficulté réside dans l'interprétation des éléments théâtraux. Les codes culturels traditionnels sont souvent hermétiques. Cela soit parce qu'ils appartiennent parfois à un rituel dont on a perdu la motivation première soit parce qu'ils ont un caractère sacré et ainsi ne livrent pas entièrement leurs secrets aux chercheurs. Certaines interprétations pourraient donc relever bien plus d'un regard ethnologique et d'une spéculation sans véritable objet avec la réalité originelle. La logique cartésienne n'est pas toujours une perspective d'analyse ou de lecture juste dès lors que l'on s'ouvre à l'interculturalité. Mais n'est-ce pas là aussi l'une des insuffisances inhérentes à tout projet herméneutique; l'approximation comme marge objective d'erreur dans la recherche du vrai ?

Enfin, peut-on prétendre à une épistémologie d'une manifestation de la culture? Celle-ci est une donnée fluctuante, irrationnelle parfois dans ses manifestations, rebelle à la circonscription dans le temps et l'espace... au point qu'une vérité d'aujourd'hui puisse être demain un mensonge. Néanmoins il serait ridicule de s'arrêter à ce constat ; faute de quoi aucune recherche ne serait possible.

Somme toute, la perspective de cheminer dans la réflexion entre le fonctionnement cathartique de la représentation théâtrale et l'autre fonctionnement distancié est pour nous très exaltante. Pourrait-ce être le lieu de comprendre la complémentarité de ces deux types d'effets qu'on a si longtemps opposés? Peut-être aussi serait-ce l'occasion d'observer les frontières du profane et du sacré s'il s'en trouvait réellement, étant donné qu'il nous semble que ces types de perception n'existent que dans un rapport de miroir avec l'observant.

5. Corpus, délimitation des cadres historique et géographique

Il faut noter que les formes qui nous intéresseront en priorité sont : le concert-party, le théâtre-rituel, le théâtre pour le développement, le kotéba thérapeutique. Il nous semble important d'associer à ces formes les compagnies phares qui ont fait de ces pratiques spécifiques l'essentiel de leurs préoccupations dramaturgiques. L'on étudiera donc le concert-party d'Azé Kokovivina, le théâtre-rituel du Bin Kadi Théâtre, le théâtre pour le développement de l'Atelier Théâtre Burkinabé et le kotéba thérapeutique du Groupe Psy. Nous ne nous priverons pas non plus des expériences développées dans d'autres cadres tant qu'elles peuvent apporter un éclairage enrichissant notamment celles menées par le Ki-Yi Mbock Théâtre de Werewere Liking ou le Kotéba d'Abidjan de Souleymane Koly entre autres.

La pertinence du choix de corpus indicatif ne réside pas uniquement dans les similitudes esthétiques que l'on peut observer et qui constituent le soubassement de notre problématique. Elle se justifie tout aussi par le fait que ces compagnies se sont toutes constituées autour de la décennie 1980-1990 et qu'aujourd'hui, elles sont toutes en pleine activité. Cette longévité est garante d'une cohésion de la démarche esthétique qu'elles ont adoptée, donc d'une possible qualité d'observation. En outre, leurs pratiques ont déjà fait l'objet d'analyse et d'études théoriques antérieures. Ce qui nous permet de nous appuyer sur des données écrites, des analyses consignées ; fait heureux quand on sait qu'habituellement, les essais sur la vie des compagnies théâtrales sont plutôt rares.

Cadre géographique : la sous-région de l'Afrique de l'Ouest francophone

L'Atelier Théâtre Burkinabé (Burkina Faso) et le Groupe Psy³⁷ (Mali) sont implantés dans la zone sahélienne, zone enclavée, où la sédentarisation des populations est très ancienne - on se souvient des royaumes du Mandingue, du Royaume Mossi -. En revanche, le Bin Kadi Théâtre (Côte d'Ivoire) et la Compagnie «Azé Kokovivina Concert-Band» (Togo) oeuvrent dans la zone des côtes maritimes et des forêts : espace de passage où la sédentarisation est encore récente. Evidemment, toutes ces expériences ont lieu en Afrique de l'Ouest.³⁸ Mais les performances qu'elles réalisent, les situent à un niveau de représentativité qualitative incontestable. C'est d'ailleurs ce qui justifie que nous ayons choisi au plan de la localisation géographique le terme « Afrique Noire Francophone. » même si cela peut paraître globalisant. Il n'empêche que nous évoquerons également pour les besoins de la démonstration ou de la comparaison des formes pratiquées dans les pays anglophones que nous connaissons ou des autres pays d'Afrique n'appartenant pas nécessairement à la sous région de l'Afrique de l'Ouest.

Délimitation du cadre historique et périodisation

B. Kotchy établit la périodisation suivante quant à l'histoire du « théâtre africain d'expression française » :

« De 1949 à 1970, nous pourrions distinguer trois périodes dans l'étude du théâtre :

De 1949 à 1953 : c'est l'époque de Keita Fodéba ;

De 1954 à 1969 : la période des théâtres des centres culturels ;

De 1954 à 1970 : théâtre engagé et militant. »³⁹

Cette périodisation qui ne repose nullement sur des critères homogènes ne nous satisfait pas. Il faut d'ailleurs préciser que jusqu'aujourd'hui, les centres culturels demeurent des lieux de création théâtrale privilégiés et que l'expérience de Fodéba Keita ne manque pas de militantisme. C. Naugrette souligne à propos des tentatives de périodisation que :

³⁷ Le Groupe Psy qui pratique le kotéba thérapeutique est l'un des groupes constituant l'association T.R.A.C.T (Troupes de Recherche et d'Action Culturelle et Théâtrale fondée par Philippe Daucher en 1980 au Mali.

³⁸ Bien des expériences sont développées en Afrique de l'Est notamment en Tanzanie dans les communautés paysannes, au Kenya, au Mozambique, au Burundi et en Afrique du Sud où Zakes Mda a pendant longtemps utilisé le théâtre participatif dans les communautés des townships pour traiter des questions relatives à l'apartheid, à la justice, aux thématiques de conflits et résolutions de conflits.

³⁹ B. Kotchy, « Evolution historique et caractère du théâtre contemporain », in : Le théâtre africain, Actes du colloque d'Abidjan (15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971, pp45-46

« Le théâtre est peut-être le genre dont la délimitation est la plus assurée d'un point de vue pratique (les rubriques spécialisées de critique théâtrale/critique littéraire en sont un indice), et, en même temps, sur lequel l'historiographe a le plus de mal à employer des méthodes sûres en raison de l'appartenance du théâtre au monde du spectacle, c'est-à-dire en raison de tout l'aspect visuel et auditif de représentations, chaque fois uniques, qui ont lieu devant un public dont les réactions, collectives, sont chaque fois nouvelles. »⁴⁰

Quand bien même nous reconnaissons la difficulté de la périodisation dans l'historiographie littéraire, nous voulons limiter notre corpus aux expériences menées entre 1980 et 2000, une période intéressante au plan socio politique parce qu'englobant les différents mouvements politiques tendus vers la recherche de modèles démocratiques, une période où les schémas de développement ont privilégié l'approche participative par la décentralisation des instances de décision et la répartition des prérogatives dans la réalisation des projets de développement. Sur le plan littéraire et artistique le désenchantement post-indépendance a secrété des phénomènes de rejet des modèles hérités de la colonisation et impulsé des vellétés de revendications identitaires fortes. Il faut dire que les années 1980 sont également marquées, par le retour en Afrique de bien des universitaires formés dans les universités françaises aux études théâtrales. Forts des acquis et d'une certaine expérience du théâtre, cette nouvelle élite qui devait enseigner les différentes disciplines théâtrales dans les universités nationales a lancé des troupes comme soutien à la recherche-action

La méthode de travail

Mis à part les lectures inhérentes à toute recherche, nous avons estimé qu'il fallait enraciner l'expérience dans un vécu pratique. Nous avons vécu l'expérience de l'Atelier Théâtre Burkinabé pendant sept saisons théâtrales. Ce qui nous a permis de participer d'une part comme comédien, coauteur des textes collectifs, organisateur des tournées et de festival, assistant metteur en scène et d'autre part en spectateur actif à un certain nombre de représentations théâtrales où sur le bord de la scène nous pouvions prendre des notes, consigner certaines réactions du public, enregistrer et parfois filmer. Pour le reste nous avons séjourné pendant des périodes plus ou moins courtes dans les villes où se pratiquent les autres formes. Faut-il préciser que nous avons effectué deux séjours en Côte d'Ivoire auprès du Bin Kadi Théâtre et Ki-Yi Mbock Théâtre ; trois séjours au Mali où nous avons non seulement participé à des séances de kotéba thérapeutique mais aussi à des spectacles de théâtre utile par le Nyogolon ? Quant au

⁴⁰ C. Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p.36.

concert-party que nous avons au préalable découvert au Ghana en 1984, il nous est familier d'autant plus que nous avons habité le Togo pendant deux années et sommes souvent allés aux séances comme spectateur.

En outre nous avons mené des interviews auprès des responsables de ces compagnies, interviews sollicitées parfois à plusieurs reprises en nous réservant la possibilité de revenir sur les mêmes questions dans un intervalle de plusieurs années. C'est ainsi que nous avons interrogé par exemple Philippe Dauchez en 1990 au Burkina Faso pendant le Festival de Théâtre pour le Développement puis au Mali en 92 et enfin en 2002. Nous avons fait de même avec Marie-José Hourantier au Burkina Faso en 1987, en 1990 et 1996, 1997 en Côte d'Ivoire. Ces interviews dont nous saisissons l'opportunité à la faveur d'une représentation théâtrale, d'un festival, d'un projet de création ou d'une visite simple, nous ont permis d'avoir parfois à chaud, parfois dans une relation plus distanciée, un discours authentique. Quelques fois, le temps et la réalité du terrain ont fait mûrir certaines visions que les créateurs avaient au début de leurs expériences au point qu'ils en arrivaient à remettre en cause certains aspects de leur orientation première.

Il faut dire que la pratique du terrain (puisque nous-mêmes avons mis en place plusieurs groupes scolaires ou universitaires, monté des projets d'animation, des ateliers de création, des projets de production) nous a permis également d'observer, de comparer, de tirer des conclusions sur un certain nombre de points dont l'analyse était nécessaire. Pendant les festivals de théâtre (nous avons été membre fondateur du Festival de Théâtre pour le Développement) nous avons soumis des questionnaires aux artistes locaux et artistes invités de la sous-région, animé des tables rondes sur les thèmes saillants notamment la question linguistique ou l'horizon d'attente du public. Ce qui nous ont aidé à organiser notre réflexion, en marge d'autres types de festivals auxquels nous avons participé (il faut dire que nous avons participé à dix éditions du Festival des Francophonies du Limousin depuis sa création c'est-à-dire en 1983, et qui nous offraient, elles aussi, l'opportunité de la différence.)

Enfin nous avons pu visionner des enregistrements vidéo présentant les travaux de certaines compagnies. Ce qui a été une source de renseignements fort utile. Bref nous avons mis à profit toutes les occasions nous permettant d'aller à la rencontre de ces pratiques théâtrales que nous interrogeons dans cette étude.

6. Plan d'ensemble

La méthodologie d'approche du travail s'articule sur trois axes principaux et nous amène ainsi à considérer trois grandes parties:

La première partie nous situe en plein champ de découverte des formes théâtrales du corpus et des compagnies qui les pratiquent. Cet inventaire des formes du théâtre de la participation est introduit par une analyse de la critique théâtrale et propose également en guise d'illustration une étude de cas rendant compte d'une expérience qui tente de se situer dans le dépassement des formes évoquées ici que sont le concert-party, le théâtre-rituel, le théâtre pour le développement et le kotéba thérapeutique. Cette étude de cas est menée sur deux plans: les modalités de la création du texte *Comme des flèches*,⁴¹ puis l'analyse sémiologique du spectacle monté à partir de ce texte.

La seconde partie intitulée « Emergence et contextualisation des nouvelles formes : le texte et ses variations » s'efforce d'interroger les conditions culturelles et socioéconomiques dans lesquelles a lieu cette éclosion des nouvelles formes théâtrales. Ici, la prétention n'est pas de faire de la sociologie du théâtre ; mais de révéler les problèmes liés à l'appropriation de l'exogène dans la pratique artistique : le texte et la dramaturgie, la valeur marchande du spectacle. En illustration, compte est rendu du contexte de production, de communication et de diffusion de *Comme des flèches*, l'accent étant mis sur les différents types de relation acteurs-spectateurs.

Enfin, la dernière partie consacrée à l'analyse des conditions esthétiques de la théâtralité, est le lieu d'observation d'un certain nombre de codes théâtraux notamment, l'espace, le temps, la scénographie, l'acteur et les types de jeu, l'horizon d'attente du public, etc. L'analyse comparative est appliquée aux éléments du corpus des formes théâtrales choisies et permet de dégager des similitudes. Les similitudes ou lieux de convergence seront définis comme critérium. Ce projet synthétique nous orientera sans doute vers l'esquisse d'une critériologie du « théâtre de la participation »

⁴¹ K. Lamko, *Comme des flèches*, Carnières, Lansman, 1996.

Le spectacle créé à Bobo Dioulasso en 1996 a été mis en scène par Denis Lepage, Amadou Bourou, Martine Panardie.

PREMIERE PARTIE

INVENTAIRE DES FORMES DU THEATRE DE LA PARTICIPATION

Cette partie se justifie par le fait qu'avant une analyse comparative, il convient de présenter les éléments qui entrent en ligne de compte en l'occurrence les esthétiques particulières qui vont nourrir la réflexion. C'est donc une incursion dans les démarches artistiques d'un certain nombre de compagnies qui nous intéressent, au-delà d'une carte d'identité à simple fonction référentielle. Parfois une étude de cas ou une relation des conditions de réalisation d'un spectacle s'impose pour mieux appréhender ces démarches. La concision ici a pour but de prémunir contre toute tendance à verser dans une juxtaposition de monographies. Nous ne nous attarderons ni sur les répertoires, ni sur les anecdotes particulières ayant prévalu à la création des compagnies. Il faut dire que la pertinence du choix de ces formes réside dans les similitudes que l'on peut observer dans les dramaturgies développées. En effet le choix des compagnies pratiquant ces formes théâtrales- ce que nous appelons corpus indicatif de base- , se justifie à plusieurs égards. Ces compagnies se sont toutes constituées autour de la décennie 1980 - 1990. Aujourd'hui, elles sont en pleine activité. Cette longévité est garante d'une cohésion de la démarche esthétique qu'elles ont adoptée, donc d'une possible qualité d'observation. Leurs pratiques ont déjà fait l'objet d'études théoriques dignes d'intérêt.

En outre nous évoquerons, dans une étude de cas (analyse dramaturgique et une lecture sémiologique) *Comme des flèches*, étude annoncée en introduction générale.

Cette partie devra en définitive nous permettre de jeter un faisceau de lumière sur les approches dramaturgiques et idéologiques globales qui sous tendent ces formes du théâtre de la participation et débroussailler des pistes de la recherche entreprise.

Chapitre 1- LA CRITIQUE THEATRALE ET SON CONTEXTE D'ANCRAGE

Le dynamisme du théâtre dans la sous région de Afrique de l'Ouest francophone est le résultat d'un parcours fait d'interrogations, d'errements, de remises en cause fondamentales ou de choix parfois hasardeux. L'apport des études universitaires et des réflexions des praticiens en a été le ferment. En effet, après l'essai fondateur de Bakary Traoré ⁴² en 1958, les réflexions de critiques universitaires européens et africains, d'enseignants et de différents praticiens ont d'une part mis en valeur les éléments de théâtralité contenus dans les manifestations traditionnelles africaines ludiques, festives, religieuses et profanes et d'autre part mieux défini les apports de la modernité, permettant qu'en définitive se cristallisent des idées-forces, base de tentatives esthétiques novatrices. A partir des années 1980, la critique, pour emboîter le pas à la production théâtrale, a peu à peu déserté le champ stérile de la querelle sur le pré-drame ou le pré-théâtre au sujet des manifestations traditionnelles africaines à forte charge de théâtralité pour davantage se pencher sur les pratiques nouvelles. Deux événements majeurs ont permis d'enraciner la réflexion en la faisant passer de l'étape d'investigation, d'inventorisation d'éléments de théâtralité à une étape qualitative : celle des comptes rendus et analyses d'expériences esthétiques véritables. Il s'agit des colloques d'Abidjan en 1970 et de Bamako en 1988.⁴³

1.1 Orientation globale de la critique universitaire

Sans vouloir prétendre à une typologie de cette critique essentiellement constituée d'études académiques, l'on peut en préciser l'éventail sur la base des orientations thématiques. Deux orientations globales:

⁴² B. Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958

⁴³ Les actes de ces colloques ont été publiés et nous servent constamment dans cette étude. Il s'agit de : *Le théâtre africain, Actes du colloque d'Abidjan (15-29 avril 1970)*, Paris, Présence Africaine, 1971 ; *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silix, 1990

- Les études relatives à la sémiologie théâtrale⁴⁴ : Cette orientation a pour objet la description et l'analyse de manifestations traditionnelles théâtralisées et pour perspective la mise en relief de modèles et éléments théâtraux contenus dans les rituels profanes ou sacrés qui constituent des temps forts de la vie communautaire en Afrique. S'ajoutent à ces descriptions, les études sémiologiques menées autour des éléments constitutifs du théâtre, en l'occurrence, les personnages, l'espace, le décor, etc. ;
- Les études liées à la sociologie du théâtre⁴⁵ : cette deuxième orientation est constituée par l'analyse des rapports entre l'art dramatique et les politiques culturelles, l'objectif étant de traiter des fonctions sociales et politiques du théâtre et d'en démontrer la pertinence. Il s'agit à ce niveau, d'approches de sociocritique ou de critique historique.

Force est de constater que de façon générale, la critique relative au théâtre en Afrique souffre de bien d'insuffisances:

⁴⁴ ALANGBA, R. Analyse descriptive de la gestualité en pays baoulé, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 19

BADA, D. Du spectacle populaire au théâtre populaire. Essai de contribution à l'esthétique du théâtre négro-africain (le cas du Bénin), thèse de doctorat 3^{ème} cycle, 1987.

BEKATE, M. L'aspect théâtral des cérémonies d'initiation dans la société buhu du groupe africain, fang (pahouin), thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977.

DOHO, G. L'espace dans le théâtre négro-africain : les rites cérémoniels du Cameroun, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de Lyon, 1983.

KOMPAORÉ, P. Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977.

KOUDJO, B. Théâtre, rites et folklore au Dahomey, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1976.

⁴⁵ APEDO-AMAH, A. T. Peintures sociales et théâtre populaire en Afrique noire, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977.

BIAHOUILA, L. Théâtre et communication : problème de langues au Congo, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1984.

DAN INNA C. Théâtre, histoire et politique en Afrique Francophone de 1960 à nos jours, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de Bordeaux, 1985.

DIAKHATÉ, O. Culture traditionnelle et influences européenne dans le théâtre négro-africain moderne, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de Montpellier, 1984.

GUINGANÉ, J. Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso, thèse de doctorat d'état, Université de Bordeaux, 1987.

KI, JC. Le théâtre dans le développement socioculturel de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1978.

TOURÉ, A. Le théâtre Negro-Africain : paradoxe ou vérité esthétique? (le cas ivoirien 1932-1972), thèse de doctorat 3^{ème} cycle, 1979.

SOWIÉ M.T. Théâtre-forum et éducation des masses au Burkina Faso, Paris, mémoire de DEA, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1986.

- beaucoup de praticiens n'éprouvent pas la nécessité d'une conceptualisation, d'une mise en perspective de leur pratique artistique ou simplement en confisquent les clefs ;
- très souvent les contraintes du terrain ne laissent pas de place à la théorisation. « *Ou l'on travaille ou l'on archive; il est difficile de faire les deux à la fois* », s'entend on dire par certains praticiens débordés par l'ampleur des difficultés d'organisation de la chaîne création-production ;
- face aux essais théoriques produits par les chercheurs praticiens, les réactions sont timides ou complaisantes ;
- assez souvent le caractère extrêmement polémique et passionnel d'un certain nombre de travaux de recherche fait dériver l'analyse vers des considérations d'autojustification identitaire plutôt subjectives qu'objectives ;
- la critique événementielle prend dans la plupart des cas l'allure de pamphlet polémique ou de texte promotionnel laudatif sans analyse. On sait d'ailleurs qu'assez souvent les journalistes reproduisent les documents publicitaires des compagnies.

Ces insuffisances, notons le, ont pour corollaire la rareté des matériaux conceptuels et méthodologiques de base. Il est de ce fait quelque peu malaisé de prétendre à un débat fouillé, en l'absence d'une terminologie précisément définie et en adéquation avec la réalité. Des tentatives toutefois osées mais dignes d'intérêt auraient pu jeter les bases du consensus. Hélas, souvent la folklorisation de type « drummologie », « griotique » ou bendrologie⁴⁶ qui accompagne ces tentatives enlèvent le caractère sérieux de la quête des outils conceptuels. C'est ce type de difficultés que relève Alain Ricard par ces propos :

⁴⁶ La drummologie c'est l'étude des éléments de théâtralisation qui font de l'art de l'attouglan (tam-tam baoulé) un système théâtral cohérent. Ce concept a été introduit dans l'histoire de la recherche théâtrale par Niangoran Bouah de l'Université d'Abidjan. L'étude des systèmes de signes du tambour a été menée également au Burkina Faso par Pacéré Titinga Frédéric sous le terme de « bendrologie » (tambour mwaga.) La griotique, elle, a été développée par Niangoran Porquet et Aboubakar Touré et se définit comme l'ensemble des signes théâtraux observables dans l'interprétation du griot, figure traditionnelle du comédien détenteur de la parole.

« En fait il s'agissait de rassembler des textes d'analyse historique et critique, écrits en kiswahili, sur la théorie sociale et politique mais aussi sur la théorie esthétique. En effet les thèses sur la littérature swahili sont souvent faites ailleurs qu'en Tanzanie et l'habitude n'est pas prise d'un débat théorique en kiswahili. Or les questions d'aménagement linguistique ne se limitent pas à des listes de néologismes plus ou moins habilement construits, elles supposent une appropriation des terminologies par les usagers et la production d'un corpus de débats théoriques et critiques. »⁴⁷

Il faut signaler qu'aujourd'hui, la critique universitaire sur le théâtre en Afrique continue de s'enrichir d'ouvrages académiques de plus en plus fouillés, en témoigne l'essai de Pius Ngandu Nkashama intitulé *Théâtre et scènes de spectacle, étude sur les dramaturgies et les arts gestuels*⁴⁸ ou *L'Afrique Noire et son théâtre au tournant du 20^{ème} siècle*⁴⁹, ou encore *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*⁵⁰.

1.2. Une thématique récurrente : le débat tradition/modernité

Quant aux questions essentielles que se pose la critique, elles peuvent se regrouper globalement en ces termes :

- comment sortir du carcan d'un théâtre occidental conventionnel peu conforme à l'horizon d'attente du public populaire africain ?
- comment jeter les bases d'un nouveau théâtre dont l'esthétique aurait une résonance dans la société actuelle ?
- les cultures traditionnelles offrent-elles à elles seules suffisamment de ressources esthétiques qui pourraient servir de substrat à l'élaboration d'un théâtre contextuellement plus juste ?
- comment traiter ces ressources traditionnelles sans abonder dans un intégrisme culturel tendant à exclure les cultures environnantes ou dominantes, la culture du moment?

⁴⁷ A. Ricard, Introduction à « Comment écrire pour le théâtre en suivant Aristote ? de Ebahim Hussein », in : Alternatives théâtrales n°48, 1995, p.64.

⁴⁸ P. Ngandu Nkashama, *Théâtre et scènes de spectacle. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, l'Harmattan, 1993

⁴⁹ S. Chalaye, *L'Afrique Noire et son théâtre au tournant du 20^{ème} siècle*, Rennes, PUR, 2001.

⁵⁰ K. Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996

- pourquoi donc n'évoquer de « théâtre africain » authentique qu'au travers d'une vision passéiste traditionnelle comme si la modernité devait être nécessairement synonyme d'acculturation? Comme si la modernité n'était pas justement dans l'appropriation de l'exogène et de la tradition par un processus de sélection et de digestion, la culture étant *ipso facto* la mémoire collective génératrice de toute créativité?
- quels sont donc les critères qui détermineraient un théâtre définitivement africain ?

Un rapide survol de quelques réactions de chercheurs ou de praticiens permet ici d'en donner une idée.

Un récapitulatif de l'évolution de l'histoire du théâtre nous fait constater qu'en Côte d'Ivoire, après la création de l'Ensemble Kotéba d'Abidjan par Souleymane Koly en 1976, le poète Zadi Zaourou lance le « didiga », une forme de théâtre s'inspirant des contes de chasseurs bété, Aboubakar Touré et Niangoran Porquet fondent la « griotique » et Niangoran Bouah la « drummologie » inspirés de l'art du griot et du « tam-tam ». Cette effervescence créative engendre de fait une effervescence au niveau de la critique événementielle. Et, comme par un effet de contagion, Marie-José Hourantier et Werewere Liking jettent les bases de ce qu'elles appellent « le théâtre-rituel » tandis que naissent en Haute Volta « le théâtre pour le développement » (sur l'initiative de Prosper Kompaoré qui après plusieurs tentatives de théâtre suivi de débats, contextualise les théories d'Augusto Boal sur le « théâtre de l'opprimé »⁵¹ et innove ainsi par sa démarche participative) et au Mali, le « théâtre utile » (le kotéba est revisité et proposé comme tentative formelle d'un théâtre plus juste, répondant aux habitudes esthétiques du public par Philippe Dauchez et ses anciens élèves de l'Institut National des Arts.)

Déjà, Aboubakar Touré, dans son étude intitulée *Le théâtre negro-africain : paradoxe ou vérité esthétique*⁵² s'appuyait sur le constat d'un malaise dans la création dramatique des années 1970. Pour lui, la sclérose du théâtre en Afrique se justifie par l'inadaptation des formes théâtrales héritées de la colonisation. Il met donc à l'index le phénomène de l'acculturation induit par la culture dominante:

⁵¹ A. Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 1985

⁵² A. Touré, *Le théâtre Négro-Africain : paradoxe ou vérité esthétique? (le cas ivoirien 1932-1972)*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne, Paris III, 1979.

« En tous les cas, la cérémonie occidentale du spectacle dramatique nous apparaît très éloignée des productions authentiques que l'Afrique noire peut fournir en matière de spectacles dramatiques. C'est pour cela que l'art du théâtre que la colonisation nous a imposé et que par la suite nous avons adopté nous apparaît comme un véritable paradoxe esthétique en ce sens qu'il est en rupture complète d'avec toute l'esthétique dramatique négro-africaine, qu'il ne libère pas la véritable expression de notre génie dramatique et que par conséquent, il est ressenti comme un véritable malaise aussi bien chez les artistes que chez le public. »⁵³

Selon A. Touré, c'est même d'une crise qu'il s'agit d'autant plus que les ambiguïtés vécues se localisent à deux niveaux :

- au plan traditionnel dans la mesure où il est faux de qualifier d'art du théâtre les manifestations dramatiques que l'on rencontre dans les cultures originelles africaines ;
- mais davantage au plan moderne dans la mesure où affirme-t-il:

« L'adoption de notre part - au détriment de nos propres institutions dramatiques- de l'institution théâtrale nous a progressivement détournés de tout notre héritage ancestral et authentique en le réduisant au mimétisme et à la singerie du théâtre occidental. »⁵⁴

Il estime enfin que dans la mesure où la notion de théâtre ne traduit pas les manifestations spécifiques du « génie dramatique africain », l'adoption de cet art lui-même a entraîné chez les créateurs et leur public une rupture d'avec leur « génie propre ».

Quant à la définition de ce « génie créateur propre », après avoir fait l'esquisse d'une critériologie du théâtre négro-africain, il en tente une approche en ces termes:

« [...] l'on peut avancer que celui-ci se présente comme l'art de combiner -en vue de la création, avec la participation des spectateurs, une oeuvre dramatique cohérente, synthétique et improvisée - la totalité des moyens d'expressions vocaux, musicaux et corporels. »⁵⁵

La « griotique », institution dramatique inspirée de l'art du griot mandingue devra alors, selon le fondateur de la nouvelle esthétique « se substituer à l'institution théâtrale importée pour permettre, à l'intérieur d'un cadre approprié de se réconcilier avec le génie propre. »⁵⁶

⁵³ A. Touré, *Le théâtre Négro-Africain : paradoxe ou vérité esthétique? (le cas ivoirien 1932-1972)*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne, Paris III, 1979, p.205.

⁵⁴ A. Touré, *Ibid.*, p.205.

⁵⁵ A. Touré, *Ibid.*, p.141.

⁵⁶ A. Touré, *Ibid.*, p.141.

D'autres travaux de chercheurs ou praticiens abondent dans le même sens de la quête des origines. Ces études, véritables fortifications contre les effets pervers persistants de la mission civilisatrice coloniale (dont la vitrine est le théâtre pratiqué par les tenants de William Ponty) sont souvent brandies comme des pièces à conviction, des attestations d'existence culturelle, des preuves pour la réhabilitation, documents à estampiller « Légitime Défense » pour reprendre le titre du journal des étudiants fondateurs de la Négritude.

Une dizaine d'années plus tard, plus précisément en 1988, un colloque qui se veut un état des lieux de la création dramatique restitue des positions plus nuancées. Jacqueline Henri-Leloup, adresse une mise en garde ferme contre les dangers de la folklorisation de la création :

« La richesse de la théâtralité du passé africain n'est plus à prouver: on a longuement et maintes fois montré que le conteur africain était un acteur et même un acteur particulièrement talentueux; on a dégagé les éléments théâtraux d'une soirée de contes au village: l'espace scénique, l'éclairage, le rôle d'un public à la fois acteur et critique. Sous le terme "théâtre traditionnel", on a désigné aussi les danses sur l'aspect "narratif" desquelles on a insisté, évoquant la puissance expressive des gestes, des attitudes, des mouvements, si proche du mime...

« ... puiser aux sources de sa propre culture trop longtemps délaissée ou méprisée c'est bien, c'est indispensable, c'est urgent. Mais pas pour l'exhumer comme un objet de musée figé dans un immobilisme stérile. Le premier danger en effet pour un jeune théâtre africain qui veut puiser aux sources de son passé c'est le folklore car, aussi intéressant, aussi utile qu'il soit, le folklore n'est que reprise de ce qui fut, il est artisanat. Il n'est pas un art. En rien une création. »⁵⁷

Ce à quoi comme un écho, Jean Pierre Guingane répond :

« Personnellement en tant que praticien de la scène, je considère l'ensemble de tout ce qu'on appelle "théâtre traditionnel" ou "représentations dramatiques à forte charge de théâtralité" comme une banque de données dont le créateur moderne que je me veux, s'inspire. Je prends un aspect de ce théâtre qui m'intéresse et je l'utilise comme je l'entends. »⁵⁸

Werewere Liking pousse plus loin et revendique la liberté dans le choix des sources de la création en exigeant que l'on ne confine pas la créativité dans un phénomène de repli frileux vers la tradition. Intéressant, venant de l'une des initiatrices

⁵⁷ J. Leloup, « Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution d'une antinomie », in : Théâtre africain, Théâtres africains, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990, p.50.

⁵⁸ J.P. Guingane, « Débats », in Théâtre africain, Théâtres africains ?, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990, p.63.

du théâtre-rituel dont le credo reste la revalorisation des sources de la théâtralité africaine notamment les rituels.

« Nous voulons pouvoir librement nous inspirer d'un nô japonais ou d'un western spaghetti, les digérer et en nourrir notre créativité sans pour autant cesser d'être africains. De même nous refusons de nous priver de l'inspiration de nos cultures tout simplement parce que Picasso s'en est déjà inspiré! Nous essayons de profiter de tout le patrimoine humain spirituel comme technologique pour atteindre la compétitivité internationale comme tous les autres créateurs artistiques ou scientifiques du monde entier, sans que l'on nous demande de réinventer « une machine à vapeur » typiquement africaine! »⁵⁹

Cette volonté commune d'ouverture rassure et dissipe les appréhensions qu'a pu faire naître ce mouvement initial que Koffi Kwahulé appellera plus tard « la dérive intégriste » c'est-à-dire un théâtre fait contre et non pour, qui se pose comme la « résurgence d'un certain discours négritudien dans l'idéologie et la forme. »⁶⁰ Pour nous, elle est manifeste d'un repli objectif, conséquence des difficultés de contextualisation des approches esthétiques proposées. Le désenchantement relatif aux conditions matérielles de la création (difficultés financières, manque d'intérêt des pouvoirs publics, les exigences du marché du spectacle au Nord, les influences des réseaux de distribution, etc.), s'est traduit par une réorientation de la ferveur initiale vers une vision plus réaliste des choix esthétiques. La prédétermination des « critères d'africanité d'un théâtre africain » (Zadi Zaourou parle de « l'équilibrage méticuleux du plus grand nombre des langages possibles : la chorégraphie, la musique, la gestuelle »⁶¹), nous semble t-il, avait également fini par entraver paradoxalement l'évolution de la recherche. Le « déjà acquis » a entraîné une espèce de sclérose du théâtre. Ahmadou Chab Touré fait le constat d'une impasse et s'en inquiète, prenant à témoin l'inadéquation de la conception scénographique du kotéba :

« Si l'idée d'un retour au kotéba a été une bonne chose sur le plan de l'investigation d'un patrimoine théâtral ancien, son exploitation par les uns et les autres manquait d'imagination... D'un spectacle à l'autre l'ambition véritablement théâtrale s'est émoussé, l'imagination est tombée en panne. »⁶²

«[...] si dans le kotéba traditionnellement, le décor se confond avec le lieu de jeu, en l'occurrence la place du village (place réelle de fête avec des murs réels, des arbres réels etc.),

⁵⁹ W. Liking, entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997

⁶⁰ K. Kwahulé, « Quand l'africanisme dérive vers l'intégrisme culturel », in : Théâtre d'Afrique Noire Alternatives théâtrales n°48, 1995, pp.30-31.

⁶¹ B. Zadi Zaourou in « Fraternité- matin » du 13 janvier 1981

⁶² A.C. Touré, « Mali, quel théâtre après le kotéba ? », in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, 1995, p.31.

ailleurs, dans les nouveaux spectacles de kotéba, un nombre important d'accessoires surimposent un décor au lieu. Et cela donne des spectacles d'un réalisme inesthétique souvent ennuyeux. »⁶³

Pour Koffi Kwahulé, le théâtre en Afrique marque le pas parce que les créateurs, qui veulent coûte que coûte s'installer dans la reproduction des formes de théâtralisation traditionnelles, sont à la source d'une certaine imposture dans les critères de définition de ce qu'ils appellent « le théâtre africain » inspiré des cultures africaines. Prenant à partie l'avant-garde qui « s'installe dans les coussins douillets de l'arrière garde », Kwahulé assène de véritables coups de boutoirs :

«[...] Si l'on se réfère aux déclarations des novateurs, les critères d'africanité se cristallisent autour de la musique, de la danse, du recours aux formes traditionnelles et négro-africaines et du concept d'art total

« ...Or il se trouve que tout cela n'a rien "d'authentiquement africain"... Alors en quoi réside l'africanité réelle de ce théâtre plus africain? » Outre le fait que l'inefficacité de la totalisation de tous les arts reste à démontrer, rappelons qu'elle n'a rien d'exclusivement négro-africain et que sur tous les continents, à ce moment ou à un autre, les hommes l'ont pratiquée. Le théâtre balinaï, le kabuki, les théâtres rituels d'Océanie, le kathakali... relèvent de la même volonté totalisatrice. »⁶⁴

Son souhait c'est que l'on considère le théâtre lui-même comme le premier objet de sa contestation, le lieu où il faut à chaque fois tout recommencer, le lieu de l'histoire comme création d'un sens jusque là invisible et non la récitation complaisante du déjà là :

« Il s'agit d'envisager le théâtre non pas dans ce qu'il est ou aurait été mais dans ce qu'il doit être pour une humanité chargée des images de Dallas, de Rambo, de Maradona, de Michael Jackson, du chômage, des missiles, de la conquête spatiale, de l'écroulement du Mur, de Mandela libre... »⁶⁵

Ce que Chab souhaite également quand il dit à propos du kotéba :

« Le kotéba en tant qu'héritage théâtral n'est et ne sera que le fond de l'esthétique théâtrale qu'il faut sans cesse inventer en croisant les formes et les expressions diverses que nous offrent les cultures et les expériences théâtrales de par le monde. »⁶⁶

On est rendu très loin de l'époque de la polémique sur les origines du théâtre en Afrique, polémique qui a soulevé bien des passions. L'on est également rendu loin des

⁶³ A.C. Touré, Ibid., p.32.

⁶⁴ K. Kwahulé, « Quand l'africanisme dérive vers l'intégrisme culturel », in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, 1995, pp.30-31

⁶⁵ K. Kwahulé, Ibid, pp.30-31

⁶⁶ A.C. Touré, « Mali, quel théâtre après le kotéba ? », in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, 1995, p.32.

formes esthétiques totalisatrices et reproductrices des schémas préétablis. Une vision plus objective ouverte à l'interculturalité et à la liberté créative permet qu'aujourd'hui s'enracinent des choix qui se défendent parce que prenant en compte l'horizon d'attente du public.

Néanmoins, toutes ces réflexions laissent transpirer le malaise à plusieurs niveaux : malaise dans le choix des matériaux de base à la création, malaise dans les instruments de sa diffusion, malaise dans la relation au public, malaise quant à la circonscription même du domaine de définition du théâtre. Les deux dernières réactions tendent même à sanctionner plutôt négativement les pratiques qui théoriquement se réclament d'une avant-garde résolument tournée vers l'avenir mais qui, paradoxalement, dans le processus de réalisation, innove difficilement.

Ce parcours sélectif de la critique - puisque nous le voulions juste indicatif de la situation -, suscite une question essentielle : le constat de la sclérose consacre-t-il désormais l'échec de ces expériences théâtrales? Non, voulons nous répondre ! Pour nous, l'émergence est difficile parce que la parturition prend le temps de sa gestation dans un contexte de mutation sociale où les tentatives d'affirmation identitaire rencontrent ou s'opposent aux phénomènes d'altérité. Justement ! L'objet de notre recherche sera de démontrer que des codes existent et font donc de ces expériences théâtrales des systèmes à part entière, observables. Il sera alors possible de prouver que l'un des centres d'intérêt c'est le modèle participatif qui se dégage de ces systèmes.

1.3. *Préalables sur le concept de « théâtre africain »*

Si un certain nombre de critiques appelle « théâtre africain » toutes les manifestations théâtralisées depuis les origines de la vie, les autres font naître « le théâtre africain » au début du siècle dans les cours de l'Ecole William Ponty et à Bingerville, cela par opposition au « théâtre traditionnel » qui, lui, serait assimilable aux différentes cérémonies rituelles profanes ou sacrées ayant toujours ponctué l'existence des peuples.

Il est de notoriété commune que les opérations de caractérisation sont souvent réductrices. C'est d'ailleurs en cela qu'elles deviennent source de polémiques

insidieuses. Ainsi, avant toute spéculation, il nous semble indispensable de clarifier notre propos sur le concept de « théâtre africain », sujet de sempiternels débats.

Dans le cas de la querelle stérile que suscite le concept de « théâtre africain », l'on peut citer trois origines fondamentales à la polémique :

- la difficulté de circonscrire le champ sémantique que draine le concept de « théâtre » ;
- l'ignorance, la condescendance et la complaisance globalisante, maladies infantiles de la critique ;
- la nécessité de l'affirmation identitaire face au phénomène d'acculturation corollaire de l'hégémonie des cultures dominantes dans le processus colonial.

Primo, le champ sémantique de la notion de théâtre est vaste et s'étend parfois de la moindre tentative de mise en représentation dans le quotidien banal à la mise en scène élaborée et donnée en spectacle. En effet, dès lors qu'un individu se trouve dans l'exercice d'un rôle social qui exige qu'il abandonne une part de lui-même pour endosser les attributs de ce rôle, il est en situation de représentation et de fait est en passe d'être « personnage. » Il suffit que le regard de l'autre lui reconnaisse ce rôle pour que naisse la théâtralité. La confusion fréquente entre théâtralisation et théâtralité alimente le débat. Patrice Pavis définit avec clarté le mot théâtralisation en ces termes :

« Théâtraliser un événement ou un texte c'est l'interpréter scéniquement en utilisant scènes et comédiens pour camper la situation. L'élément visuel de la scène et la mise en situation des discours sont les marques de la théâtralisation. »⁶⁷

Aussi, tandis que la théâtralisation relève d'une volonté de spectacularisation, d'une mise en procès, d'une mise en mouvement, la théâtralité, elle, réside dans l'effet produit, le rendu, le constat définitif. La théâtralité serait alors cette :

« (...) épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur »⁶⁸

A l'analyse, s'il n'y a pas de théâtralisation sans théâtralité; la réciproque, elle, n'est pas toujours de mise. En effet l'on peut relever des éléments de théâtralité dans un

⁶⁷ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1996, p.357.

⁶⁸ P. Pavis Ibid., p.358.

événement, une situation fortuite, qui ne poursuit pas l'objectif de la spectacularisation. Si à chaque fois que l'on décèle des éléments de théâtralité dans un événement l'on qualifie celui-ci de « théâtre », l'amalgame installe le quiproquo.

Dans l'épineux cas des rituels théâtralisés, l'opposition théâtre /rites tient du choix de point de vue. Pour bien d'analystes tels que Michel Leiris :

« La possession en elle-même est déjà du théâtre puisqu'elle revient objectivement à la figuration d'un personnage mythique ou légendaire par un acteur humain. Musique et chants employés pour évoquer les esprits sont en même temps les moyens de créer une ambiance et de susciter un enthousiasme dans l'assemblée. Quant aux danses, si on leur attribue une valeur curative dans la mesure où le *zâr* y trouve satisfaction, elles sont par elles-mêmes un divertissement et un spectacle.⁶⁹

Pour d'autres, même pour les tenants du théâtre-rituel, c'est une regrettable confusion que d'assimiler théâtre et rituel. Que les rituels soient source de richesses théâtrales est une chose, le théâtre, représentation par des acteurs d'une fable construite et donnée à voir, en est une autre. Hilda Kuper établit cette différenciation par l'élément pertinent de la participation :

« Le rituel n'est pas le théâtre. Il instruit par la participation, non la distraction. Tout le monde doit participer dans un rituel, personne ne peut sortir ou trouver le sujet mauvais. Les participants sont le public. Bien que le rituel ne soit pas de l'art, il est une source d'art, de masques, de chants, de musique et de danse »⁷⁰

Même si cette distinction nous semble acceptable, il faut relever qu'elle souffre de la non prise en compte de l'évolution historique du théâtre qui, pendant sa période grecque plaçait la catharsis au centre de ses préoccupations, pendant sa période classique et réaliste jouait sur le trompe l'œil pour créer l'illusion parfaite, pendant sa période brechtienne fonctionnait sur la distanciation. S'arrêter à la question de la participation pour induire la différence nous semble réducteur.

A priori, que l'on ait pu attribuer à certaines manifestations rituelles sacrées traditionnelles l'appellation de théâtre traditionnel n'est pas en soi un abus. Bien des cérémonies décrites tels le carnaval des *egugun*⁷¹ chez les Yoruba ou le *mamnon*⁷² en

⁶⁹ M. Leiris, La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar, Paris Plon, 1952, p.100.

⁷⁰ H. Kuper, « Incwala in Swaziland », in : African Arts, vol.1, N°3, p.90., cité par A. Ricard Théâtre et nationalisme : Wole Soyinka et le Roi Jones, Paris, Présence Africaine, 1972, p.60.

⁷¹ Manifestation rituelle relative au culte des ancêtres en pays yoruba. La sortie des *egugun* est vécue comme un carnaval où les initiés, masqué, chantant et dansant dans une espèce de délire arpentent les rues vers le bois sacré.

pays m'bay montrent des similitudes criardes avec les tragédies grecques. C'est en faire le point d'ancrage de la démonstration d'une mentalité prélogique ou primitive qui tient de l'aberration. Toutefois, il convient d'opérer une nette distinction entre théâtre et vie sociale dès lors que les frontières peuvent être bien définies. Les caractéristiques de différenciation que relève Jean Duvignaud nous semblent pertinents :

« Le cérémonial, la polarisation de l'étendue, la sélection d'une individualité privilégiée sont des points communs au théâtre et à la vie sociale. Mais ce sont aussi des frontières entre les deux domaines : la cérémonie sociale accomplit réellement un acte qui est différé et sublimé au théâtre ; la distribution des étendues sociales entre deux groupes qui échangent croyances et rites, devient pour le théâtre la participation qui aide à créer une image de la personne ; l'idée de prêter une conscience malheureuse à l'individu sélectionné en raison de son atypisme ou de l'atypisme qui résultera de la fonction qu'il accomplit suppose une interprétation délirante qui n'appartient qu'à la création artistique...

Il y a donc des points communs entre le théâtre et la vie sociale : le social a des éléments théâtraux, le théâtre est plein du social. Mais il y a un fossé entre la cérémonie rituelle et la cérémonie théâtrale. »⁷³

Secundo, l'une des sources du conflit réside dans le regard tronqué porté par la critique sur le théâtre pratiqué en Afrique. La critique émanant des milieux de chercheurs francophones occulte assez souvent - pour des raisons de méconnaissance - la multiplicité des expériences que vivent les différentes communautés en Afrique. Celle issue des zones anglophones n'est pas non plus en reste et consacre la compartimentation. Cependant une volonté de généralisation douteuse s'exerce dans la circonscription des phénomènes. Il est confortable, pour avoir observé un phénomène dans un cadre géographique et culturel spécifique d'en faire une vérité générale à l'échelle d'un continent. Cette situation a été encouragée par une critique occidentale paternaliste et condescendante qui a tendance à fixer les normes différentielles du théâtre en Afrique. Alain Ricard le note d'ailleurs clairement :

« Des moules critiques se sont peu à peu imposés, qui au lieu de promouvoir une recherche libre tendent aujourd'hui à la scléroser. La question des instruments méthodologiques doit être

⁷² Chez les Sar-m'bay au Tchad, le *mamnon* est une cérémonie funèbre où les pleurs organisés en chants et poèmes et accompagnés d'une gestuelle spécifique relève d'une véritable représentation théâtrale. Au cours de cette cérémonie où le défunt est représenté par un de ses proches parés de ses attributs joue à le faire exister encore.

⁷³ J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Puf, 1965, cité par A. Ricard, *Théâtre et nationalisme : Wole Soyinka et le Roi Jones*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.61.

abordée de front après la critique de la critique et avant la mise en place des cadres historiques. Après peuvent venir analyses thématiques et critique idéologique. »⁷⁴

Pourquoi donc en occident une messe est-elle un office religieux, une prestation de serment en demeure une en dépit de la forte charge de théâtralisation qui la compose, une cérémonie d'enterrement s'énonce comme telle, la profération d'un conte se définit sans ambiguïté, tandis que dès lors qu'il s'agit d'Afrique, la nécessité s'impose de confondre un culte rendu aux ancêtres ou la cérémonie d'intronisation d'un roi avec le théâtre ? La réponse se trouve dans ce regard parfois minimisant qui ne cherche pas à établir de *distinguo* lorsqu'il s'agit de considérer les cultures dominées et pour lesquelles les seuls outils d'analyse sont des schémas assez souvent inadaptés. Il faut noter que ce regard n'est pas l'apanage des chercheurs occidentaux ; bien des critiques africains eux-mêmes méconnaissant leur culture sont des relais de condescendance programmés.

A cela, il n'est pas superflu d'ajouter que la nécessité dans laquelle se trouvent les chercheurs de réaliser des classifications ou des définitions de nomenclature, oblige quelque fois à des généralisations ou des compartimentations grossières.

Tertio, les résurgences du fait colonial en Afrique, la nécessité des revendications identitaires face au vertige des mutations sociales, le spectre de la mondialisation des rapports, l'urgence historique, impulsent le sens de l'union de la communauté et regroupe celle-ci autour d'un imaginaire collectif. En effet, il est notoire que les sociétés africaines et autres, face aux mutations déclenchées par des facteurs exogènes tentent une résistance au plan culturel. Elles bâtissent alors des mythes épiques ou des mythes fondateurs traduisant un mouvement de retour aux origines avec assez souvent d'insolubles problématiques liées à l'identité.

Pour marquer l'unité de la pensée, la communauté de destin, on a vite fait de recourir à un concept qui rassemble, un concept globalisant. C'est ainsi que l'on a saisi au vol le concept de « théâtre africain » lequel a été défini en partant de la théâtralité propre à différentes manifestations culturelles artistiques ou religieuses, profanes ou sacrées, notamment la danse, le masque, le personnage du conteur, la musique, les chants, les rituels divers, etc. Le concept a donc préexisté à la réalité dont il s'est peu à peu efforcé d'être le moule, au lieu de caractériser une pratique éprouvée et qui est

⁷⁴ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 1, p.18-19.

nécessairement plus complexe. Koffi Kwahulé stigmatise fortement cette vision de ceux que l'on pourrait appeler « les revendicateurs de l'authenticité » en ces termes:

« [...] il apparaît même vital de mettre en question les critères sur lesquels ils fondent l'africanité de leur démarche, de "dé-signifier" le "déjà-acquis" pour que l'acte théâtral ne se fossilise pas en réponse dogmatique... On l'aura compris, malgré quelques différences, d'ailleurs fort discutables, ces avant-gardes semblent d'accord sur un point : le théâtre africain sera dansé ou ne sera pas. En fait disons le tout de suite, tous cherchent à mettre hors-jeu les normes occidentales vécues comme source matricielle des problèmes liés à l'éclosion d'un théâtre africain. »⁷⁵

Pour notre part, la notion de « théâtre africain » appliquée à l'ensemble des différentes formes théâtrales pratiquées en Afrique de nos jours ne se comprend que dans une perspective de classification et de localisation géographique. Elle est cependant très discutable dès lors qu'il s'agit de caractériser une esthétique théâtrale. Toutes les représentations théâtrales aujourd'hui ne sont pas nécessairement élaborées sous le modèle dramaturgique du « théâtre total » avec des danses, des chants, des masques ; tous éléments dont on a pu caractériser le « théâtre africain ». La diversité que révèle la praxis est à considérer avec lucidité.

1.4. Interculturalité et « Objets Théâtraux Non Identifiables. »

Tout bien pesé, à partir de quel moment dans l'agencement des éléments de la mise en scène d'un texte est-on plus ou moins africain? Que dire d'Antigone de Sophocle lorsque la pièce est créée par une compagnie africaine qui y introduit *djembe kora* et balafon, chœurs mandingue ? Dans l'autre sens, que dire d'un spectacle à partir du texte d'un auteur originaire d'Afrique, écrit en français sur le thème des banlieues lyonnaises et mis en scène par un américain avec des comédiens français, béninois et maghrébins? Question insoluble quand on sait que la culture est en mouvement perpétuel et que les rencontres favorisent des créations bâtardes, difficiles à localiser. L'interculturalité ferait-elle apparaître des Objets Théâtraux Non Identifiables?

En outre, que fait-on du mythe personnel du créateur nourri à une culture plurielle née d'horizons divers? Comment occulter, dans la création, la culture urbaine

⁷⁵ K. Kwahulé, « Quand l'africanisme dérive vers l'intégrisme culturel », in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, 1995, p.31

qui se développe dans les grandes villes parfois sans référence directe avec les traditions ancestrales ou les cultures ethniques?

Il est un fait indéniable que les allers et retours de faits culturels sont rendus inéluctables dans cette espèce de macro société où les valeurs politiques, sociales, économiques, entretenues autrefois à l'intérieur de multiples microcosmes, aujourd'hui se rencontrent, se fondent ou s'entrechoquent. Plus que jamais l'on semble pris dans les tourbillons d'une civilisation où les rapports entre l'un et le multiple sont plus étroits, l'un étant contenu dans le multiple et vice versa. C'est cette civilisation de l'universel qu'en prélude à son essai, Daniel Etounga Manguelle considère comme un fait déjà établi, un avènement, mais qui s'exprime au contraire en une pluralité de centres avec une diversité de choix possibles:

« En cette aube du 21^{ème} siècle, le problème en réalité n'est plus de savoir s'il convient de vivre sous toutes les latitudes à l'heure de New York, Paris ou Londres ou pour parler plus concrètement, si l'habitant d'Abidjan doit, pour paraître moderne, vivre à la manière française, à la manière de cette famille typique de l'hexagone dont l'humoriste Coluche disait « ils n'ont pas pu avoir de chien, alors ils ont fait un enfant ». Car la possibilité d'avoir une culture plurielle ou différents pôles culturels est d'autant plus grande aujourd'hui qu'il n'y a plus comme au 19^{ème} siècle une culture du « Centre ». ⁷⁶

Notre champ de réflexion exige que nous ne nous braquions pas sur la circonscription des domaines de définition de ces notions, opération vaine qui nous entraînerait dans une polémique stérile et galvaudée. Il semble évident que le théâtre existe en Afrique comme il existe en Europe ou en Asie, qu'il se pratique aujourd'hui sous plusieurs formes, qu'il phagocyte et digère les éléments tant traditionnels qu'exogènes pour les restituer dans une dynamique créative.

Nous voulons préciser que pour nous le concept de « théâtre africain » n'implique en rien celui de « l'esthétique de la participation », esthétique qui ne serait pas nécessairement l'apanage de l'Afrique. Nous ne fondons pas notre réflexion dans le primat de l'existence d'un prétendu « théâtre africain » qu'il faudrait caractériser *a priori* par une critériologie. Nous enracinons au contraire notre analyse dans le constat que si l'on observe attentivement un certain nombre de pratiques théâtrales en cours en Afrique aujourd'hui, pratiques plus ou moins spécifiques dans leur approche, l'on peut dégager de nombreux points de convergence susceptibles d'induire l'affirmation d'une

⁷⁶ D. E. Manguelle, L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel? Ivry, Editions Nouvelles du Sud, 1993, p.15.

esthétique sous-jacente. La démarche est toute différente et mérite que l'on s'y attarde pour écarter amalgames et idées reçues. La recherche de l'authenticité pour nous n'est pas nécessairement retour aux sources ancestrales, quête du passé. C'est l'exigence de vérité à un moment précis de l'histoire et la capacité à répondre aux exigences de cette époque précise. L'identité pour nous reste une question de prospective. Elle se construit en permanence et est tournée vers l'avenir. Elle est toujours devant soi, fragile, parce qu'elle met en branle des mécanismes sociaux divers, en les obligeant à se définir. Nous dirions en allant au bout de notre logique, il n'y a pas de « théâtre africain », il y a des théâtres en Afrique et chaque compagnie fait le sien.

- Chapitre 2. REGARD SUR LES EXPERIENCES THEÂTRALES A VISION PARTICIPATIVE

« Lorsque le théâtre s'est trop et trop longtemps éloigné de la vraie vie, du rythme de son temps, il y revient par les voies détournées car c'est ainsi qu'il échappe aux griffes de l'institution, qu'il peut retrouver son souffle.

Ce ne sont pas des fidélités affichées, des apparentes filiations, ni des imparables justifications théoriques, que peut naître la matière d'un théâtre qui nous parle d'aujourd'hui, mais plutôt, en dépit de toutes les maladresses, d'un excès de générosité fidèle à l'esprit de ceux qui ont porté cet art jusqu'à nous. C'est souvent là où la légitimité lui fait défaut qu'il est le mieux à même de fabriquer plus ou moins clandestinement, la langue de son époque »⁷⁷

Nicolas Roméas

Ce chapitre se justifie par le fait qu'avant une analyse comparative, il s'avère nécessaire de présenter les éléments du corpus observé, en l'occurrence les esthétiques particulières qui vont nourrir la réflexion. C'est donc une incursion dans les démarches artistiques d'un certain nombre de compagnies qui nous intéressent, au-delà d'une carte d'identité à simple fonction référentielle. Parfois une étude de cas ou une relation des conditions de réalisation d'un spectacle s'impose pour mieux appréhender ces démarches. La concision ici a pour but de prémunir contre toute tendance à verser dans une juxtaposition de monographies.

⁷⁷ N. Roméas, « Ce que nous attendons peut-être du théâtre », in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, 1995, p.88.

2.1. Entre concert musical, théâtre et bal masqué : le concert-party d'Azékokovivina

La troupe «Azé Kokovivina Concert-Band» voit le jour au milieu des années 1980 à Lomé et très vite, elle "écume" les bars-dancings et les hôtels des grandes villes du Togo. Sa pratique n'est certes pas toute nouvelle car dans cette région du golfe de Guinée, ce type de comédie musicale est pratiquée depuis quelques dizaines d'années⁷⁸. Déjà, deux prestigieuses compagnies, le « Happy Stars » et le « Kakouvito Concert-Band » ont habitué béninois et togolais à de palpitants week-ends avec cet art qui mêle mime, danse, texte improvisé et musique. Azé Kokovivina y apporte cependant un dynamisme neuf : tenter d'utiliser en plus du *watchi* et de l'*ewe*, la langue française pour le public cosmopolite citadin. Sa démarche retient notre attention parce qu'elle pose le problème linguistique (que nous étudierons plus tard.) Les comédiens de la troupe, une dizaine d'interprètes, bon conteurs, chanteurs, danseurs, musiciens sont des travailleurs du secteur informel (dockers au port, petits fabricants de chaises, apprentis tailleurs) qui n'hésitent pas à mettre tout leur enthousiasme d'artistes au service d'un public qu'ils divertissent mais auquel ils apportent aussi un regard critique sur la société. Des thèmes variés ont inspiré les canevas destinés à servir de cadre pour l'improvisation. En général il s'agit de phénomènes d'exclusion (exode rural, situation d'orphelin, situation d'abus de pouvoir, de trahison...) ou de l'inévitable « saga des couples ». La verve comique et satirique y apporte toute la dimension ludique tandis que se dégage de façon explicite une moralité affirmée.

Le spectacle commence par une séance d'animation musicale, suivi d'un prologue. Ce moment introductif appelé "entraînement" permet aux interprètes de se mettre en forme et au public de s'installer petit à petit pour la « scène ». Celle-ci se déroule pendant plusieurs heures, avec des ruptures, qui sont des temps de musique, des temps d'échange avec le public qui participe pour beaucoup à l'orientation du drame. L'orchestre joue et interprète de la musique de *high-life* qu'il accompagne de chants

⁷⁸ P.Ngandu Nkashama, Théâtre, scènes et spectacles. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels, Paris, L'Harmattan, 1993, p.105. « Les origines du concert-party restent trop controversées, selon que l'on se situe du côté de colonisateur, avec la perspective unilatérale de l'objet culturel, ou du point de vue du colonisé, lorsqu'il tente de dépasser la « mémoire du temps de l'histoire »...Le premier concert *yoruba* apparaît déjà en 1866 à Lagos, et s'il s'est détaché progressivement des contraintes purement rituelles, aussi bien celles des cultes d'Ancêtres » que celles des traditions des « Missions »

profane ou religieux. Pendant ce temps, le public s'installe et répond aux sollicitations d'animation lancées de temps à autres par les comédiens.

Les temps forts commencent tard dans la nuit lorsque l'équipe des comédiens, en costume de scène fait son entrée pour le spectacle. Les séquences jouées sont produites sur la base d'un canevas préparé par le directeur du concert en occurrence dans notre cas, Azé Kokovivina. Le jeu exécuté sur un registre distancié utilise une gestuelle comique. La mimique, souvent relevée par le masque peint sur le visage de l'acteur ponctue la verve satirique.

Entre les séquences, le meneur du jeu fait produire de la musique de *high-life*, commente, fait intervenir les spectateurs qui répondent aux questions posées, ou en posent eux-mêmes, rient bruyamment, commentent la séquence ou interviennent sur la scène pour offrir un billet de banque ou une pièce de monnaie aux acteurs.

Les interprètes sont essentiellement des hommes. Aussi, le travestissement est-il très fréquent pour montrer des personnages féminins. (Cet aspect de l'interprétation pourrait au demeurant constituer un sujet intéressant pour une thèse sur le théâtre et genre.) Le public est en majeure partie composé d'adultes, hommes et femmes, issus des milieux pauvres. Apédo-Amah dans l'étude qu'il a consacrée au théâtre populaire le souligne en ces termes :

« Le concert-party est manifestement un théâtre populaire dont les thèmes sont profondément enracinés dans la réalité sociale des comédiens et de leur public qui comme eux est issu dans son immense majorité des classes défavorisées et exploitées comme le prolétariat urbain. »⁷⁹

«Azé Kokovivina Concert-Band» a pu ainsi fidéliser un public qui n'a cessé de croître surtout depuis que le concert-party se joue sous d'autres formes à la radio et à la télévision. Pour Pius Ngandu Nkashama :

« Le public reconnaît dans le jeu des acteurs sa propre image. A son tour, il s'empare du jeu pour la restituer dans un comportement social consécutif à la représentation. De telles interférences déterminent les formes mêmes de la scénographie, aussi bien dans la narration du récit, que dans les signes gestuels. L'apparition des ombres, des spectres et des revenants sert justement de paradigme dans l'abolition de la rupture matérielle et des limites de visualisation. »⁸⁰

⁷⁹ A.T. Apédo-Amah, Peintures sociales et théâtre populaire en Afrique noire, thèse doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.326-327.

⁸⁰ P.Ngandu Nkashama, Théâtre, scènes et spectacles. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels, Paris, L'Harmattan, 1993, p.110.

Les canevas se déroulent en sketches improvisés, se faisant suite l'un après l'autre selon l'inspiration du directeur du concert qui distribue les rôles parfois séance tenante. Forts de leur talent d'improvisateur, les comédiens tiennent le public éveillé jusqu'au petit matin.

La phase finale est un moment de fusion où scène et salle se rejoignent pour la danse finale.

« Le jeu se termine par « la descente des acteurs » qui viennent se mêler aux spectateurs dans une danse collective finale. Ils se dépouillent de leurs « masques scéniques », récupèrent les instruments de la dramaturgie, et achèvent la « nuit des masques » dans un chant total. Les spectateurs se transforment dès lors en acteurs d'un théâtre intégral. Ils battent le tambour, secouent les sonnailles et crécelles. Le théâtre se transpose en une fête et une festivité. L'exorcisme des « monstres intérieurs » réalise enfin la « pureté originelle »⁸¹

Azé Kokovivina et son groupe multiplient encore aujourd'hui les descentes dans les bars dancing des quartiers périphériques de Lomé où les attendent une foule nombreuse d'hommes femmes, jeunes et vieux pour une soirée de rire et de « conseil », ceux là qui n'ont ni le magnétoscope, ni l'argent pour aller danser dans les boîtes de nuit et qui peuvent avoir la joie de retrouver au clair de lune et l'ombre des étoiles, la magie des soirées de contes.

2.2. Le théâtre-rituel du Bin Kadi : du rituel au théâtre

Le théâtre-rituel est né en 1979 dans les locaux de l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan en Côte d'Ivoire comme tentative de réponse au malaise provoqué par la pratique du théâtre conventionnel jugé inadapté au public.⁸² Marie-José Hourantier et Werewere Liking en sont les fondatrices. La nécessité d'initier et d'impulser une expression théâtrale qui s'inspire des rituels traditionnels africains les a conduit à mettre en place un groupe de recherche qui, à l'époque s'appelait l'ARETNA (l'Atelier de Recherche en Esthétique Théâtrale Négro-africaine.) Les fondatrices partent du postulat que :

⁸¹ P. Ngandu Nkashama, Théâtre, scènes et spectacles. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels, Paris, L'Harmattan, 1993, p.110.

⁸² Il s'agit du théâtre initié par Charles Béart à l'Ecole William Ponty

« (...) toute collectivité est incapable de fonctionner sans se donner des valeurs, un absolu, sans faire l'expérience du sacré. Et privée de cette dimension, la société risque de s'engager dans l'expérience de la folie. »⁸³

Or, toujours selon elles, l'Afrique contemporaine vit dans le dilemme permanent du choix entre la tradition et la modernité, la constante profanation du sacré, du passé et la sacralisation permanente du profane. Cette situation d'ambiguïté et d'incommunicabilité est sclérosante d'où la nécessité d'un théâtre qui plonge ses racines dans ce qu'il y a de fondamental, c'est-à-dire le rituel pour interroger la société et remettre en cause le processus de dégradation.

Marie-José Hourantier en donne l'orientation idéologique en ces termes:

« Les rites initiatiques guident l'homme en quête, vers des états d'expression de son tempérament profond. Ils font passer dans le domaine de l'émotion cet idéal que vise tout homme attiré par les mystères de l'être. Et l'âme africaine a souvent besoin de cette expérience émotive du contact avec ses dieux. »⁸⁴

Les idées-forces de cette esthétique nouvelle sont minutieusement définies dans un excellent essai intitulé *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine* de Marie-José Hourantier. (Nous reviendrons d'ailleurs très souvent sur cette étude.)

Après sept années foisonnantes et créatives, en 1985, le groupe s'est scindé en deux compagnies: le Ki-Yi Mbock sous la direction de Werewere Liking et le Bin Kadi Théâtre sous la responsabilité de Marie-José Hourantier. Le répertoire au début essentiellement composé de rituels traditionnels écrits par Werewere Liking et mis en scène par Marie-José Hourantier et vis versa s'est par la suite étendu aux pièces d'auteurs externes tels que Sony Labou Tansi, Moussa Diagana, et Kossi Efoui. Parfois les troupes se sont lancées dans des créations collectives ou des adaptations sur l'initiative des directrices-metteuses en scène. *Affaire de sang d'Antigone ! Yako !* par exemple est une actualisation d'*Antigone* de Sophocle.

Le Bin Kadi Théâtre, pour animer son espace théâtral, appelé *le Bin Kadi So*⁸⁵, pratique parfois une forme de jeu théâtralisé bâti sur l'improvisation, les techniques du

⁸³ M.J. Hourantier, *Du rituel au théâtre- rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.11.

⁸⁴ Introduction à *Une Nouvelle Terre*; P 8 - NEA -Abidjan 1980)

⁸⁵ *so*, désinence qui signifie en bambara le lieu, la cour, la ville.

conte, et les techniques corporelles : *le maquis-théâtre*⁸⁶. Des repas sont vendus aux spectateurs à l'occasion de ces séances. Depuis quelques années (5) La troupe organise un événement culturel annuel dénommé « Arkadi », un genre de festival de théâtre pendant lequel elle présente toutes ses créations de l'année, braque le feu des projecteurs sur un auteur qu'elle fait découvrir et organise une grande exposition d'art visuel à laquelle participent des peintres de renommée nationale et internationale.

Au Ki-Yi Mbock, Werewere Liking, Nsèrèl Njock, Bomou Mamadou, Zadi Toh et Boni Gnahoré ont fait le pari d'atteindre un niveau de performance professionnelle à partir de l'Afrique. Ils se sont assurés une formation pratique polyvalente pour prouver que les artistes africains contemporains, bien enracinés dans les traditions du continent s'enrichissant librement des ouvertures sur le monde, peuvent se redonner un statut social, philosophique, politique et économique. Le répertoire se compose de pièces de création collective en général: *La femme-Mâle*, *Césarienne*, *Dieu-Chose*, *Les cloches*, *Singue Mura*, *Percus-perçues*, *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, *Héros d'eau*, *Y'a Match*, *Berceuses d'éveil*, et en cocréation *Sunjata le lion Mandingue*, *Nuages de terre*, *L'Enfant Mbene*, etc.

2.3. Le théâtre pour le développement⁸⁷ : la palabre jouée de l'ATB

Notre rencontre avec le théâtre s'est faite dans la douleur. C'était en 1979. Notre pays, le Tchad était à feu et à sang, pris dans l'inexorable folie d'une guerre civile. Les portes de l'Université Nationale du Tchad (où nous étions étudiant) ont été fermées. Nous nous étions retrouvés dans notre ville natale, désœuvrés et profondément bouleversés tant par la guerre que par le regard désespéré des parents qui avaient

⁸⁶ Entendre par maquis, restaurant où le menu présenté est à base de recettes africaines. Le principe est certainement inspiré par les cabarets théâtre. Ici, prendre le maquis c'est effectuer une sortie le soir, celle-ci n'étant pas nécessairement conforme aux habitudes qui veulent que l'on prenne ses repas en famille. Les maquis sont les restaurants semi-populaires qui proposent une cuisine plutôt africaine qu'exotique. Le Bin Kadi Théâtre sert d'abord l'apéritif aux spectateurs pendant l'attente de la représentation, puis à la fin du spectacle c'est le buffet constitué de plats africains qui est servi.

⁸⁷ L'indexation des objectifs de cette forme semble explicite, puisque contenue dans l'appellation même. Cependant cela soulève des interrogations qui feront l'objet d'analyses ultérieures car s'il y a un théâtre pour le développement, quel théâtre est-il donc contre le développement et de quel développement s'agit-il? (Ce terme n'est pas sans lien avec la volonté de singularisation et le marketing auprès des ONG de développement qui ont perçu de la possibilité d'utiliser le théâtre pour communiquer les enjeux des campagnes à thèmes sociaux...)

beaucoup misé sur nous. Nous errions presque dans cette sorte d'oisiveté coupable lorsqu'un ami nous proposa d'animer les jeunes élèves eux aussi désœuvrés. Ensemble, nous fondions un groupe qui très vite s'est jeté sans grande expérience dans la création d'un spectacle devant rappeler aux vivants, les vaillants officiers tombés sur le champ de bataille. Quelle ne fut notre surprise lorsqu'au prologue où nous mêlions dans un bruitage de coups de feu, poèmes et cris sur un fond de lamento, des hommes et des femmes parmi les spectateurs fondirent en larmes, inconsolables ! La puissance évocatrice de l'art dramatique se révélait à nous ! Certes, au collège, nous avons eu l'occasion de voir plusieurs représentations de pièces de Molière, montées par les jésuites enseignants. Nous y avons même participé quelque fois. Mais ni *Les fourberies de Scapin*, ni *Picrocole* ne nous faisaient appréhender l'importance du théâtre, tant le texte nous paraissait lointain et ridicule dans son style.

Lorsque quatre années plus tard, nous nous sommes retrouvé en Haute Volta, la révélation a naturellement guidé nos pas vers une troupe de théâtre. En répondant à l'invitation de notre professeur de Techniques d'expression orale et de Sémiologie théâtrale à l'Université de Ouagadougou, nous découvrons une troupe : Les Amateurs du Théâtre Voltaïque. Il en était le directeur. Nous décidions alors de nous joindre aux autres comédiens après un casting laborieux. Là, nous retrouvions cet engouement pour le théâtre ; mais cette fois-ci pour sa capacité à poser les problèmes de développement dans une perspective utile. Notre prétention - *a priori* naïve, cependant justifiée à l'époque - à vouloir être un acteur du développement des « masses populaires » y trouvait une occasion d'éclosion. Le théâtre pour le développement devenait de ce fait notre arme de lutte contre l'ignorance, l'analphabétisme dans l'élan d'un idéal de justice partagé et de progrès des « masses populaires ». Nous avons alors intensément vécu presque toutes les aventures de la troupe pendant sept saisons théâtrales, d'abord comme comédien, puis ensuite comme assistant metteur en scène, second responsable et enfin organisateur des premières éditions du Festival International du Théâtre pour le Développement. Plus tard, nous avons contribué à répandre le théâtre pour le développement au Rwanda en y initiant des étudiants responsables de groupes théâtraux locaux.

Ce détour vers notre expérience personnelle - détour au demeurant long -, nous le souhaitons, pour mieux signifier notre attachement au théâtre pour le développement et pour expliquer les multiples allusions que nous y faisons dans cette étude.

Pour y revenir, disons que dans les régions francophones d’Afrique, le théâtre pour le développement est essentiellement pratiqué au Burkina Faso. Il s’étend cependant petit à petit en Côte d’Ivoire, au Tchad et au Rwanda. Il est né sous l’impulsion de l’Atelier Théâtre Burkinabé⁸⁸ fondé en 1978 par Prosper Kompaoré, enseignant à l’Université de Ouagadougou, comédien et metteur en scène. Cette compagnie composite était formée à ses débuts, d’une vingtaine de bénévoles, étudiants et amateurs issus de divers milieux socioprofessionnels. Elle s’est fixée, dès sa création, d’une part au plan esthétique l’objectif de promotion d’une dramaturgie africaine inspirée des réalités culturelles de la Haute-Volta et d’autre part au plan de la fonctionnalité sociale, l’objectif d’éducation, de sensibilisation, et de conscientisation (aux problèmes sociaux et politiques qui agitent la société) par l’expression dramatique. Plus de cinquante créations collectives constituent son répertoire soit une production moyenne de quatre pièces prétextes par an. L’A.T.B, en outre, crée chaque année une ou deux grandes pièces d’auteurs en adoptant une esthétique qui s’inspire fortement de la théâtralité traditionnelle. Depuis 1992, suite à « l’Opération Semailles » qui visait à démultiplier l’action de la troupe, cinq troupes filles sont nées.

Le théâtre pour le développement que pratique l’Atelier Théâtre Burkinabé et ses troupes filles, est l’aboutissement d’une recherche esthétique qui, selon les fondateurs, trouve ses motivations dans la nécessité de mener un travail de recherche théâtral basé sur le théâtre d’animation fonctionnant comme moyen de communication. La motivation à la base de ce choix est que, dans un pays en voie de développement comme le Burkina Faso, il est nécessaire que tous les moyens d’expression notamment l’expression théâtrale soient mis au service des besoins de sensibilisation, d’information, de formation et de mobilisation, préalables sine qua non à tout projet de développement. Le théâtre devient alors un vecteur de communication non négligeable dans les zones rurales où les autres modes de communication organisée telles que la radio, la télévision, les affiches atteignent difficilement le public cible. L’Atelier Théâtre Burkinabé a parcouru trois étapes importantes dans la mise en place de son « théâtre pour le développement » :

- l’étape du théâtre rural : la représentation théâtrale dans les villages était suivie d’un débat en langue nationale moré. Les habitants, après le

⁸⁸ A ses débuts, la troupe, née en milieu universitaire s’appelait les Amateurs du Théâtre Voltaïque. Nous utiliserons le sigle ATB pour désigner Atelier Théâtre Burkinabé.

spectacle trouvaient l'occasion de relater leurs expériences sur la problématique posée par la pièce de théâtre. Ce qui ressemblait fort aux traditionnelles séances de palabre d'autant plus que, très vite, la relation d'expériences individuelles devenait une véritable joute oratoire ;

- l'étape du théâtre de quartier : les animations sont orientées sur les problèmes brûlants des cités : délinquance juvénile, exode rural, scolarisation difficile, alcoolisme. C'était sous la forme d'un happening suivi d'un débat théâtralisé ;
- l'étape du théâtre-forum : s'inspirant des techniques du théâtre de l'opprimé développé par Augusto Boal, l'Atelier Théâtre Burkinabé fixe les formes définitives de son théâtre d'intervention sociale qu'il appelle le théâtre pour le développement.

La conception de ce théâtre s'appuie sur l'idée que, possédant le pouvoir d'être à la fois un art, (donc de toucher l'imagination et la sensibilité d'un spectateur) et un outil pédagogique, l'art dramatique peut être efficacement utilisé à des fins politiques et sociales, surtout s'il sollicite le feed-back direct du spectateur. Le théâtre-forum implique donc la participation active du spectateur qui, après avoir pris conscience d'un problème social, individuel ou collectif et des phénomènes d'oppression qui y sont attachés, éprouve le besoin de briser l'oppression et de proposer une solution en vue d'une amélioration qualitative de sa propre condition. Une représentation de théâtre-forum ne se limite donc pas à la notion de spectacle (du donné à voir.) Elle en dépasse le cadre en appelant à la création d'un autre spectacle inspiré du modèle premier mais qui implique la participation du public. Une recherche permanente est faite sur le public, suivie de reformulations au niveau de la technique d'approche. Le spectacle de théâtre pour le développement se compose de quatre grandes parties :

- la séance d'animation ou rituel d'ouverture qui consiste à organiser sur la scène, des jeux-concours de danses traditionnelles ou modernes avec les spectateurs. Ce qui a pour effet de faciliter le contact avec le public, de le mettre en confiance et de prémunir contre toute attitude attentiste du spectateur, le public étant invité à participer aux danses, jeux-concours, etc. ;

- la représentation de la pièce-prétexte. La pièce-prétexte créée collectivement le plus souvent, pose les problèmes inhérents au thème choisi et constitue l'anti-modèle. Les comédiens jouent la pièce-prétexte pendant une durée de 40 minutes maximum ;
- le forum qui consiste en une reprise par les comédiens de tout ou partie de l'anti-modèle avec arrêt du déroulement de l'action par les spectateurs. Ceux-ci révoltés par les situations d'oppression développées dans la pièce-prétexte arrêtent le jeu, viennent sur la scène et proposent une autre attitude. Ils prennent ainsi la place des acteurs et improvisent une nouvelle solution pour empêcher que l'oppression ne se réalise. Les acteurs antagonistes évidemment tentent de renforcer l'oppression en improvisant pour développer de nouvelles situations de plus en plus difficiles à affronter pour le spectateur. Ils affinent ainsi l'oppression amenant le spectateur à réfléchir pour trouver à chaque fois une parade. Des propositions sont faites sur plusieurs séquences et le plus souvent conduisent vers l'élaboration collective d'un modèle acceptable par la majorité des participants. Un meneur de jeu ou joker anime les débats, module la prise de parole entre la salle et la scène ;
- le forum-information qui est une intervention à but explicatif. Des spécialistes du thème de la campagne de sensibilisation précisent les enjeux du débat au regard de la situation globale sociale, locale ou nationale et répondent aux questions du public. Ils apportent, ce faisant, des informations pratiques.

L'Atelier Théâtre Burkinabé participe à de nombreux festivals internationaux⁸⁹ et fort de ses acquis artistiques et organisationnels, il organise depuis 1988 un festival biennal dénommé Festival International de Théâtre pour le Développement ; une occasion de rencontres et d'échanges artistiques très attendue par toutes les troupes qui travaillent dans le domaine du théâtre pour le développement. La perspective d'une école de formation théâtrale se profile à l'horizon eu égard aux nombreux ateliers de formation que la troupe organise et anime.

⁸⁹ Festival International des Francophonies en Limousin (1984/ 1989) Festival de Blois (1988), Journées Théâtrales de Carthage (1989) et à d'autres festivals européens et africains de renom.

Ici, nous proposons la description d'une manifestation forum pour l'illustration. Son objet sera de relater une mise en situation pour mieux montrer la spécificité de la pratique.

Récit de la séance de théâtre pour le développement / théâtre-forum mené à Diébougou par l'Atelier Théâtre Burkinabé. Juin 1985

1/ La séance du *warming up*

Les comédiens de la troupe, après avoir délimité l'espace de jeu avec les bancs, le rideau de fond et le minibus (coulisses) lancent la séance habituelle de danse et d'animation musicale. Ils font monter sur la scène des spectateurs qui en éprouvent l'envie. Puis des devinettes sont proposées auxquelles les spectateurs répondent avec entrain.

A la fin de la séance destinée à chauffer la scène et la salle, le joker prend la parole et annonce que le spectacle va commencer. Mais avant, il invite les comédiens (en les houspillant) à saluer le public. Celui-ci est invité à répondre à plusieurs reprises. Une fois le contact établi, le joker explique le principe du spectacle précise que c'est un jeu qui se fait sur la base du contrat entre spectateurs et acteurs et invite le public à donner son avis.

[...]

Le joker : *Etes-vous prêts à jouer avec nous ?*

Le public : *Oui*

Le joker (faisant semblant d'avoir entendu le contraire) *Dites-moi vraiment si vous n'êtes pas prêts, nous ramassons notre bataclan et nous repartons chez nous.*

Le public : *Oui, nous sommes prêts.*

[...]

Le jeu peut enfin commencer.

2. *Présentation de l'anti-modèle*

Action 1: Rue et bureau. Deux jeunes gens , Issa et Ramata cherchent du travail, diplôme de secrétaire en main. Au premier bureau, le chef de personnel les éconduit bruyamment : « *Savez pas lire ? Pas d'embauche. C'est écrit à la porte* ». Cela fait plus de six mois que les jeunes gens font le va et vient.

Action 2: Deuxième bureau : le directeur a deux places. Il accepte le jeune homme Issa mais refuse gentiment les services de Ramata la jeune fille .

« Figurez-vous que ma secrétaire, après trois mois de maternité passe tout le temps au dispensaire avec son enfant. Plus de femme dans mon entreprise ! Désolé Mademoiselle! L'efficacité pour la bonne marche de mon entreprise ! »

Ramata sort.

Action 3 : Rue et bureau d'entreprise. Ramata tenace continue la ronde des bureaux. Elle arrive dans une entreprise où le PDG la dévore du regard, la palpe et lui donne un rendez-vous pour une soirée. La jeune fille est révoltée par l'attitude très osée du PDG. Celui-ci de faire un chantage : « *Nous sommes généreux mais nous voulons travailler avec des secrétaires généreuses. C'est à prendre ou à laisser* ». Ramata se plie à ses caprices. Il faut tout de même travailler pour gagner son pain. Elle est acceptée à l'essai.

Action 4 : Rues de la ville. Le PDG fait de la jeune fille sa maîtresse : sorties, boîtes de nuit, pique-nique.

Ramata se laisse faire en attendant d'avoir son engagement définitif.

Action 5 : Bureau. Ramata devant sa machine, travaille. Arrive le PDG qui lui tend un papier. C'est son engagement définitif. La jeune fille jubile. Le PDG propose une sortie dans la soirée pour fêter l'événement. Ramata décline l'offre en prétextant qu'elle devait fêter l'anniversaire de son « petit copain ». Le PDG arrache la décision d'engagement et la déchire. Il met la jeune fille devant un dilemme : « *C'est l'anniversaire du petit copain ou bien c'est la place de secrétaire. Réfléchis et tu viendras me donner la réponse* ».

La jeune fille indécise balance entre partir et accepter l'offre avec toutes ses conséquences.

3. *La séance du « heart storming » ou agitation des sentiments*⁹⁰

Le joker : *Voilà! Ramata se trouve entre le marteau et l'enclume, à la croisée des chemins. Il faut choisir. Mais applaudissez très fort pour les acteurs qui viennent de jouer pour vous « Travailler au féminin ! » Nous allons reprendre la pièce pour vous. Mais avant, dites-moi qui est le méchant dans cette histoire ? Le PDG qui a abusé de la fille ? Où la fille qui n'a pas prévenu qu'elle avait un copain ? C'est qui le faux type ? Etes-vous d'accord avec le PDG ?*

Diverses réactions dans la foule qui répond par oui ou non selon les centres d'intérêt, etc.

Les acteurs de la troupe vont s'asseoir en fond de scène prêts à reprendre le jeu pour certains ou à « soutenir la scène » pour ceux qui ne jouent pas.

4. *La reprise séquentielle 1 et le forum-jeu sur le problème de la disponibilité de la femme*

Ce problème se pose à l'action 2 chez le directeur qui n'accepte plus de femme. Une jeune fille spectatrice lance un « stop » vibrant.

Le joker lui demande de venir sur la scène. Elle fend la foule et se précipite sur la scène. (On sent qu'elle a des choses intéressantes à jouer.)

⁹⁰ P. Kompaoré, « Impact socioculturel du théâtre-forum » Communication, Ouagadougou, octobre 1993 : « A l'issue de la représentation de l'anti-modèle, le public est comme prostré, déçu mécontent. Ces sentiments sont rarement exprimés de manière bruyante. Par décence ou par crainte de mécontenter la troupe, chacun garde pour soi ses mauvais sentiments.

Une telle intériorisation n'est guère propice à l'avènement d'une expression collective et objective, aussi revient-il au joker de briser la torpeur des subjectivités. Le joker de l'ATB interpelle tour à tour quelques membres de l'assistance individuellement pour requérir leurs sentiments sur la pièce, sur tel ou tel personnage. Les réponses de ces spectateurs sont répercutés vers l'ensemble de l'assistance qui approuve ou désapprouve massivement telle ou telle opinion.

Cette interaction est développée aussi longtemps que nécessaire pour « chauffer » le public et susciter une intense animation entre spectateurs. Lors de cette première phase, le joker perçoit rapidement les centres d'intérêts du public, détecte les compréhensions de la pièce anti-modèle ; en cas de contre sens constaté, le joker doit rectifier les erreurs de compréhension et préciser les zones d'ombre.

Le joker : *Comment vous appelez vous ?*

La spect'actrice⁹¹ : *Angeline*

Le joker : *Qui voulez-vous remplacer ?*

La spect'actrice : *Je veux remplacer la jeune fille l'actrice dans le rôle de Ramata.*

Le joker : *Voici le foulard de Ramata. (tout en lui nouant au cou le foulard que portait Ramata) A partir le maintenant, vous n'êtes plus Angeline, vous vous appelez Ramata⁹². Voilà votre compagnon d'étude Issa. Le jeu peut recommencer. Travailler au féminin deuxième !*

La spect'actrice 1 se présente en compagnie de son collègue Issa au bureau du PDG.

L'acteur en charge du rôle se doit de renforcer l'oppression.

Le PDG : *Plus aucune femme dans mon bureau . Ce n'est pas rentable .*

La spect'actrice 1 : *Ah non ! Vous ne pouvez pas juste embaucher le garçon pour ces raisons si futiles . Rien ne prouve que je ne suis pas efficace. Il faut que nous soyons soumis à un test.*

⁹¹ Spect'actrice, spect'acteur : termes consacrés par A. Boal pour désigner le spectateur qui décide de monter sur la scène pour proposer un jeu au théâtre-forum. Sur le même principe, nous proposons nous même le terme de « spectateur-patient-acteur pour le malade mental qui intervient pendant la séance de kotéba thérapeutique.

⁹²P. Kompaoré, « Impact socio-culturel du théâtre-forum » Communication, Ouagadougou, octobre 1993 : « L'expérience de l'ATB permet de s'interroger sur la dimension théâtrale du forum. En effet, dans la plupart des cas, le spectateur-acteur est beaucoup plus soucieux de parler ses sentiments et opinions que de les jouer.

De ce fait la parole est la première caractéristique de l'intervention des acteurs. La théâtralisation de la parole se fera par la métamorphose du spectateur en personnage. Au lieu de s'exprimer à partir d'un « je » spectateur, le volontaire est invité à s'exprimer à partir d'un « je » du personnage de la fable.

Pour aider le spectateur à opérer cette métamorphose, l'on a recours à quelques procédés théâtraux : le spectateur est publiquement débaptisé de son nom usuel et rebaptisé du nom du personnage qu'il se propose de jouer.

Le spectateur est publiquement revêtu du costume du personnage masculin ou féminin, et muni des accessoires essentiels du dit personnage.

Généralement ce déguisement , passé le premier moment d'hilarité facilite la métamorphose. Dès lors, toute la parole qui sera proférée sera celle du personnage et non plus celle du spectateur...

A l'issue de la prestation, le spectateur est publiquement dévêtu de ses accessoires et de son nom de personnage avant de rejoindre la foule. »

Une fois le test passé, la jeune fille s'impose au patron

La spect'actrice 1: *Voilà, je suis la première ! Vous êtes obligés de me prendre pour le boulot !*

La solution est *a priori* magique mais la suite du débat mérite que l'on s'y attarde.

Le patron surpris par la réaction de la jeune fille l'accepte dans son service. Il la met en garde cependant contre les retards et les absences. Et la jeune fille de lui demander gentiment s'il est marié et père. Le patron pensant deviner l'issue de la question répondit négativement. La jeune fille repartit de plus belle.

La spect'actrice 1: *Vous n'êtes pas marié ! Pas grave ! Voilà , je suis, en même temps que votre secrétaire, votre femme et voici votre enfant . Il est gravement malade... Faites en ce que vous voulez. Il faut que je sois à mon bureau.*

Le patron : *Bon ! Emmène-le au dispensaire.*

L'acteur surpris n'a pas trouvé d'échappatoire. Il accepte de prendre l'enfant qu'on lui tend et reste battu, gauche et confus.

Le joker : *Etes-vous d'accord avec elle ou non ?*

La foule : *Oui ! Oui !*

Le joker : *Si vous êtes d'accord avec elle, applaudissez très fort pour notre vaillante actrice.*

Puis le joker remercie la spect-actrice . Celle-ci enlève le foulard qu'elle remet à l'actrice détenteur du rôle initialement et reprend sa place dans la foule sous les applaudissements nourris du public.

Tandis que le joker tente de relancer l'action en demandant qui d'autre avait d'autres propositions, une femme lève le doigt et refusant de venir sur la scène, clame, du milieu du public :

La femme : *Les hommes désormais doivent accepter de donner le biberon nourrissons.*

Un murmure de désapprobation s'élève dans la foule des hommes. Un homme réagit distinctement.

L'homme : *Vous nous demandez d'avoir des seins maintenant ?*

Rires. Un débat s'instaure entre les deux. Le joker se tait pour les laisser parler.

La femme : *Si vous n'êtes pas prêts à accepter, ne nous demandez pas non plus l'impossible. Nous ne pouvons pas être en même temps en deux lieux différents.*

Un homme : *C'est pourquoi nous vous demandons de rester à la maison pour le ménage et l'entretien des enfants. Le service ne peut pas marcher avec vos retards et vos absences chroniques.*

La femme : *Ce n'est pas la solution. Nous ne sommes pas des domestiques, des bonnes à tout faire, mais vos épouses. C'est justement en nous confinant dans les tâches ménagères que vous nous empêchez de nous épanouir. Hommes et femmes, nous avons les mêmes facultés intellectuelles. Nous devons participer au même titre à toutes les activités qui nous engagent.*

L'homme capitula.

Le joker (à la foule) *A t-elle raison ou non ?*

La foule : *Oui !*

Le joker : *Est-ce que l'on peut continuer ? Etes-vous prêts à faire d'autres propositions ?*

La foule : *Oui !*

5. *La reprise séquentielle 2 et le forum-jeu sur la problématique dignité/nécessité.*

Le joker récapitule la situation et réintroduit le jeu : *Travailler au féminin troisième !*

C'est à l'action 3 que le dilemme entre la dignité et la nécessité se pose. Une jeune fille remplace l'actrice dans le rôle de Ramata et dès le départ refuse les avances douteuses du PDG.

La spect'actrice 2 : *C'est du travail que je cherche ; non pas un homme.*

Le PDG : *Tu vas continuer à chômer, si tu veux. C'est ton problème. De toutes les façons tu tomberas entre les pattes d'un homme pour pouvoir satisfaire tes besoins.*

La spect'actrice 2 : *J'ai d'autres atouts. Je pourrais monter un petit commerce ; vendre des beignets par exemple. Je pourrais en vivre. J'aurais préservé ma dignité.*

Le PDG : *Sors de mon bureau ! Vas bouffer ta dignité !*

La spect'actrice sort du bureau, déterminée quant à mettre en place un petit commerce de beignet.

Alors que beaucoup de femmes applaudissent cette brave déclaration, le joker lance une boutade :

Le joker : *Ainsi toutes les femmes de ce pays vont devenir des vendeuses de galette !*

Silence dans la foule. Moments de flottement, d'hésitation. Une jeune fille, la vingtaine, l'air décidé, fend les rangs du public et demande à ce que l'on reprenne le jeu. Elle accepte la proposition du PDG et se plie à ses caprices jusqu'à son engagement définitif. La décision d'engagement en poche, elle prend les devants et somme le PDG de la laisser désormais tranquille. Aucune modification substantielle dans le jeu en somme. Mais lorsque le PDG la met devant le dilemme de choisir entre continuer à exercer dans l'entreprise en étant sa maîtresse ou démissionner en cas de refus, elle quitte calmement la scène et va dans le public choisir une dizaine de femmes qu'elle invite sur le plateau. Murmure et chuchotement à l'oreille. Apartés. Puis le joker relance le débat. Les dix femmes déclarent qu'elles sont des représentantes de l'Union des Femmes du Burkina.

Action. La jeune fille expose son problème : elle est mise en demeure de démissionner si elle refuse de sortir avec son patron. En réponse à son problème, les opinions divergent. Le groupe de femmes se scinde en deux.

Une discussion s'engage entre elles.

Femme du premier groupe : *C'est la faute de la jeune fille. Elle aurait dû refuser de se prêter au jeu dès le départ.*

Femme du second groupe : *Quand tu as faim, tu ne peux refuser le t^o (19) que l'on t'offre quel qu'en soit la source.*

Femme du premier groupe : *Il faut accepter la pauvreté si elle est une condition pour rester digne. Le PDG a raison. Cela fait partie des clauses de leur contrat tacite du moment qu'elle a joué le jeu au début*

Femme du second groupe : *La dignité dans la pauvreté est une illusion. Les nécessités de la vie sont souvent plus exigeantes. Le PDG a tort. Le contrat n'a pas été établi sur des bases saines..*

Femme du premier groupe : *De toutes les façons, l'entreprise appartient au PDG. Il est seul à pouvoir décider des règles qui la régissent.*

Femme du second groupe : *Mais les droits du travailleur existent. C'est une exploitation éhontée que de profiter des charmes de ses employées.*

Interrogée par le joker sur les mobiles de son attitude compromettante, la jeune fille avoue qu'elle a accepté les sorties à contre cœur, et les considère comme une étape dans sa stratégie, son but étant de remettre en cause la relation une fois la décision d'embauche définitive en main.

Le joker intervient et leur rappelle que le problème n'est pas à débattre juste entre femmes. Les dix femmes cessent leurs querelles, font bloc et décident de mettre en place un tribunal pour juger les « actes répréhensibles du Patron ». Elles convoquent le PDG. Celui-ci arrive, en prenant le soin de se faire accompagner par un groupe de quatre acolytes. Le PDG et ses acolytes se bornent tous à répéter les arguments développés par le Premier groupe de femmes.

Le PDG : *C'était une convention de départ. Cette malheureuse fille mourait de faim. L'entreprise n'était pas vraiment en manque de ressources humaines. Cependant, je lui ai donné du travail. Vous ne pouvez pas ne pas me féliciter pour cette bonne action !*

La Présidente du tribunal : *Vous ne devez pas abuser d'une jeune fille sous prétexte de lui venir en aide. Ce n'est pas un emploi de prostituée qu'elle cherche, mais de secrétaire de bureau. Vous n'avez pas le droit de la renvoyer parce qu'elle refuse de*

se donner à vous. Elle repartira à son bureau. Tranquillement et gare à vous si vous l'importunez encore !

Le PDG : *Non. Elle ne peut plus être à mon service. Je suis libre dans mon entreprise. Vous n'avez pas le droit de m'imposer un employé.*

La Présidente du tribunal : *Vous persistez dans votre refus? D'accord! Dès demain matin, vous aurez toutes les femmes de l'Union des Femmes du Burkina dans votre entreprise. Elles y resteront pendant des jours, jusqu'à ce que vous changiez d'avis. Tout le monde saura ce que vous faites de vos employées.*

Pour ne pas risquer de voir sa notoriété s'effriter, le patron accepte d'embaucher définitivement la jeune fille. Le tribunal des femmes le congédie. Le joker intervient pour faire approuver la foule et faire applaudir ces femmes qui ont été fermes jusqu'au bout.

6. La séance du dialogue final ou le forum des informations

Le joker situe les enjeux du débat et appelle le Haut commissaire de la Province sur la scène. Celui-ci arrive, salue le public, prend le micro et se félicite de ce qu'il soit possible, de débattre de toutes ces questions publiquement. C'est un acquis de la révolution et il faut saluer l'initiative de la troupe qui utilise le théâtre pour l'éducation des masses populaires.

Le débat avait en son centre la question du compromis face aux exigences de la nécessité. La fin doit-elle justifier les moyens? Est-elle contenue dans les moyens? Des contrats moral et social, lequel doit-il prendre le pas sur l'autre? N'est-ce pas être dans la compromission dès lors que l'on accepte une situation contre sa propre volonté, même de façon provisoire?

Quant aux thèmes discutés, la solution proposée par la seconde fille est un exemple convaincant.

Le Haut commissaire de la Province : *Il vaut mieux accepter le compromis dans les cas désespérés. Mais il faut le comprendre et l'envisager comme une étape qui permettrait de développer une stratégie susceptible de modifier les rapports. Et c'est par la vigilance et l'analyse que l'on peut rétablir l'équilibre.*

Les femmes ne sont pas toujours disponibles à leur lieu de service. Absences, retards, congés de maternité... Moments de flottement, de remplacement, tous plus ou moins préjudiciables à la productivité d'une entreprise pour peu que la gestion des ressources humaines ou la dynamique de groupe ne fonctionne pas bien. Un personnel à dominante féminine rencontre beaucoup de difficultés. Mais il faut comprendre la femme, voir en elle les différents problèmes liés à sa condition de femme, cela afin d'y parer efficacement. La construction des garderies d'enfants est une initiative allant dans ce sens. Il faut les multiplier. »

La conclusion du débat devait aller vers une application pratique, justifier des projets menés par les associations pour l'émancipation de la femme.

Le joker⁹³ à la fin de l'intervention rappelle tous les acteurs sur la scène. Ceux-ci viennent se tenir à ses côtés et ensemble ils disent au revoir au public, invité à venir danser le soir avec la troupe qui fête la clôture de sa saison théâtrale.

2.4. Le kotéba thérapeutique ou l'art de la guérison : « le Groupe psy »

Il était une fois, en 1982, cinq jeunes comédiens fraîchement formés à l'Institut Nationale des Arts de Bamako qui se retrouvèrent au chômage après leurs études... Un de leurs enseignants leur dit alors ceci : « Pourquoi ne pas vous mettre ensemble pour commencer quelque chose ? Je vous soutiendrai ! » L'histoire de la T.R.A.C.T⁹⁴ pourrait commencer par ces mots comme un conte. Aujourd'hui ils sont cinq groupes de six comédiens en moyenne qui exploitent judicieusement les multiples facettes de l'art dramatique. Des techniques diversifiées qu'il n'est pas superflu de présenter :

- *Le Groupe Psy* assure les séances de *kotéba thérapeutique*. et encadre les ateliers des enfants handicapés mentaux ou physiques. Il utilise à cet effet les techniques de "musicothérapie, masquothérapie et théâtrothérapie".

- *Le Groupe Nyogolon* (reflet de soi, miroir) monte des spectacles variés, en français ou en *bambara*. Les thèmes tournent autour des problèmes de santé et

⁹³ Le rôle du joker a été assuré par Prosper Kompaoré.

⁹⁴ TRACT : Troupe de Recherche d'Animation et de Communication Théâtrale.

d'exclusion sociale (Sida, nutrition des bébés, diarrhée, excision, mendicité...) Le Groupe Nyogolon a participé à la 5^{ème} édition du Festival International de Francophonies en Limousin et participe assez souvent au Festival International du Théâtre pour le Développement.

- *Le Groupe Do* s'est spécialisé dans l'utilisation des masques et des marionnettes pour créer des spectacles suivant les techniques du récit griotique.

- *Le Groupe Don* utilise les techniques de la danse pour créer des ballets à thèmes (thèmes : Sida, conflit des générations, excision...)

- *Le Groupe So* s'investit dans l'approche épique de la théâtralisation. Il est essentiellement constitué de comédiens locuteurs du *dogon* et du *fulfulde*, langues dans lesquelles sont joués les spectacles (thèmes : désertification, lutte contre les criquets...)

Le concept qui réunit toutes les facettes de ces expériences est celui de "théâtre utile". Chacune des expériences est par contre une recherche esthétique appliquée à une manifestation traditionnelle à théâtralité évidente. Le *kotéba thérapeutique* par exemple se déroule comme une consultation de guérisseur traditionnel. Il a lieu dans une salle à l'hôpital psychiatrique et les séances sont programmées avec l'accord du médecin-chef. L'un des responsables Adama Bagayoko nous a présenté l'expérience en ces termes :

« Tout commence par un cérémonial qui tente de mettre les patients en confiance. Puis on nomme un dougoutigui , chef de village, choisi parmi les malades particulièrement complexés à qui on redonne une espèce d'autorité, de confiance en lui. Puis une espèce de tribunal est mis sur pied, cela tenant compte de la personnalité des malades et aussi selon leurs envies" (femme de chef, paysan, vieux sage etc.) Les jeux sont inventés ayant pour but d'évoquer les maladies dont souffrent les personnes engagées dans l'action. Bien des gens étant convaincus d'être victimes de maléfices et autres maladies surnaturelles, les jeux constituent des occasions de démystification... On arrive à faire jaillir de ces corps une prise de conscience étonnante⁹⁵.

Les résultats sont bien sûr plutôt très satisfaisants, puisque les médecins modernes sollicitent très souvent l'intervention de la troupe et sont même associés à l'animation.

Il est intéressant de noter cette convergence de points de vue entre les « praticiens » du *kotéba thérapeutique* et A. Boal avec sa nouvelle méthode de théâtre-

⁹⁵ A. Bagayoko, Entretien avec Koulsy Lamko, Bamako, janvier 1995

thérapie.⁹⁶ Pour l'inventeur du théâtre de l'opprimé, il y a des oppressions (flics dans la tête) telles que la peur du vide, le stress, la claustrophobie, l'agoraphobie, dont l'auteur ne peut être désigné puisque étant en la victime elle-même. Briser ce type d'oppression ne peut se faire qu'à partir d'un effet d'identification d'où la nécessité d'une approche thérapeutique. A. Boal fait remarquer que :

« Quand le protagoniste-patient vit une scène dans sa propre vie, il essaie d'y concrétiser ses désirs déclarés, que ce soit l'amour ou la haine, l'attaque ou la fuite, la construction ou la destruction. Mais quand il revit la même scène dans un espace esthétique (théâtral ou thérapeutique) son désir devient dichotomique : il veut simultanément montrer la scène et se montrer en scène. En montrant comment la scène a été vécue, il cherche encore une fois la concrétisation de ses désirs, tels qu'ils se sont épanouis ou frustrés. En montrant en scène une action, il cherche à procéder à la concrétisation de ce désir... En vivant la scène, il essaie de concrétiser un désir ; en la revivant, il le réifie. Son désir, parce qu'esthétique, se transforme en objet observable, et par lui-même et par les autres. Le désir, devenu chose observable, pourra être analysé, et qui sait, transformé »⁹⁷

Récit d'une séance intime de kotéba thérapeutique

Bamako. Un matin frisquet de janvier 1997. Philippe Dauchez et Adama Bagayoko, responsable du Groupe psy, ont accepté le souhait que nous émettons depuis un certain temps de participer à une séance de *kotéba thérapeutique intime*. Nous nous rendons au Point G, complexe hospitalier juché sur la colline dans une fourgonnette où entassé sur les banquettes, nous bravions l'œil vigilant des agents de la police réglant la circulation. Certains agents reconnaissent la Peugeot traficoté de Philippe et nous saluent d'un grand mouvement de bras. En d'autres occasions, ils auraient pu nous verbaliser pour « chargement défectueux. »

9 h. Nous nous retrouvons, deux français, six acteurs, un infirmier et moi-même. Nous nous installons dehors à côté de la grande salle réservée à cet effet. Nous attendons un quart d'heure, le temps que le malade et sa mère arrivent. Entre temps, un malade qui a reconnu les comédiens vient vers nous et nous aborde. Adama, le meneur de jeu nous présente. « il y a des français de France et un africain de France. » Le malade reprend « français, français » en saluant les Français et puis à moi il dit. « Tu es un compagnon. Les blancs là sont des compagnons aussi. » Un autre malade vient vers

⁹⁶ Cette méthode est exposé par Augusto Boal dans *L'arc en ciel du désir*, Paris, La découverte, 2002

⁹⁷ A. Boal, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie ; L'Arc-en-ciel du désir*, Paris Ramsay, 1990, pp.34-35

nous, se met au garde à vous et entonne la marseillaise qu'il chante impeccablement d'un bout à l'autre. A la fin il nous demande des cigarettes. Adama lui remet quelques sous pour qu'il aille s'en acheter. «C'est un intellectuel qui a disjoncté suite à des tracasseries de rapport de force dans l'exercice du pouvoir. », nous confie Adama, Les acteurs après avoir accordé leurs instruments de musique font une démonstration bruyante. Les malades sortent des chambres ou risquent un coup d'œil vers l'extérieur. Puis Adama, estimant que l'on pouvait commencer nous convie à le rejoindre. C'est lui le meneur de jeu.

1. *Le rituel d'accueil*

Espace : une salle ordinaire de forme rectangulaire du pavillon réservé aux malades mentaux. L'espace délimité pour la séance est constitué de bancs et tabourets disposés en cercle. Un fauteuil plus impressionnant ferme le cercle. Un chasse-mouche et une canne de commandement sont posés à côté du fauteuil. Le meneur du jeu à l'entrée de la porte nous accueille et nous fait asseoir sur les bancs. L'infirmier arrive sans sa blouse et s'assoit à côté de nous. Le fauteuil reste inoccupé.

Quelques temps plus tard arrive le malade suivi de sa mère. Ils sont eux-aussi installés par le meneur de jeu sur les tabourets. Sur une directive du meneur de jeu, les comédiens, danseurs et musiciens disparaissent dans une salle contiguë à la première et reviennent quelque temps plus tard, en costume de jeu. Ils entrent à la queue leu leu en chantant un air gai, une chanson d'accueil fortement rythmée par les battements de tambourin et calebasse-maracas. Par une ouverture, les acteurs gagnent le centre de l'espace circulaire délimité par les bancs. Puis ils s'arrêtent à l'invitation du meneur de jeu.

Le meneur de jeu : *Gens d'ici, gens venus d'ailleurs, nous vous saluons !*

Les acteurs : *Gens d'ici, gens venus d'ailleurs nous vous souhaitons la bienvenue chez nous !*

Nous y répondons en disant merci pour l'accueil.

Le meneur de jeu nous présente en disant que nous étions de nouveaux médecins et infirmiers travaillant à l'hôpital.

Puis les acteurs musiciens vont s'asseoir sur les bancs fermant ainsi le cercle tandis que les acteurs continuent à chanter et à danser sur la scène pendant une dizaine de minutes avant d'aller s'asseoir sur les bancs.

2. *La séance du « warming up » musical*

Après un moment de rupture du jeu ponctué de nos applaudissements, trois comédiens musiciens entonnent les deux premiers à la flûte peule, le dernier en les accompagnant du tambourin, un air d'abord langoureux puis de plus en plus incisif⁹⁸. Une calebasse-maracas rythme également la chanson que les musiciens entonnent en chœur. La scène est vide.

Observation du spectateur-patient : il est calme, semble *a priori* agacé et peu réceptif au début. Puis petit à petit, sourit, s'anime. Les chœurs exécutés le renvoient à son village. Ces chansons de chez lui, lui rappellent son enfance certainement. D'ailleurs la troupe les a choisies à cet effet. Même le choix des instruments de musique répond à ce besoin de recréer l'univers originel du malade. L'un des musiciens se lève et va lui tendre une calebasse maracas. Il refuse de la prendre. A la troisième tentative, il la prend et commence à exécuter un rythme dodelinant en essayant de suivre la cadence.

3. *La séquence de danse d'intronisation*

Les comédiens font de la participation du spectateur-patient à l'exécution musicale tentent d'aller plus loin. Le meneur de jeu introduit les danseurs sur la scène. On entonne une autre chanson. Changement de rythme et de cadence. La chanson loue les prouesses d'un chef beau, fort, grand chasseur. Et qui « possède » plusieurs femmes. Dans la dynamique du jeu, la perche est tendue au malade qui sourit. C'est lui le grand chef qu'on loue. A un moment donné, une comédienne joue le rôle de la griotte et part d'un accès de louanges déclamées et chantées, digne d'une cour royale.

L'actrice griotte. *Je suis à tes pieds, chef. Tu es l'astre sans lequel le jour ne paraît pas. La terre entière dors pendant ta colère lorsque tu lui donnes le dos. Regarde*

⁹⁸ On essaie d'adapter la musique aux origines du spectateur. Ce qui provoque une espèce de retour à l'état d'enfance, nécessaire à l'affleurement des attitudes spontanées. Dans le cas observé, le patient principal est originaire de Mopti. La flûte peule répond davantage à son univers plutôt que le koni en usage chez les bambara. Moussa Mariko joue à la flûte tandis que les koni 1 est exécuté par Sidibé Siaka et le koni 2 par Coulibaly Sétigui.

Les danses sont choisies et exécutées de la même façon. Elles doivent permettre au spectateur-patient de s'intégrer plus facilement dans le mouvement d'ensemble.

tous ces musiciens à tes pieds, tous ces danseurs qui te célèbrent. O roi, grand roi, dougoutigui⁹⁹, viens te joindre à la joie de ton peuple.

L'actrice griotte finit par se coucher dans un mouvement de soumission au pied du malade qui sourit et se détend vraiment. A l'invitation du meneur du jeu, le malade se lève, emboîte le pas aux comédiens et entre dans la danse : « la ronde de l'escargot » qui tourne en se détendant. Une dizaine de minutes plus tard, le meneur du jeu interrompt la danse et les acteurs soulèvent le malade, le posent sur leur épaules et forment un cortège pour aller l'installer dans le fauteuil. Ils lui mettent entre les mains le bâton du chef et le chasse mouche.

Réaction du malade : il accepte les attributs du chef et se calant confortablement dans le fauteuil, croise les jambes. Très vite son regard aérien toise le monde. La métamorphose se fait lentement ; c'est le passage entre le spectateur et l'acteur qui s'opère. Il va entrer dans un processus de jeu de rôle.

4. Séquence du jeu dramatique

Les acteurs proposent au travers d'un jeu tantôt mimé, tantôt dansé, tantôt avec le texte, une suite d'actions.

Action 1. Un homme et une femme dans le quotidien. La femme apporte à boire à l'homme revenant des champs, puis lui sert à manger et lui enlève tendrement les épines du pied. On comprend qu'il s'agit d'un couple.

Action 2. Puis l'homme décide de voyager. Il veut aller chercher fortune. La femme le regarde partir tristement, chargé d'une valise.

Action 3. L'homme rendu à son nouveau lieu de résidence travaille dur. Il connaît privations diverses : faim, soif, violence du patron. Il économise toutefois un peu d'argent. Il est souvent plongé dans la mélancolie de la nostalgie.

Action 4. La femme au village reçoit un autre homme qui se fait de plus en plus pressant. Elle sort avec lui puis finit par s'installer chez lui. Elle a même un enfant de son nouveau compagnon.

⁹⁹ Appellation de « chef » en bambara, langue mandingue du Mali.

Action 5. Plusieurs années plus tard arrive l'époux légitime qui constate les dégâts. Il va porter plainte chez le chef de village, le *dougoutigui* (qui n'est autre que notre malade)

Action 6. Intervention du meneur du jeu qui conseille au *dougoutigui* de trancher l'affaire dans le cadre d'un tribunal avec des juges coutumiers.

Action 7. Le « *dougoutigui* » se lève, et choisi parmi les comédiens deux juges qu'il place à côté de lui. Puis il convoque la femme et l'homme adultères. Les deux juges prennent la parole pendant quelques instants pour demander des précisions menant juste à la reformulation de la situation.

Le « *dougoutigui* » (interprété par le malade) tranche l'affaire et oblige la femme à revenir chez son époux légitime. L'époux au départ refuse de reprendre sa femme surtout qu'elle a un enfant qui n'est pas le sien. Le « *dougoutigui* » insiste et lui dit qu'« un enfant c'est un enfant et c'est tout ! » L'homme usurpateur devra donc pour réparer son forfait perdre son enfant et être condamné à des travaux forcés notamment à creuser des trous. (On note la fermeté du ton du « *dougoutigui* » qui contraste étrangement avec sa timidité originelle. Le malade s'investit à fond dans son rôle.) Applaudissements de tous.

5. *La séquence de la danse finale.*

Après avoir demandé à tout le monde si le jugement était satisfaisant, le meneur de jeu invite acteurs et public à la danse finale. Nous nous mêlons aux acteurs dans cette phase ultime en allant sur la scène pour chanter et danser avec tous.

6. *Séance du forum éclair.*

Puis le calme revient. Le meneur de jeu fait exécuter une musique douce de ngonni et la séance de forum éclair commence. Le meneur de jeu pose des questions au « *dougoutigui* » Pourquoi le « *dougoutigui* » oblige t-il l'époux à accepter de reprendre sa femme adultère ? Pourquoi oblige t-il la femme à revenir chez son mari ? Les réponses sont nettes. Le « *dougoutigui* » estime que la femme est l'épouse de ce premier homme et qu'il ne fallait pas qu'elle demeure chez l'usurpateur. L'homme doit pardonner à sa femme et accepter qu'elle réintègre le foyer.

Le meneur de jeu (insinue) : *N'est-ce pas aussi la faute à l'homme qui est parti en voyage pendant trop longtemps ?*

Le spect-patient-acteur: (silence, crispation.)

Le meneur de jeu : *Pourquoi est-il parti si longtemps sans donner des nouvelles ? la femme doit-elle attendre toute sa vie quelqu'un qui est parti à l'aventure ?*

Le spect-patient-acteur: (silence, crispation.)

« On comprendra plus tard qu'il était dans un « débat narcissique. » Comment le meneur du jeu insinuerait-il que le « *dougoutigui* » pouvait avoir tort ? « Partir » tel que nous l'expliquera plus tard le meneur devient un chef d'accusation contre le malade. Le malade est face à lui-même. Faut-il s'accuser ou s'excuser, lui qui est parti pendant plusieurs années en Libye pour faire fortune et qui en est revenu malade ? On quitte l'espace du jeu pour celui de la réalité où il faut affronter sa propre culpabilité.

Le meneur du jeu pose la question sous plusieurs angles. Silence buté du malade. La mère du malade intervient alors et fait remarquer que l'on fatigue son fils. Le meneur de jeu lui rétorque que ce fils n'est pas un bambin et qu'à 30 ans on sait s'en sortir tout seul surtout quand on a pu voyager si loin. La mère continue de protéger son fils.

La mère : *Mon enfant souffre de malédiction. Il est l'objet de la convoitise du diable. Avant sa naissance un devin m'a dit que l'enfant que je porte, s'il naît, aura beaucoup de problèmes. On m'a dit qu'il ne faut pas qu'il épouse une belle femme. »*

Au moment où le malade tente une prise de parole timide, elle le rabroue en lui disant qu'il est fatigué ; puis elle se met à éponger une goutte de sueur imaginaire sur le visage du malade, à le cajoler. Le malade se tait définitivement et s'enferme dans un mutisme grave. Le meneur interrompt le jeu et nous remercie tous d'avoir participé à la séance. Il promet au malade que la troupe reviendra « causer » avec lui une autre fois. Le malade sourit et répond : « tout va bien. » Le malade et sa mère se retirent.

7. Séquence bilan.

Nous nous retrouvons, la troupe, l'infirmier, les deux visiteurs français et moi-même. Le meneur du jeu devait faire le bilan de la séance avec l'infirmier pour apprécier les changements et préparer la séance suivante.

Le meneur de jeu (à notre endroit) *Je vous ai présenté comme faisant partie du personnel. Et comme souvent il y a des médecins européens qui viennent ici, cela ne le surprend pas qu'il y ait des blancs. C'est nécessaire pour ménager sa susceptibilité et le mettre en confiance.*

Il s'était vidé par rapport à son vécu pendant la séance de la semaine dernière. J'ai sous estimé la maman. Elle nous renvoie toujours à la malédiction au lieu de nous aider à parler des problèmes concrets. Chaque fois que nous avons réussi à installer le débat par rapport aux questions posées, elle nous a fait dévier de nos objectifs. L'essentiel c'est que le malade commence à comprendre les choses. Son dernier mot c'est: « maintenant tout va bien. Je commence à avoir un certain équilibre ». Il a parlé plus que la dernière fois. C'était positif. J'avais des inquiétudes. Je sais que c'est quelqu'un qui ne parle pas beaucoup, il est avare en parole. Quant à la mère, je n'ai pas voulu lui donner la parole plus longtemps. Je n'adhérais pas à ce langage parce que ça n'avance à rien? Ca ne va pas loin. C'est pourquoi je n'ai pas creusé les choses du côté de la maman. Aujourd'hui il y a des choses que la maman ne connaissait pas et qu'il a révélées. Si elle en avait une idée avant nous, elle aurait tenté de nous empêcher de les approfondir. Son enfant n'aime pas qu'elle dise ces choses là. L'autre jour, il lui a dit violemment que ce ne sont pas des choses à dire.

Pourquoi garde t-on la mère pendant les séances ? On garde la maman parce qu'on ne veut pas que l'hôpital soit un dépotoir où l'on vient jeter un malade pour l'abandonner. On veut que les parents du malade soit présents, qu'ils s'impliquent et qu'ils repartent avec le malade lorsqu'il est guéri. Parfois si le malade est réticent, fermé, nous prenons le parent à part pour avoir certaines clefs à travers l'histoire du malade, mais c'est vraiment dans les cas rares.

Bien souvent, les enfants qui vont en exode ne veulent pas revenir. Les parents face à cela consultent des fétiches afin que ceux-ci reviennent de leur aventure. Celui là

est allé en Côte d'Ivoire puis en Libye. C'est en Libye que la maladie a commencé. Elle a commencé par des choses très matérielles. Il voulait aller chez des copains. Il faisait nuit. Il est passé par un cimetière et il s'est cogné contre un caillou et dans la précipitation il est rentré dans un trou. Il se trouve qu'il portait sur lui un fétiche qui lui interdisait de rentrer dans un trou. C'est un signe qu'il a interprété et depuis, il a perdu la raison.

La mère est castatrice. Cela se comprend bien qu'elle ne veuille pas que son fils ait une femme plus belle qu'elle. Mais de là à accuser le diable ! C'est d'elle que viennent tous les problèmes ! La prochaine séance se fera sans la présence de la mère.

Il faut dire que les autres séances de kotéba thérapeutique ouvert (à distinguer des la séance intime décrite ci-dessus) auxquelles nous avons participé étaient données en plein air et le public était composé d'une douzaine de malades. Des variantes notables toutefois à remarquer dans l'enchaînement des séquences et le processus de libération physique et mentale des malades.

En conclusion à cet ensemble de cartes de visite, il nous semble important de préciser que les interprètes des compagnies du corpus ne sont pas nécessairement des comédiens formés dans des écoles d'art dramatique. Ils se sont pour la plupart faits à l'art en apprenant sur le tas et en exploitant leurs prédispositions naturelles. Les uns sont des amateurs bénévoles et pratiquent un autre métier pour subvenir à leurs besoins ; les autres aspirent à vivre le théâtre en professionnel même si pour le moment les conditions de l'exercice des métiers du spectacle sont loin d'être satisfaisantes. Nous ne nous attardons pas sur les schémas organisationnels des troupes. Ils feront l'objet d'une analyse au chapitre consacré à l'acteur.

Chapitre 3. PERSPECTIVES IDEOLOGIQUES ET ESTHETIQUES DE LA CREATION THEATRALE.

« Mode d'expression particulier, le théâtre apparaît au sociologue comme une structure dans laquelle le film d'un drame est représenté, c'est-à-dire, « déplacé dans l'espace et le temps » et répété, par un acteur collectif vivant devant une assemblée de spectateurs, qui y participent plus ou moins fortement et totalement, pour son éducation et sa joie. La critériologie, le rôle et la signification de cette structure sont si étroitement dépendants du système de la société globale qu'à tel système social et à telle époque historique correspond telle fonction-théâtre. »¹⁰⁰

H. Memel-Fote.

Toute pratique artistique s'inscrit dans l'imaginaire social d'un groupe. Les arts fondent la culture d'une société, générateurs et réceptacles à la fois du dynamisme interne et de ce fait, leur pratique n'est jamais innocente. Ce n'est pas sans raison que l'analyse marxiste de l'organisation sociale situe la culture dans la superstructure. En Afrique Noire traditionnelle, mis à part le but esthétique, les arts poursuivent un objectif de fonctionnalité pratique indéniable. C'est ainsi que les arts du spectacle sont intimement liés aux différents temps forts de la vie de l'individu et de la communauté. Le rôle que jouent les rituels profanes ou sacrés dans l'intégration des membres du groupe est immense. Les danses profanes rythment les saisons et les fêtes. Les danses rituelles ou initiatiques sont intégrées à un cérémonial précis entourant les temps forts de la vie de l'homme : naissance, baptême, mort, funérailles, semailles, récolte, mariage, rites de passage ou de guérison, etc. Cette fonctionnalité est si prioritaire qu'elle détermine parfois l'organisation sociale. En témoigne le fait que les griots, ces maîtres de la parole, étaient une caste pratiquant l'endogamie

¹⁰⁰ H. Memel-Fote, « Anthropologie du théâtre négro-africain traditionnel » in : Théâtre africain, Actes du Colloque d'Abidjan, Paris, Présence Africaine, 1970.

Si l'on considère que l'objet de toute littérature est l'expression des sensibilités et pensées d'un groupe par un usage particulier de la langue, il faut admettre que les sociétés secrètent elles-mêmes les créateurs de cette langue particulière. Le rôle de ces créateurs se définit par l'intelligence (don ou technique) qu'ils ont de pouvoir permettre la révélation ou la médiation de la pensée mythique du groupe. Cependant les interactions entre les créateurs et la société elle-même sont permanentes, faites d'harmonie ou de tumulte. Autant le rôle dévolu au créateur par la société était de fait orienté, réglementé et codé dans les systèmes de type traditionnel ou totalitariste tournés vers l'uniformisation du groupe (tribu, peuple, ethnie...), autant il fait désormais l'objet d'un choix du créateur lui-même dans un contexte où les valeurs de civilisation s'interpénètrent et où les différents microcosmes ayant éclaté ont laissé place à des identités multiples. Le créateur, placé devant un éventail de choix idéologiques possibles, définit lui-même l'orientation de sa pratique artistique et tente d'y faire adhérer des groupes cibles.

Il est sans doute redondant que de préciser qu'au théâtre les perspectives impliquent le choix de la dramaturgie. Entendons ici par dramaturgie¹⁰¹

« [...] l'ensemble des choix esthétiques et idéologiques que l'équipe de réalisation, depuis le metteur en scène jusqu'au comédien a été amené à faire. Ce travail couvre l'élaboration et la représentation, de la fable, le choix du lieu scénique, le montage, le jeu de l'acteur, la représentation illusionniste ou distanciée du spectacle »

Il s'agit dans ce chapitre de mettre à jour les motivations des responsables de compagnies théâtrales et de montrer les objectifs globaux qu'ils poursuivent par leur pratique du théâtre. Ces motivations sont essentiellement d'ordre identitaire qu'elles soient circonscrites à la quête narcissique, à la notion d'état nation, à celle du panafricanisme ou au contraire élargies à *l'universel* par souci d'une altérité plus conforme aux exigences du vécu quotidien fait de « bâtardise. » La question première ici est « Pourquoi pratique t-on le théâtre? Des divergences notables apparaissent souvent dans l'énonciation de ces motivations. Ensuite l'on s'attache à rendre manifeste les différents objectifs fixés à la création. L'on montre enfin que l'idée de la prévalence du public dans la manifestation théâtrale, préoccupation de tous, permet de dépasser les divergences. La question relative à ce point de l'analyse est « Pour qui pratique t-on le théâtre? » Enfin l'on identifiera les procédés esthétiques utilisés dans le concret pour tendre vers ces objectifs, ces procédés étant essentiellement contenus dans les méthodes

¹⁰¹ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1996, p.106.

d'approches du public. Quel théâtre fait-on? Et comment le fait-on pour être en adéquation avec ces objectifs prioritaires, sa motivation première ?

Il nous semble important, pour une analyse plus authentique de ne pas occulter le discours des sujets producteurs. Le fait est bien juste que :

« Le sujet producteur opère son placement dans son discours au moyen de stratégies discursives ; celles-ci sont à rapporter à son capital culturel de départ et à l'enjeu de son discours, qui est, dans le champ culturel, d'abord la légitimité culturelle. »¹⁰²

3.1. Perspectives idéologiques de la création théâtrale.

Nous distinguons sur ce volet trois points essentiels à la réflexion. Il s'agit de savoir comment les créateurs des expériences théâtrales qui nous intéressent ici décident « si le théâtre doit plaire ou instruire, conforter ou déranger, reproduire ou dénoncer »¹⁰³.

Trois couples quasi antinomiques se partagent le champ conceptuel: plaisir/instruction, conformisme/subversion, reproduction/dénonciation. Ces oppositions se doublent d'une autre sans doute moins apparente mais non moins essentielle: beau/utile. En réalité la contradiction majeure se trouve dans l'opposition être/mouvement. Et c'est sans surprise que l'on se souvient des grandes questions de l'un et du multiple agitées par la philosophie depuis l'antiquité grecque. Il s'agit pour les créateurs, d'orienter le théâtre vers la détermination d'une vision de la société. Pour les uns une recherche esthétisante qui subordonne à ses fins l'utile, participe d'une vision statique de la société. Pour les autres toute tendance à poser pour principe d'existence à un art la fonctionnalité sociale immédiate par une permanente remise en cause de l'établi et par sa capacité à induire la subversion, détruit la possibilité d'une dynamique interne.

¹⁰² A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 1, p 1

¹⁰³ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris Dunod, 1996, p.107.

3.1.1. Plaisir/Instruction – Distraction/Education.

Quel théâtre préconiser et qui soit dans le contexte actuel un théâtre plus juste que d'autres ? Philippe Dauchez, répond sans hésitation¹⁰⁴ :

« C'est prétentieux d'en préconiser un; mais moi j'aime que les gens en sortant d'un spectacle en sortent avec un plus : une façon de voir le monde qui les dégage un peu de cette espèce de pesanteur. On n'est pas là pour donner des leçons. Mais on est là pour faire découvrir aux gens la réalité de leur problème. Les spectacles sont toujours les résultats de ce que l'on a observé sur place à partir d'un problème donné: problème de santé d'agriculture, démocratie, (non pas pour montrer ce que c'est mais ce que ce n'est pas), parallèlement à cela les problèmes de banques de céréales. Plutôt c'est de monter aux gens comment il ne faut pas faire par rapport à leur propre expérience. Bien sûr ce n'est pas un théâtre innocent. Le théâtre utile ce n'est pas par rapport au théâtre nuisible ni au théâtre inutile où la vulgarité est présente. Nous essayons de tirer les gens vers le haut. Je sais qu'actuellement un théâtre qui tire les gens vers le bas, vers la vulgarité parce que je sais que la vulgarité ça plaît. Vous montrez vos fesses tout le monde est ravi. Est-ce que c'est cela le rôle qu'on a à jouer ? »¹⁰⁵

Le théâtre utile développé par les troupes maliennes s'inscrit pleinement dans cette veine. L'esthétique est mise au service du didactique. L'utilité en question renvoie à l'aspect pédagogique. En effet, il s'agit ici non seulement d'être révélateur des contradictions qui inhibent toute tentative d'évolution vers la modernité, mais d'aller plus loin en proposant des solutions aux problèmes aigus de santé, de développement et d'exclusion sociale. L'art dramatique dans ce cas précis devient, en la facilitant, véhicule d'une information, expression d'un point de vue qu'on estime juste. Le spectacle illustre en proposant une méthode ; il propose des modèles à imiter. Le spectacle sur les carences nutritionnelles par exemple montre un bébé mal sevré, situe les causes rationnelles de la carence et enseigne à la mère, la conduite à tenir en pareille occasion. Un mode d'emploi explique qu'il faut varier l'alimentation du bébé, et conseille les recettes pour atteindre une alimentation saine et équilibrée. Dans un des spectacles du Nyogolon conçu sur le thème du Sida, l'acteur utilise une sculpture en bois dont le phallus mis en évidence permet d'enfiler le préservatif pour en montrer l'usage aux spectateurs.

Le didactisme affirmé n'est pas l'exclusivité du théâtre utile. Le théâtre pour le développement repose également sur ce même principe. Les spectacles forum

¹⁰⁴ Philippe Dauchez est le responsable des groupes de la TRACT parmi lesquels le Groupe Psy, élément de notre corpus. Il nous a accordé des interviews à trois reprises. Ici, il s'agit de l'entretien avec Koulsy Lamko à Ouagadougou en Octobre 1992.

¹⁰⁵ Ici, il s'agit de l'entretien de P. Dauchez avec Koulsy Lamko Ouagadougou, octobre 1992.

commandités par les institutions à but de développement ont pour objectif non seulement la médiation des sujets de développement mais aussi la vulgarisation des méthodologies appliquées pour la création de nouveaux modèles et schémas requis par la modernité. Prosper Kompaoré en confirme la nécessité en ces termes :

« Autant il est évident qu'il ne saurait être question de développement sans le développement du monde rural, autant il tombe sous le sens, que l'on ne peut envisager de développement du monde rural sans la participation consciente des populations rurales dans la définition des objectifs de développement, et sans leur participation active dans la mise en œuvre des programmes d'activités. C'est ce que l'on appelle par ailleurs l'auto développement ou développement participatif...

Dans un contexte marqué par l'urgence et la gravité des problèmes sociaux liés au sous-développement, la faiblesse ou l'inadéquation des moyens de communication classiques, le taux élevé d'analphabétisme, la coexistence des formes d'expression culturelles endogènes et les méthodes de communication exogènes, le théâtre pour le développement apparaît comme un outil de communication performant culturellement adapté et économiquement rentable. »¹⁰⁶

L'orientation résolument éducative caractérise par ailleurs la structure de ce type de théâtre qui fait une part importante à l'intervention des agents de développement dans la partie *forum des informations*. L'orientation vers la construction du modèle (même si celui-ci se construit avec la participation du public) est souvent soumise aux objectifs de campagnes de communication.¹⁰⁷ Les procédés de construction de la pièce prétexte, la direction qu'imprime le joker aux débats, ont une large influence sur les réactions du public ; ce public dont il faut « toucher au cœur et à la raison » pour l'amener à cette part consciente de lui-même et de son rôle dans le développement. Evidemment, les institutions commanditaires qui ont pensé que le théâtre pouvait être un outil de communication privilégié attendent la rentabilité immédiate et les troupes pratiquant le théâtre utile ou le théâtre pour le développement ne sont pas à l'abri de

¹⁰⁶ P. Kompaoré. « Impact socioculturel du théâtre-forum », communication, Ouagadougou, octobre 1993.

¹⁰⁷ M. Duhamel, *Le joker selon Marbayassa*, Mémoire de DEA, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1998, p.89. L'auteur cite Hubert Kagambega « Le sujet de la femme est un sujet assez sensible, mais il se trouve que le joker doit souvent orienter le débat. Lorsqu'on voit jouer une pièce sur l'excision par exemple, vous aller vous retrouver dans un milieu où le public qui doit être juge est en même temps juge et partie, parce que dans ce milieu culturel là, l'excision existe depuis des siècles et des siècles. A ce moment là, vous ne pouvez pas laisser ce juge là orienter tout seul le débat. Vous êtes obligés à un certain moment de faire de la dictature. Parce que vous allez poser le problème de l'excision, une femme viendra vous proposer une solution qui va satisfaire le public, peut-être qu'elle dira : « N'excisons plus nos enfants avec les mêmes lames, les mêmes ciseaux, pour dix filles. » Elle dira peut-être : « Pour chaque fille, une lame ». (...) Le public est d'accord, or vous, votre objectif c'est de supprimer carrément l'excision. Mais par rapport à la donnée culturelle du milieu où vous jouez il se trouve que l'excision est acceptée. Vous êtes obligé, comme je le dis mais toujours de façon subtile de faire comprendre à ces gens là que l'excision n'est pas une bonne chose... même s'ils vous répondent qu'on pourrait la pratiquer dans un dispensaire, avec des instruments stérilisés... à un certain moment vous êtes obligés de faire de la dictature.

contraintes esthétiques pour y aboutir. Alors se pose la question de la frontière entre l'utile et le beau. Nul doute que la recherche du beau reste l'une des préoccupations essentielles de la pratique artistique, son principe directeur, puisqu'elle est tentative d'immortalisation formelle de la pensée, concrétisation du concept. La fonctionnalité prenant les devants n'implique-t-elle pas un « théâtre du peuple » produit dans un processus de massification qui subordonne le plaisir esthétique à l'instruction, la distraction à l'éducation? P. Kompaoré estime que :

« De ce fait, la dissociation du beau, de l'efficace et de l'utile est une vue de l'esprit, entretenue et cultivée par une bourgeoisie intellectuelle soucieuse de recourir à une esthétique initiatique à usage de stupéfiant »¹⁰⁸

M.-J. Hourantier répond à cette vision du théâtre fonctionnel en ces termes :

« C'est pour ça que je ne suis pas d'accord avec le théâtre utile de Prosper. Si tu donnes des leçons aux enfants pour leur montrer comment arranger le sexe pour le mettre dans le préservatif, tu casses tellement de choses! Même la notion d'amour n'existe plus. C'est vulgaire! Tu montres un gros sexe en bois et puis tu l'enroules d'une capote. Tu tues tout. Le théâtre c'est pour apporter le rêve au spectateur. Quand on apporte le rêve, il y a des choses que les gens n'ont plus envie de faire. C'est comme les vieux en brousse. Tu vas pas leur dire « ne couchez plus avec les petites filles! Tu ne vas pas lui demander de mettre une capote. Il va s'en amuser et après il va la jeter. »¹⁰⁹

C'est non seulement dans le traitement artistique que la divergence apparaît. Elle est manifeste d'un choix idéologique où la prédilection est donnée au beau, parce que le beau est générateur d'impact plus pérenne. L'utilité prend alors une autre dimension éducationnelle, celle de l'initiation. M.-J. Hourantier présente les perspectives éducationnelles de son théâtre en ces termes :

« Nous faisons une expérience avec les enfants de la rue. Ils utilisent le théâtre comme moyen d'expression, pour parler de leur problème. pas pour montrer comment le sida peut s'attraper. Pour moi donner des capotes, expliquer ce que c'est que le sida ça sert à rien. Ce qui est important c'est de former les individus. Quand ils seront relativement formés, ils seront conscients des actes qu'ils posent, ils sauront alors que le sexe ce n'est pas ce qui gouverne le monde. Et tant qu'on n'aura pas compris ça on aura toujours de problèmes de sida. Tant qu'on n'a pas compris qu'on n'a pas besoin que de capote parce que les gens peuvent cumuler des capotes et quand ils se rendront compte qu'il en faut dix et qu'avec ça ils n'ont pas de plaisir, ils vont prendre la capote dix fois et à la onzième fois ils vont l'enlever, ils vont attraper le sida. Le sexe a un autre pouvoir et il faut faire comprendre aux gens que dans la vie, il y a

¹⁰⁸ P. Kompaoré, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique » in Théâtre africain, Théâtres africains ?, Paris, Silex, 1990, p.148.

¹⁰⁹ M.-J Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan 1995

autre chose de plus important que de s'envoyer en l'air. Si on peut donner le goût du beau à l'enfant de la rue, lui donner le goût de la réflexion, il n'aura pas envie de s'envoyer en l'air avec tous les gens qui viennent le chercher au carrefour du coin. A la cellule Art et Action du Bin Kadi So, les enfants de la rue jouent leur vision du monde, comment ils voient les bourgeois, comment ça ne sert à rien de leur dire ne vous droguez pas. La drogue vous tue, ça ne sert à rien! »

Même si l'on privilégie le ludisme dans ce genre hybride qui s'apparente bien à la comédie musicale, le concert-party par sa satire des mœurs n'en est pas moins didactique. Face à la démesure et à la caricature des travers humains, le rire du spectateur est paravent, signe du malaise que l'on éprouve devant la mise à nu d'une réalité dont on ne soupçonnait pas l'acuité. Le vice est ridiculisé, puni, la vertu teinte de religiosité magnifiée, présentée comme modèle de vie stable riche, enviable, heureuse. T. A. Apedo-Amah signale la dimension moralisatrice de ce théâtre en ces termes :

« (...) ce théâtre est beaucoup plus moral que politique. On y évoque Dieu, le Destin pour secourir les humbles en butte aux exactions des riches et des puissants. A la notion de classe, le concert-party oppose celle d'idéal : la solidarité, la fraternité, l'amitié »¹¹⁰

Cependant sa réserve au sujet de la dimension politique nous semble injustifiée. L'indexation des riches et puissants comme facteurs de déséquilibre social est à notre avis un fait éminemment politique; même si l'analyse n'emprunte pas les voies de la dialectique marxiste de la théorie de la lutte des classes. C'est cette même perspective moralisatrice qu'Azé Kokovivina souligne par ces mots :

« ...On peut corriger beaucoup de choses qui ne vont pas bien dans la société en faisant du concert-party. Il y a tout pour éduquer les gens de tous les âges. Quand je parle de tous les âges, il s'agit d'enfants, de jeunes ; mais aussi d'adultes de basse condition. On n'a jamais fini d'apprendre. »¹¹¹

Le but est d'aiguiser la conscience de l'individu afin qu'il se libère des oppressions et des angoisses vécues individuellement ou collectivement.

A l'Atelier Théâtre Burkinabé, la représentation théâtrale devient un prétexte pour débattre des oppressions de différents ordres. Pendant le forum, la scène devient un lieu d'échanges que le spectateur est invité à investir. Le joker fait le lien entre la scène et la salle, interroge, commente, aiguillonne, fait évoluer la discussion, pratique une maïeutique très active. Il est même cristallisation des interrogations collectives, et ne

¹¹⁰ A.T. Apédo Amah, Peintures sociales et théâtre populaire en Afrique noire, thèse doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.307.

¹¹¹ Azé Kokovivina, Entretien avec Koulsy Lamko. Lomé, janvier 2003.

possède pas de recettes miracles. Pendant l'intervention des spect'ateurs, les comédiens qui renforcent l'oppression en complexifiant les situations, eux non plus, ne possèdent pas de solutions idéales. L'interrogation est permanente et le spectacle est comme une étincelle qui illumine le champ de mille et un choix possibles.

La scène du kotéba thérapeutique dans une certaine manière prend également en compte l'aspect éducation, connaissance. A la différence qu'ici il ne s'agit pas pour le spectateur-acteur-patient d'accueillir une connaissance extérieure à lui ; mais de se révéler à lui-même par la connaissance de soi. L'introspection ou le regard intérieur sur soi-même permet la libération du sujet, victime d'oppressions manifestes ou de désirs refoulés. La psychothérapie par le théâtre passe par la prise de conscience par le « malade » de ses propres blocages. Les méthodes mises en place réservent une part large à cet effet.

3.1.2. Conformisme/Subversion ; Reproduction/Dénonciation.

Lorsque le théâtre à partir de 1980 quitte les cours d'écoles et des Centres culturels où il est né pour aller vers le public populaire, la participation du plus grand nombre aux spectacles devient nécessité pour les créateurs. L'élite n'est plus la seule bénéficiaire prioritaire et le public populaire, étant désormais au centre de la représentation théâtrale, devient l'objet d'une conquête dynamique par les troupes. De façon générale, l'homme de théâtre, entendons par ce terme le dramaturge, le metteur en scène ou le comédien, se sent investi d'une mission sociale dont le large éventail oscille entre conformisme et subversion, reproduction et dénonciation des traditions. Ses armes sont la voix et le corps. La force du théâtre viendra alors de sa prétention à poser les problèmes fondamentaux dans un continent où l'art se veut multi fonctionnel. M.-J. Hourantier, pour situer sa quête du théâtre-rituel dit :

« (...) Le rituel sera donc choisi comme esthétique théâtrale au sens d'une forme qui résulte d'une analyse idéologique du vécu. Il nous renverra à des catégories « mystiques » de pensée afin de résoudre les problèmes sociaux actuels. Le théâtre-rituel ne sera donc pas en rupture avec la vie sociale mais l'engagera immédiatement. En devenant théâtre, le rituel moderne s'imposera de désacraliser, de démystifier, de montrer la technique. Il s'imposera aussi de lever l'interdit sur certains problèmes sociaux et existentiels. Tout ce que la société tait, refuse, il se propose de l'exposer, de l'analyser. Si le dialogue est certes coupé avec le numineux, les différents plans de l'humain et du divin, on correspondra avec le monde de l'imaginaire seul

capable d'expliquer et de poser les problèmes engendrés par la société, puis l'on entamera une confrontation entre l'homme et son subconscient. »¹¹²

Désacraliser, démystifier, montrer la technique. Voilà en condensé le programme du théâtre-rituel ; une vision bien subversive d'autant plus que la désacralisation participe du refus du conformisme ambiant dont il faut lever les interdits.

Toutefois, l'on pourrait émettre des réserves sur ces objectifs anticonformistes vu que le théâtre-rituel est né dans le prolongement du primitivisme. Son objectif esthétique et idéologique tient dans la réhabilitation des rituels initiatiques dont il faut tirer une gestuelle prétendue « authentique » parce que puisant aux sources de la tradition. Le retour aux sources participe d'une vision statique de la société. Comment user des outils du conformisme et de la reproduction pour dénoncer et transformer ? Les réponses à ces questions sont le fondement de toute l'approche esthétique développée par Hourantier et Werewere Liking, approche progressive, avec des remises en question, des reformulations, approche tendue et ouverte vers une certaine dynamique novatrice qui ne nie en rien la force des traditions mais qui élabore de façon libre et réfléchie de nouvelles productions en rapport avec l'horizon d'attente de nouveaux publics. L'acteur devient alors un médium important puisque c'est par lui que la transformation va s'opérer. M.-J. Hourantier dans l'une de ses interviews conclut en ces termes :

« Ce qui est important pour moi c'est que chaque fois que je monte un spectacle, il doit parler aux comédiens, il doit les former, les projeter dans les problèmes sociaux permettre de dépasser ce que le système a mis en place. C'est constamment une interrogation sur le social, sur la société et en même temps un outil de formation. Si le comédien a atteint ce mode de vision, ce mécanisme d'interrogation de soi-même, automatiquement le public en ressent les effets. L'œuvre n'est signée que par le spectateur, l'œuvre théâtrale. Il n'y a jamais de morale dans ma pièce. Il y a des images fortes qui sont présentes et qui doivent suffisamment s'imprégner dans la conscience du spectateur pour qu'il en tire les conséquences et en tire les conclusions, si conclusion il y a... Il faut qu'il soit bousculé automatiquement et il a un comportement différent. Il a un regard différent sur l'existence. »¹¹³

Sur la question, Prosper Kompaoré, lui, estime sans ambages que :

« [...] l'idée d'assimiler les rites ou les cérémonies religieuses à un pré-théâtre nous semble aberrante; elle n'est pas sans rappeler certaines théories évolutionnistes bien connues en

¹¹² M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, l'Harmattan, 1984, p.13.

¹¹³ M.J. Hourantier, *Entretien avec Koulsy Lamko*, Abidjan 1989

sociologie, faisant état d'une mentalité prélogique. Laisser entendre qu'un rite est un pré-théâtre donnerait à penser que le théâtre est une sorte d'aboutissement vers lequel tendraient des balbutiements rituels encore en enfance. »¹¹⁴

Son théâtre pour le développement se base sur le principe du changement des mentalités et est de ce fait une pratique subversive du théâtre :

« Le théâtre-forum s'avère ainsi dans le contexte africain un des moyens les plus sûrs de transformation sociale.

En effet, le théâtre-forum instaure le « feed-back immédiat » comme une stratégie d'implication directe du spectateur dans l'action. En prenant la scène et la parole, le spectateur-acteur exprime plus ou moins sincèrement et sous le couvert du jeu, sa projection du futur idéal sur le présent insatisfaisant. Ce « feed-back », cette réponse instantanée du spectateur permet de déceler les points de blocage, les plages grises des préjugés, et les impasses des idées fausses. Le jeu organisé sous la direction du joker et avec la complicité des acteurs-auteurs permettra de dénoncer ces erreurs en en développant la logique de l'absurde ou au contraire d'explorer théâtralement les voies nouvelles de la libération ou de la connaissance.¹¹⁵

Le caractère subversif de ce théâtre est inhérent à la dramaturgie elle-même : texte le plus souvent collectif et qui implique le public en amont (puisqu'il faut forcer les traits de l'oppression pour provoquer les opprimés), brisure de la relation scène/salle, recréation du modèle à partir de l'anti-modèle, implication fondamentale du public, etc. Les thèmes abordés viennent bousculer les conceptions traditionnelles et les modes de vie des populations. Bien des détracteurs du théâtre-forum s'appuient d'ailleurs sur cet argument estimant que la troupe allumait un feu qu'elle ne savait pas éteindre en remettant en cause des valeurs fortement ancrées dans les traditions et en ne respectant pas la hiérarchisation sociale, puisque donnant la parole à des enfants qui pouvaient sur la scène insulter les aînés ou à des femmes qui pouvaient se dresser contre leur époux. Prosper Kompaoré se défend de mettre en place des mécanismes de protection du spect'acteur en recherchant la théâtralité du théâtre dans son expérience :

« Le principal atout de la théâtralisation c'est la distance utile que cette théâtralisation instaure entre l'acteur et le personnage. Le jeu est une protection utile dans une société bien souvent répressive et où les prétentions de rébellion ou d'innovation surtout quand elles sont le fait de personnes socialement opprimées : femmes, jeunes, couches sociales défavorisées apparaissent comme des transgressions de l'ordre social. De telles idées exprimées sérieusement dans la réalité pourraient provoquer des risques pour l'audacieux, par contre

¹¹⁴ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.52.

¹¹⁵ P. Kompaoré, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique », in : Théâtres africains, Paris, Silex, 1990, p.154.

l'usage social reconnaît que le couvert du jeu autorise des propos ou des comportements atypiques (parenté à plaisanterie, effronterie et blasphème tolérés des griots, inversions ludiques diverses dans les rites.)

Nul n'est dupe cependant, chacun sait que la critique du griot n'en reste pas moins une critique pertinente. Mais tout se passe comme si le jeu théâtralisé constituait une modélisation de la critique ou de l'hérésie qui les rendent socialement acceptables. Alors que les mêmes critiques formulées dans un débat direct pourraient attirer des foudres sur l'impertinent. »¹¹⁶

En opposition à cette veine dénonciatrice qui s'affirme comme tel, l'on voit apparaître chez Souleymane Koly un certain conformisme qui se refuse à interroger nécessairement l'établi. Pour lui le théâtre devra se faire juste miroir de la société plutôt que de chercher à en faciliter les mutations. Son théâtre ne se veut ni politique, ni moralisateur. Il est peinture de mœurs sans plus et s'il pouvait distraire utilement alors tant mieux.

« On ne propose pas une culture, une culture se crée. Ce ne sont pas des intellectuels ou des hommes politiques qui vont décider que la culture africaine (ce sera ça ou encore ça.) Ce sont les Africains qui vivent dans des conditions spécifiques, dans des conditions historiques bien précises qui vont sécréter leur culture. Ce que l'on peut faire, c'est mettre à la disposition de ces africains des moyens pour s'exprimer ; mais on ne peut pas dire : c'est ça qui va être votre culture. Cela ne correspondrait à rien. Il s'agit pour le théâtre d'observer la réalité et de visualiser. Je peux avoir une opinion, souhaiter que les Africains évoluent de telle ou telle manière, mais sur le théâtre, j'essaie de montrer ce qui se passe. Voilà tout...En général ce qui se passe en Afrique, c'est que l'on fait soit des spectacles dits modernes, avec la volonté de se rapprocher le plus possible de ce qui se fait en Europe, soit des spectacles totalement traditionnels. Or l'Afrique ce n'est pas cela. Il n'y a qu'à voir comment on vit à Abidjan, à Adjamé, à Cocody, sur le plateau... Les gens se vêtent d'une certaine façon ; ils se déplacent d'une certaine façon, ils vivent d'une certaine façon; ils s'embrassent alors que nos parents ne s'embrassaient pas. Ils se tiennent la main. Le théâtre doit être un peu le reflet de cette culture en mutation, en gestation. C'est un peu ça que j'essaie de traduire dans mes spectacles : être attentif à ce qui se passe sur le plan social; essayer de montrer les problèmes sans s'appesantir, avec humour, car c'est la meilleure façon de les faire passer. »¹¹⁷

Ce « non-engagement » de Souleymane Koly ne l'est qu'en apparence. Le désir de coller à la réalité de la vie des gens par sa pratique théâtrale, n'en occulte pas moins le caractère progressiste. L'évocation des disfonctionnements sociaux est un appel à l'interrogation des valeurs en usage et donc une participation à leur maintien ou suppression.

¹¹⁶ P. Kompaoré, « Impact socioculturel du théâtre-forum » Communication, Ouagadougou, octobre 1993

¹¹⁷ S. Koly, Interview accordée à la revue « Le Monde à la carte », novembre 1989

En définitive, il faut considérer que l'ensemble de ces pratiques proposent des innovations au plan dramaturgiques et esthétiques qui peuvent se réclamer d'une certaine subversion. Et c'est sans ambages que P. Kompaoré s'écrit :

« [...] pour être efficace, ce n'est pas un costume ou un rire ou un mot qu'il faudrait changer; c'est toute la conception même de la théâtralisation. Peut-être lorsqu'on aura détruit les salles de théâtre, brisé toutes les planches de scène, rangé tous les textes de théâtre, on pourra espérer faire du théâtre authentiquement voltaïque! »¹¹⁸

3.1.3. Fonction essentielle : la cohésion du groupe social, les représentations de l'identité et de l'altérité

Philippe Dauchez, attribue au kotéba traditionnel pratiqué au Mali, une genèse digne d'intérêt par ce qu'autant elle pourrait s'avérer juste, autant elle pourrait tenir du mythe (comme c'est le cas de bien de genèse) tant le souci d'y retrouver les fondements politiques du théâtre antique grec (généralisé par le contexte démocratique et générateur de la démocratie.) est manifeste :

« C'était une espèce de tribunal populaire. Il y a environ 150 ans le roi Da Monzon de Ségou avait décidé une nuit qu'on allait donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas c'est-à-dire les esclaves, les femmes. Il a décidé de distribuer du dolo (bière locale.) Et comme les gens avaient bien bu, ils ont eu la langue déliée. Le roi a pu entendre des choses qu'il ne pouvait jamais soupçonner. Alors il s'est dit : « une fois par an on va réserver une nuit où les choses se diront très librement. » C'est ainsi qu'une fois par an pendant la période des récoltes avant ou après selon qu'elle était bonne ou mauvaise, on donne la parole à tout le village pour se souvenir des événements qui ont lieu pendant l'année. Les faits et méfaits de certaines personnes, chefs de villages abusifs, marabout, histoires de couples, etc. Et tout cela se faisait de la façon humoristique qui ne blesse personne, parce que les choses étaient voilées. Néanmoins désormais les jeunes se tiennent à carreaux pour éviter que l'on se moque d'eux car la honte tue. »¹¹⁹

Le théâtre-rituel dont le rituel est l'esthétique fondamentale vise à réconcilier l'individu avec le groupe social au travers d'une expérience émotive et mystique personnelle, celle de l'acteur, mais aussi collective celle du public. Il s'agit « d'allier la

¹¹⁸ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.37.

¹¹⁹ P. Dauchez, Entretien avec Koulsy Lamko, Ouagadougou, octobre 1992

quête intériorisée individualisée de l'acteur et la recherche d'une régénération collective à laquelle les spectateurs participeraient ». ¹²⁰ Selon M.-J. Hourantier :

«[...] pour que le passage à l'esthétique théâtrale soit acceptable, il faut que cet art soit considéré comme fonctionnel et utile, il faut que le théâtre-rituel ait un rôle social, que la créativité artistique devienne un problème d'identité. »

Partant du postulat que la société africaine en mutation a perdu tous ses repères, sa tradition mythique et les fondements de sa propre existence, le théâtre-rituel vise à servir de catalyse dans la redécouverte du numineux, le besoin du sacré étant ancré chez tous. Cette recherche des origines dans la quête du passé pourra permettre que s'édifie le présent autour d'un imaginaire social commun. Hourantier cite Monique Borie qui s'est beaucoup penchée dans ses recherches théâtrales sur les rapports entre le théâtre et le sacré :

« Pour que l'acte théâtral puisse se définir comme acte social au sens fort du terme, on considère traditionnellement qu'il doit être porteur du pouvoir d'exprimer la vérité et la cohésion du groupe, qu'il doit célébrer ou formuler la vision collective qu'une société a d'elle-même, de son histoire et de son rapport à l'Univers » ¹²¹

Le théâtre pour le développement propose dans ses approches une maïeutique ayant pour but d'amener le public par une prise de conscience de son rôle dans la détermination de son imaginaire social, cela en harmonie avec la nouvelle société qui s'instaure et se développe inéluctablement.

Si, enfin le kotéba thérapeutique participe d'une méthode de guérison de l'individu, il vise à le réinsérer dans le groupe originel d'où il a dû s'échapper, victime d'un dysfonctionnement psychologique résultant d'un dysfonctionnement social. Ici, le rituel de guérison est désacralisé - il n'y a ni sorcier, ni *chaman* - ; mais il conserve des vertus du psychodrame surtout parce qu'il implique le spectateur-patient-acteur. La dimension collective apparaît clairement lorsqu'il s'agit de séance ouverte où les malades nombreux sont entraînés dans une participation collective.

Tout compte fait, la cohésion de la société, objectif majeur de la pratique théâtrale, semble être ici recherchée sous plusieurs angles. La démonstration en a été

¹²⁰ M.-J. Hourantier, Du rituel au théâtre-rituel, Paris, l'Harmattan, p.12.

¹²¹ M. Borie, Mythe et théâtre d'aujourd'hui : une quête impossible ? Paris, Librairie A.G Nizet, 1981, p.7.

faite si l'on veut considérer les perspectives idéologiques envisagées par les créateurs pratiquant ces formes du théâtre de la participation.

L'un des aspects non moins essentiels dans les motivations des créateurs c'est la mise en perspective du théâtre comme expression de l'identité ou de l'altérité. Tous les créateurs qui ont lancé les formes théâtrales que nous analysons sont unanimes sur le fait que le théâtre doit être pour eux un outil d'affirmation de leur identité africaine, de revalorisation d'une culture spécifique et partant d'un continent. Conscient de la force de toute dynamique de théâtralisation, ils estiment qu'il faut jeter les bases d'un nouveau théâtre qui s'enracine dans les traditions pour être conforme à l'attente du public sinon tout au moins s'inspirer des traditions africaines pour user d'un langage qui faciliterait au public le décodage des signes théâtraux. L'on peut à ce niveau dégager deux visions sans doute complémentaires :

- l'une situe cette quête à l'intérieur d'un cadre national. Pour cette tendance, l'émergence de plusieurs formes de théâtre reflétant les réalités culturelles de chaque pays, théâtres enracinés dans les traditions spécifiques de chaque pays, sera la garantie d'un théâtre efficace. La somme des expériences individuelles sera alors l'expression d'un théâtre africain. P. Kompaoré traduit éloquemment cette volonté nationaliste, qui tend à faire du théâtre un outil au service d'une conscience nationale. Les mots qui suivent expriment une profession de foi hautement politique puisque le théâtre devra participer à l'organisation de la conscience citoyenne.¹²² « La Haute Volta n'existe pas encore fondamentalement en tant que nation; il faut la créer. Pendant trop longtemps nos peuples et nos ethnies ont renforcé leur cohésion interne en s'opposant les uns aux autres; une certaine orientation coloniale de la recherche ethnographique a aidé à aggraver les fissures ethniques, à cultiver le sentiment de la différence, le temps est venu et la tâche nous incombe à nous, fils du pays, de rechercher passionnément et obstinément nos ressemblances et nos complémentarités, et de découvrir nos liens de parenté. Le terrain culturel et plus spécifiquement le théâtre

¹²² La volonté de P. Kompaoré de circonscrire son théâtre dans l'espace de son pays justifie les dénominations successives de sa compagnie : les Amateurs du Théâtre Voltaïque de 1978 à 1985 puis l'Atelier Théâtre Burkinabé de 1985 à nos jours. La localisation géographique (Haute Volta et Burkina Faso) demeure une constante dans la composition de l'identité de la troupe qu'il anime.

peut devenir le lieu privilégié pour une élaboration et un renforcement de la conscience nationale. »¹²³ ;

- pour la seconde tendance, la recherche identitaire doit enjamber les frontières des cultures nationales. Werewere Liking considère son Village Ki-Yi comme « (...) une maquette de village panafricain où l'on espère que l'on apprend à vivre de notre patrimoine si diversifié mais si riche en même temps. Et avec nos différences en faire une richesse et une force et voir comment à travers tout cela nous pouvons nous améliorer et permettre d'imaginer une Afrique qui évoluerait vraiment ; qui serait nettoyée de ses cendres actuelles pour être quelque chose de plus grand, de plus fort, et d'harmonieux. »¹²⁴ La compagnie devient de ce fait, à l'échelle du microcosme le lieu d'exercice d'une responsabilité qui déborde le cadre artistique simple, un laboratoire d'expérimentation et de prospective politique. L'on verra d'ailleurs plus tard comment cette vision peut induire des effets pervers en privilégiant l'application de schémas organisationnels qui secrètent des espèces de « gourou » du théâtre.

L'analyse des propos des uns et des autres nous permet de dire qu'il se dégage trois mobiles (tout à fait compréhensibles) au choix de l'interculturalité. Celle-ci est vécue comme un élargissement de l'identité, une acceptation sublimée de l'altérité et qui rejoint la notion d'idéal panafricaniste. Ces mobiles sont les suivants :

- la multiculturalité comme vécu quotidien des mégapoles. A Abidjan par exemple, le public cosmopolite est issu de plusieurs sources ethniques et nationales. Il est quasi impossible de concevoir une œuvre artistique en occultant cette dimension ;
- la diversité comme source de richesse. Les éléments (décor, masque, tissus, rituels, danses, etc.) spécifiques à plusieurs cultures sont à considérer dans une vision de complémentarité. Un patrimoine panafricain s'offre dans toute sa diversité et démontre que le continent n'est pas sous-développé culturellement ;

¹²³ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.4.

¹²⁴ Werewere Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier, 1997

- le défi de la réussite et du professionnalisme. Des comédiens, lorsqu'ils proviennent de différents univers offrent une plus grande qualité de potentiels artistiques, chacun apportant sa spécificité, sa technicité. Les spectacles s'en trouveraient alors plus créatifs et plus représentatifs du continent.

Dans une interview, Souleymane Koly, déclare à l'instar de Werewere Liking :

« La composition de la troupe est un peu le relief de l'Afrique de l'Ouest. Il y a non seulement des Ivoiriens mais des Guinéens, des Maliens, une Sénégalaise, un Béninois... J'aimerais que nos spectacles soient le reflet cette même Afrique. Il est vrai que les pièces que nous montons se situent à Abidjan; mais vous pouvez les transposer dans n'importe quelle capitale africaine car les problèmes qui s'y posent ne sont pas spécifiques de la Côte d'Ivoire : ce sont les problèmes du nouvel Africain attentif aux traditions de son village mais habitant la ville et participant à une nouvelle culture en gestation dans le milieu urbain. Et ça, ça se retrouve partout. »¹²⁵

L'on peut affirmer sans se trop se tromper que cette volonté manifeste de s'abreuer à plusieurs sources de la création est l'une des raisons du choix de la pratique d'un art total. Cependant l'on ne peut occulter le fait que Werewere Liking et Souleymane Koly étant l'une Camerounaise d'origine et l'autre Guinéen, il était plus commode pour ces deux créateurs vivant à Abidjan en Côte d'Ivoire de faire l'apologie d'une vision ouverte sur les autres nationalités. Il serait quelque peu inconvenant pour eux de revendiquer un théâtre puisant exclusivement ses ressources dans les traditions ivoiriennes ou *a contrario* dans les traditions guinéennes ou camerounaises. Le caractère cosmopolite de la ville d'Abidjan ne pouvait que les inviter à l'usage de toutes les composantes africaines.

Prosper Kompaoré reste cependant prudent face au principe de l'ouverture à l'interculturalité. Pour lui :

« Le levain des cultures importées provoque dans nos sociétés traditionnelles une fermentation active et par moment effervescente. Bouillonnement propice aux syncrétismes culturels et résultant en produits hybrides; il ne s'agit pas de prétendre ignorer cette fermentation qui est signe de la modernité, il nous semble cependant qu'une meilleure connaissance de nos traditions serait à même de favoriser une théâtralisation moderne authentiquement voltaïque. »¹²⁶

¹²⁵ S. Koly, interview accordée à la revue « Le Monde à la carte », novembre 1989.

¹²⁶ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.55.

Il s'agit davantage d'une attitude de réserve qui, tout en reconnaissant le bien fondé de l'ouverture, conseille la juste mesure. A trop embrasser l'on finirait par se noyer dans une identité de surface, non enracinée. L'ancrage est plus fort lorsqu'on a choisi de mieux connaître son univers originel pour en faire son champ d'inspiration. Cette perspective n'est pas sans mettre à jour les paradoxes inhérents au choix des sources de la création. Hourantier, quant à elle, met l'accent sur la liberté du choix du créateur. En effet la créativité n'est pas à embrigader dans des considérations de nationalités. La Française d'Abidjan dénonce la situation inconfortable dans laquelle se trouvent les créateurs africains ; cette espèce d'état schizophrénique où la volonté de rejet d'une culture de domination pousse dans l'extrême refuge de la tradition ou au contraire celle où l'exigence d'un certain type de modernité entraîne des réactions d'acculturation non maîtrisées. Pour elle, les extrêmes sont des carrés de sable mouvant où le risque d'enlèvement est fréquent. Elle est plutôt partisane d'une identité propre au créateur et qui ne soit pas tributaire de ses origines mais qui se construise au fil de la pratique :

« On vit de mythe. On est prisonnier du mythe de la tradition. Comme on est prisonnier de l'apport occidental, on est aussi prisonnier de la tradition. L'Africain est ballotté entre les deux. C'est là où il faut être extrêmement vigilant. C'est là que chacun doit se faire sa propre conscience, sa propre vision des choses, son propre regard. Le théâtre, il est là pour lui apprendre à regarder avec ses propres yeux. C'est toute une initiation. Le théâtre est une initiation. »¹²⁷

P. Kompaoré, il convient de le noter, s'empêtre dans la problématique identitaire et cherchant à faire fi des contraintes objectives de l'évolution sociale, révèle les contradictions inhérentes à la définition exacte de ses objectifs en adéquation avec sa pratique. L'aveu que l'on peut faire de ses identités multiples permet d'enraciner la création dans un vécu authentique :

« Autant nous rejetons l'hybridisme culturel qui nous couperait de nos réalités culturelles, autant nous récusons l'attitude passiste et déraisonnable qui consisterait à vouloir nous river à des rites, cérémonies et spectacles traditionnels d'autrefois. »¹²⁸

¹²⁷ M.J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997

¹²⁸ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.55.

En définitive, quoique le but recherché soit la cohésion du groupe social autour des objectifs de développement, deux démarches essentielles se dégagent des pratiques théâtrales soumises à l'étude :

- la première est plutôt ludique, tient du profane et s'inscrit dans la distanciation. Elle va de l'idée que l'individu interrogé par la représentation théâtrale est amené à se libérer des pesanteurs d'une tradition politique ou culturelle oppressive pour entreprendre une action libératrice dans la vision d'une liberté collective. Le sens critique du spectateur y est vivement sollicité ; sa réaction immédiate recherchée. L'interaction faisant partie des règles du jeu, le *feed-back* immédiat est l'indicateur de réussite de la manifestation théâtrale. Dans ce cas le discours s'efforce d'être direct, simple, dépouillé de fioritures, pour favoriser la compréhension immédiate, l'artifice n'étant qu'un effet de style didactique ;
- la seconde s'inscrit dans le métaphysique. Le rituel religieux devient source de remise en question individuelle et de délivrance collective de ces mêmes pesanteurs, par une mort collective pour une renaissance collective. Elle insiste davantage sur l'*effet cathartique* comme révélateur dans le processus de transformation, l'empathie comme effet à rechercher. Elle vise chez le spectateur la réaction émotionnelle, celle des sens. Le discours y est plutôt langage, image, et la parole est exorcisme.

3.2. Perspectives esthétiques de la création théâtrale

3.2.1. La question esthétique.

La quête esthétique ou en d'autres mots la recherche du beau ne se pose pas comme objectif prioritaire. Elle se confond avec recherche de « procédés de facilitation » pour que le message véhiculé par le théâtre soit accessible au public.

Le fait du mélange des genres dans les spectacles se présente comme matrice esthétique dans bien des cas. Werewere Liking lorsqu'elle veut caractériser sa pratique

parle de pluridisciplinarité. En fait l'on y retrouve le concept du théâtre total déjà évoqué plus haut. Les propos qui suivent sont édifiants à ce sujet :

« Chez nous, un spectacle de scène tient compte de la littérature, de la musique, du chant, de la danse, des percussions, de la plastique même, les dessins, les maquillages, sur le corps, les masques, les marionnettes, les objets, l'art plastique, tous les arts se donnent la main pour l'art de la scène. Quand un *mvèt* arrive ou même un griot mandingue, vous avez l'ensemble des données de cette culture. Pour le groupe Ki-Yi, cette globalité de la présence de tous les arts sur la scène est fondamentale. C'est pour cela que dans notre théâtre, il y a toujours un équilibre agencé entre l'art plastique (marionnette, masque, maquillage), l'art de la percussion, de la musique, qu'elle soit moderne ou africaine, de la voix chantée-parlée, l'aspect magique de la parole dans les incantations, la parole codée etc. Tous ces aspects qui sont très importants dans les théâtralités africaines sont présents dans les spectacles de Ki-Yi. Nous n'avons pas une esthétique figée. Chaque spectacle est différent. Il y a des spectacles dont les textes sont écrits à l'avance, il y a des spectacles dont les textes s'écrivent au fur et à mesure des improvisations, des recherches, des traitements de sujets qui nous préoccupent ensemble. On fait des « impro », on travaille et puis les gens participent et après l'on écrit les textes. Nous n'avons pas une esthétique figée. Chaque chose bouge. Mais dans tous les cas, le comédien apporte beaucoup dans notre théâtre. »¹²⁹

C'est cette même volonté totalisatrice que l'on retrouve chez Souleymane Koly lorsqu'il dit :

« La danse est indissociable de la vie populaire en Afrique. Tout est occasion de danse: baptême, mariage, enterrement, tout. Faire un spectacle africain où il n'y a pas de danses est un peu contre nature. Nous, nous essayons de faire un spectacle total où théâtre et danse ne sont pas dissociés, bien au contraire. Le spectacle comprend des chants, des danses, des parties parlées. L'important est d'être le plus vivant possible, le plus accessible possible à un très large public. »¹³⁰

Force est de noter cependant que les créateurs font varier les compositions dramatiques, pour éviter la monotonie sans doute mais aussi pour faire œuvre de créativité. Le théâtre devient un champ en friche où toutes les expériences sont possibles.

3.2.2. Texte prétexte : la problématique linguistique.

Le texte, parole proférée ou écrite préétablie ou improvisée, profane ou sacrée, est un élément capital dans la représentation dramatique. C'est lui qui le plus souvent recèle la fable, la poésie, et le message porté par l'acteur. Les expériences esthétiques de

129 W. Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997

130 S. Koly, Entretien avec Koulsy Lamko, Butare, janvier 2001

notre corpus y travaillent, y veillent particulièrement. Mais parler de texte, induit nécessairement deux aspects importants : la question linguistique dans les situations de diglossie ou de plurilinguisme et la contextualisation des types de parole.

3.2.2.1. La question linguistique

En Afrique la question linguistique se pose non seulement aux auteurs dramatiques mais de façon générale à l'écrivain. Soucieux de s'adresser à un plus large public, ceux-ci utilisent bien souvent les langues héritées de la colonisation pour s'exprimer.

Evidemment comme très souvent plusieurs langues nationales se partagent le territoire, le choix est rendu complexe. En effet, ne serait-ce pas risquer de limiter son public à une tribu si l'on choisissait une langue locale? Où donc se situerait la vocation à l'universel de l'art ? Comment utiliser des langues véhiculaires sans risquer de frustrer les minorités ? Comment se servir des langues héritées de la colonisation sans trahir l'idéal d'indépendance ? Comment réussir à bien dire, dès lors que l'on sait que la pratique du français induit un type de théâtre, un type de public et que le malaise est bien perceptible au niveau des interprètes qui souvent doivent improviser ? Malaise aussi du côté du public qui est à forte majorité non alphabétisé en français. Bien des interrogations se posent aux créateurs et auxquelles il faut trouver réponses!

Une pièce dramatique est d'abord poème, puisqu'il s'agit, même en s'inscrivant dans le banal et l'ordinaire, de créer un banal beau, différent du quotidien. Il est donc indispensable que le public puisse goûter le texte dans sa couleur, son rythme, ses images chaudes ou froides. L'idéal serait de ne livrer un texte qu'à un public locuteur de la langue dans laquelle il est écrit. Les effets de style résonneraient de toute leur puissance, et brilleraient de toute leur splendeur. Le public, on le sait, raffole de ses proverbes, ses métaphorisations, ses onomatopées. L'on objectera que la représentation théâtrale n'est pas seulement le texte et ainsi l'on peut avoir son contentement sur d'autres aspects d'un spectacle à texte hermétique. Il faut cependant se rendre à l'évidence qu'il s'agit d'esthétique de la participation. Pour communiquer, il est indispensable de posséder les mêmes codes de référence. Le langage théâtral en est déjà un, la langue y contribue pour beaucoup.

Les compagnies de notre corpus s'efforcent d'adapter le texte à leur public cible. En général, elles possèdent plusieurs versions d'un texte (différentes langues

véhiculaires nationales et française.) Ainsi, en zone *mossi*, l'A.T.B utilise le *more* pour atteindre son public cible des villages ; tandis qu'en zone *bobo* ou *peul*, la représentation se fait en *dioula* ou en *fulfulde*. Ce qui n'empêche pas qu'il y ait une version française du spectacle que l'on joue pour les publics alphabétisés des grandes villes. Les troupes de théâtre utile du Mali jouent en *bambara*, *dogon*, *fulfulde*, *songhai*, et français. Le texte du concert-party pratiqué à Lomé est en langue *ewe* ou *watchi*, langue comprise par la majorité de la population de cette région. Des tentatives de spectacles en langue française ont été faites; en l'occurrence le spectacle présenté au Festival International des Francophonies à Limoges ; mais l'expérience n'a pu convaincre malgré sa hardiesse. Il y a sans doute un travail d'un autre type à mener au niveau de la formation des comédiens pour accroître leur capacité d'improvisation dans les langues autres que nationales si l'on veut toucher par le concert un public extérieur à la zone linguistique *ewe et watchi*

Au Bin Kadi Théâtre, d'autres stratégies sont mises en oeuvre dans le montage de la pièce pour parer contre tout éventuel hermétisme. C'est ainsi que l'on peut observer deux niveaux de langue dans un même spectacle : le texte de l'auteur mais aussi un autre texte, dit ou chanté, dans une langue française remodelée, assaisonnée au goût du spectateur. La troupe travaille essentiellement sur ces deux aspects: la langue populaire et la langue poétique :

« J'ai travaillé sur une nouvelle manière de concevoir la parole: la parole avec d'autres rythmes, la parole du masque, les différents discours du masque. Tu vois, par exemple le masque de Pitagaba qui est là, je retrouve le même type de masque avec celui de Ma Sogolon, de Kamissa. Il y a un langage nouveau que j'essaie de recréer à partir d'une certaine masquaire...

Voilà des réflexions que je fais à partir de la tradition et il y a aussi le travail de la parole que j'essaie de mettre en place. Ce qui est intéressant c'est quand on essaie de retrouver un français africain. Quand on vous dit: « toi tu parles pas français, tu parles africain » On tord le cou à la langue française et on retrouve les images, les sonorités africaines. Ce qui me semble beaucoup plus salubre que de dire, il faut revenir aux langues traditionnelles. On ne peut pas. Personne ne comprendrait. On ne peut pas écrire un spectacle en bété, en swahili. On ne peut pas publier. Alors que si l'on fait un travail sur le français des sonorités de telles ou telles régions... de l'Afrique c'est alors possible de retrouver son identité. »¹³¹

¹³¹ M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997

3.2.2.2. Statuts de la parole et texte

3.2.2.2.1. L'improvisation, comme processus de création textuelle

Puisque l'essentiel de la thématique est puisé dans le vécu social immédiat, on ne peut s'étonner de la grande part accordée à l'improvisation des interprètes. Beaucoup de créations de textes ont été menées collectivement ou sont des adaptations à partir de canevas :

« Voilà comment nous créons un spectacle : je prends un fil conducteur; ensuite, avec la troupe, nous élaborons ensemble le spectacle- c'est peut-être pour ça que les répétitions sont si longues- on élabore, on corrige ensemble; on discute avec les copains. On commence à jouer et ensuite je remets en ordre afin d'équilibrer un peu l'ensemble. C'est comme ça que nous travaillons. J'ai employé un langage propre aux quartiers populaires. Vous savez, dans les quartiers, on emploie une langue qui passe rapidement du français à la langue nationale et de la langue nationale au français; on utilise un langage que nous avons voulu rendre au théâtre. Quand on joue à Treichville, ça passe très très bien mais ça passe aussi très bien ailleurs. C'est un langage que finalement tout le monde comprend quand on a un peu vécu à Abidjan. Lorsque vous rencontrez les gens du Plateau ou de Cocody, lorsqu'ils parlent entre eux, lorsqu'ils « s'éclatent » comme on dit, c'est cette langue là qu'ils emploient. »¹³²

La majorité des textes utilisés dans le cadre du théâtre pour le développement sont des créations collectives qui mobilisent un investissement artistique, intellectuel et relationnel colossal. A l'Atelier Théâtre Burkinabé, la création collective du texte obéit, à quelques variantes près, à sept phases¹³³ très actives au terme desquelles l'on obtient un texte, fruit du travail de tous, prêt à faire l'objet d'une mise en scène ou la participation de tous est vivement sollicitée par l'encadreur. Le style du texte, le niveau de langue utilisé, visent la compréhension immédiate. Ce qui n'est pas très heureux pour l'aspect poétique souvent sacrifié au profit de l'utilité pratique. A noter cependant que le texte même écrit continue d'évoluer en prenant en compte les réactions très pertinentes du public pendant les représentations. Il est de ce fait jamais définitif. Parfois les situations conjoncturelles obligent à en représenter une version plus longue ou plus courte.

Au concert-party, il ne s'agit pas d'interpréter un texte fixé par écrit à l'avance. Il s'agit de canevas de récits et le travail de l'interprète est d'entrer dans le rôle pour livrer au public le déroulement de l'intrigue. L'improvisation ici peut être perçue comme une performance personnelle du comédien, le rejet d'un code, du conventionnel. La fable se

¹³² S. Koly, Entretien avec Koulsy Lamko, Butare, janvier 2001

¹³³ Ces phases sont développées au chapitre 6, p.198-199.

réalise *in situ* dans un texte dont l'auteur est l'interprète. C'est sans doute aussi pour le comédien le lieu d'une libération de ses pulsions. Il faut noter cependant qu'improviser n'est pas synonyme de pagaille. Apédo-Amah remarque que :

« Le comédien du concert-party travaille sur un canevas qui lui sert d'ébauche et de partition. Si l'improvisation laisse une grande liberté au comédien, lui donnant l'occasion d'exercer sa créativité, elle n'en est pas moins le fruit d'un travail concerté qui ne doit rien au hasard »¹³⁴

Le type de texte est à rapprocher du conte. Sa profération et sa mise en mouvement n'obéissent à aucune contrainte spatio-temporelle. Le leader du groupe essaie autant que faire se peut d'imprimer un rythme, de le varier par l'alternance texte/musique. La construction du canevas prend en compte le schéma narratif. Il est toujours plus judicieux d'aménager une courbe dramatique que de présenter des tableaux sans liens apparents.

3.2.2.2.2. La revalorisation des statuts de la parole

Force est de préciser que tous ces créateurs font un travail de recherche sur l'adéquation entre la dramaturgie et les possibilités d'accueil et de sensibilité du public. Les constructions dramaturgiques obéissent le plus souvent à un schéma narratif qui a pour but de faciliter le suivi du spectacle. Des effets de redondance sont aménagés dans la rédaction des textes. P. Kompaoré remarque à ce propos que :

« Le signe théâtral par excellence c'est la redondance. C'est peut-être une marque de la théâtralité populaire, c'est certainement l'un des aspects les plus remarquables de la syntagmatique traditionnelle. La redondance est l'une des règles des dramatisations sociales... Répétition ou cumulation sont des procédés dramatiques d'ancrage de chacun des signes pris isolément. Ce type de discours pléonastique, tribut rendu à la technique de l'oralité, procède d'une démarche pédagogique. »¹³⁵

Souleymane Koly lui également attribue son succès au choix d'une forme mêlant chants, danses et sketches mais aussi au fait que la troupe ait fait un choix perspicace :

« Le succès que nous avons est dû au fait que nous avons choisi certains ressorts dramatiques et un type de narration qui correspondent à ce que les Africains attendent. Et pas seulement les Africains; les Européens viennent également nombreux voir nos spectacles. Je pense non pas avoir trouvé mais être sur le chemin de trouver une forme. »¹³⁶

¹³⁴ T. A. Apédo-Amah, Peintures sociales et théâtre populaire en Afrique noire, thèse doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p 314.

¹³⁵ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.531.

¹³⁶ S. Koly, Interview accordé à la revue « Le monde à la carte », novembre 1989

L'on ne peut occulter le travail remarquable de M.-J. Hourantier sur les différents types de parole rituelle, poétique, chantée, proférée, contée, parole du griot, etc. et qui feront l'objet d'analyses ultérieures.¹³⁷

3.2.3. Espace sacralisé et désacralisé

L'espace est le lieu où s'organise la représentation et les signes de celle-ci. C'est aussi lui qui structure la relation public/acteur, la détermine. J. Duvignaud à ce propos dit de la scène « qu'elle est une présupposition créatrice, une détermination *a priori* de toute invention dramatique. »¹³⁸ Les propositions esthétiques que nous étudions ont un rapport particulier à la scène, rapport qu'il convient de développer pour mieux appréhender leurs idées de la participation.

On peut schématiquement distinguer trois types d'espaces géographiques dans les expériences proposées à notre étude: les lieux clos, les lieux semi-clos, les lieux ouverts. La configuration topographique du lieu où se déroule la représentation, l'espace scénographique et son aménagement; mais aussi l'espace scénique dans sa dimension relation scène/salle, acteurs/spectateurs font l'objet d'une attention particulière des créateurs. Il en est de même pour l'espace dramatique, celui qui se dessine pendant la manifestation théâtrale.

A ce propos Werewere Liking va en guerre contre ceux qui estiment que « le théâtre africain » n'avait aucune conception du décor et de la scénographie :

« C'est faux quand on dit qu'il n'y a pas de scénographie. Au village, on sait bien devant quelle cour on va faire quoi ou bien dans quel bois sacré ou à côté de quel bord de cour d'eau. Le décor n'est pas seulement ce qui est construit. Lorsque les gens font des déclarations pareilles, c'est qu'ils réduisent le concept de décor. Chez nous ce n'est pas n'importe où que l'on va faire une soirée. Et même quand on doit faire une soirée quelque part, souvent, selon l'importance, il y a des initiés qui vont purifier les lieux, qui s'en vont verser de la poudre de kaolin pour que dans cet espace ne viennent pas s'introduire n'importe quelle entité inférieure. Donc c'est tout de même...on ne peut pas dire qu'il n'y a pas de scénographie. Les gens qui font des déclarations comme celle là sont ignorants de leurs traditions. Même quand c'est dans une cour, que cela soit un mariage que ce soit un baptême, que ce soit pour une cérémonie de deuil, il y a toujours une préparation des lieux. Ce qui veut dire qu'on ne construit pas de décor. Evidemment on ne fait pas de grandes constructions de décor que l'on vient planter pour le spectacle. Mais cela arrive aussi. On tresse des palmes pour dresser des

¹³⁷ Les aspects textuels sont largement développés au chapitre 6

¹³⁸ J. Duvignaud, *Les ombres collectives*, Paris, Puf, 1973, p.356.

arcs que l'on apporte des statuettes pour participer, des termitières, des choses... Cela dépend de ce qu'on fait. Aucun peuple au monde n'est aussi varié et plastique que les peuples africains dans ces domaines là. Dans les rituels, on prend en compte, le mur qui est derrière, la forêt qui est derrière, la brousse qui est derrière. C'est déjà la notion de décor bien définie et les gens qui ont pensé à faire un spectacle là savent bien pourquoi ils ont voulu le faire à cet endroit

Nous faisons toujours beaucoup de cérémonies sur notre lieu. On fait énormément attention à l'endroit où on joue. Nous ne jouons pas sans mettre la conscience dans le lieu, sans essayer d'habiter le lieu. »¹³⁹

Il faut noter que l'espace, dans de nombreuses cérémonies religieuses traditionnelles, fonctionne sur ce caractère de prédestination, de consécration. L'autel où l'on immole une bête pour invoquer la pluie n'est pas le même que le lieu d'intronisation d'un chef ou le lieu de lancement d'une session d'initiation. On comprend que le théâtre-rituel ait un rapport mystique avec l'espace de jeu que les comédiens habitent au préalable par des bougies allumées ou par une musique censée chasser les mauvais esprits avant la représentation théâtrale.

3.2.3.1. Lieux clos et espaces "dysphoriques"

Ce sont les salles conventionnelles, construites et destinées aux spectacles. Très peu nombreuses dans la région ces salles appartiennent aux Centres Culturels Français ou sont des structures nationales polyvalentes (Maison du Congrès de l'Hôtel Ivoire, Maison du Parti à Lomé, Maison du Peuple à Ouagadougou, etc.) Il est à noter que mis à part les salles des Centres Culturels Français convenablement équipées, les autres lieux, à cause de leur polyvalence et leur mauvaise qualité acoustique sont inadaptés au théâtre conventionnel. La scène, surélevée, est séparée de la salle par un espace intermédiaire. Elle est protégée par des rideaux. Des coulisses sont également aménagées ainsi que le dispositif de la régie son et lumière. Sans tenter une approche comparative, ces lieux correspondent bien à ce que G. Doho dans son étude de l'espace dans le théâtre négro-africain¹⁴⁰ appelle « lieux secrets, lieu de sécurité et de protection ». L'espace réservé, est préalablement esthétiquement mis en valeur pour accueillir la manifestation.

¹³⁹ W. Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997

¹⁴⁰ G. Doho, L'espace dans le théâtre négro-africain : les rites cérémoniels du Cameroun, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de Lyon, 1983.

Mis à part le Bin Kadi Théâtre qui y joue la plupart de ses pièces, ces lieux clos sont rarement investis par les autres compagnies corpus. Les Centres Culturels Français servent généralement plutôt d'espace de lancement d'un spectacle. Le public qui les fréquente émane généralement des classes sociales « aisées » : intellectuels et étudiants ivoiriens, expatriés européens.

Le lieu clos, prédispose à la création d'un univers magique; celui bien connu de la salle à l'italienne ou la boîte de Sabbatini. *A priori*, il favorise dans la relation public/acteur une certaine dysphorie comme le note A. Ubersfeld dans *l'Ecole du spectateur*. La critique artaudienne de ce type de lieu est éloquente. Elle va jusqu'à une mise à mort de l'espace conventionnel :

« Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle... C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grange quelconque, que nous ferons reconstruire."¹⁴¹

On peut alors se demander comment y entretenir le principe de l'interaction public acteur, principe fondamental dans les expériences du corpus? Les compagnies de théâtre-rituel qui utilisent ces lieux clos déplacent la problématique de la communication sur l'organisation scénographique et le jeu des interprètes. Le cercle rituel traditionnel est :

« [...] constitué par les acteurs sur scène formant un demi-cercle et prolongé par le public qui forme un deuxième demi-cercle. Au début du spectacle, il y a toujours un acteur qui trace symboliquement le cercle scène-salle avec de la poudre de kaolin ou le parcourt en chantant. Cet espace est construit ensuite plus précisément en ménageant la place des accessoires rituels et des personnages qui ne pourront s'exprimer avec le maximum d'éloquence que dans des lieux déterminés, signifiants eux aussi. »¹⁴²

Un autre élément de jonction scène/salle : le meneur de rite, personnage omniprésent dans sa fonction de médiation. Pour M.-J. Hourantier :

« [...] le théâtre-rituel qui est avant tout un théâtre initiatique place un intérêt particulier sur le meneur de rite, l'initiateur par excellence, qui participe des meilleurs aspects de la noblesse traditionnelle et de l'idéal d'un sage moderne. Nul ne peut mieux que lui conduire le public

¹⁴¹ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, 2002, p.148.

¹⁴² M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.60.

vers la prise de conscience et l'aider à faire le lien entre deux plans, le plan de la réalité et celui de la compréhension de la réalité (le monde objectif et le monde subjectif) »¹⁴³

Au théâtre pour le développement c'est le joker qui remplit cette fonction, aidé parfois des comédiens qui vont dans la salle pendant le forum pour donner la parole aux spect'acteurs potentiels et qui de ce fait envahissent la salle pendant que le public vient sur la scène pour rejouer les séquences sujettes au forum.

Le spectateur-patient-acteur du kotéba intime se trouve dans une salle fermée avec les comédiens qui l'intègrent dans une improvisation verbale et gestuelle. Ici l'espace clos participe à la magie du théâtre et à posteriori à cette guérison du patient.

3.2.3.1.1. Les lieux semi-clos

Ce sont les salles de classe, les bars dancings, les hôtels, les cours intérieures des concessions, les théâtres populaires à ciel ouvert. Ces lieux ont l'avantage de circonscrire l'événement artistique dans un cadre géographique tout en se réservant le caractère euphorique du *happening*. L'aménagement du lieu se fait la veille du spectacle ou quelques heures avant le début du spectacle. Le concert-party affectionne beaucoup ce type de lieu.

Dans l'étude remarquable qu'il a faite sur le concert-party, Alain Ricard distingue au niveau de l'espace scénique quatre zones :

- la zone du public où sont disposés les sièges ;
- la zone des acteurs, délimitée par l'éclairage et le micro au premier plan et à l'arrière par la zone de l'orchestre ;
- la zone de l'orchestre où se déploient les percussionnistes de l'orchestre ;
- la zone de service faisant office de coulisses.

Cette structuration de l'espace au concert-party varie très peu même si les dimensions des lieux d'accueil conditionnent son aménagement. L'organisation des rapports entre les comédiens eux-mêmes, puis celui des acteurs et le public, semble déterminer cette division de l'espace. Le choix du lieu semi-clos s'explique par la nécessité de rentabiliser le spectacle. L'entrée du bar dancing ou de la concession ou

¹⁴³ M.-J. Hourantier, Ibid. pp.117-118

encore de l'hôtel sert de guichet de vente de billet de spectacle. Un espace complètement ouvert ne permettrait pas le contrôle. Mais l'espace du bar-dancing ne rappelle-t-il pas cette atmosphère conviviale autour de la boisson ; ces moments des libertés pendant lesquels éclatent bien des manifestations traditionnelles à forte théâtralité ?

Comment donc se résout la question de la participation active du public à la représentation dans un tel lieu fortement structuré ? La réponse se trouve dans l'organisation interne du spectacle. En effet, dans le montage du spectacle, un acteur directeur occupe le rôle principal de médiateur entre la scène et la salle. L'art de l'acteur directeur rejoint par quelques côtés celui du joker au théâtre-forum ou encore celui du meneur au théâtre-rituel. Et, comme le présente Alain Ricard, « Il est maître à la fois de la progression narrative - celle du canevas -, et de la dynamique dramatique - celle du rapport avec le public. Il doit s'assurer que celle-ci ne va pas au détriment de celle-là »¹⁴⁴

3.2.3.1.2. Les lieux ouverts : espaces "euphoriques"

Ce sont les places publiques, en d'autres termes les cours d'école, le marché, la place du village, la cour du centre social, la cour de l'église. Ces lieux, susceptibles d'accueillir un public composite, garantissent le caractère populaire de la manifestation théâtrale. L'aménagement de l'aire du jeu est sommaire, parfois quasi-inexistant. Parfois il consiste en une plantation de rideau de fond ou de paravents servant à créer les coulisses, des nattes étendues à même le sol. Souvent il se réduit à un cercle de cendre de bois brûlé répandue sur le sol nu. Les frontières de l'aire de jeu ainsi marquées, la complicité s'établit entre le public et les acteurs, les premiers étant priés de respecter la règle du jeu et d'accepter que l'espace, au moins pendant un moment, appartienne aux comédiens. Pacte au demeurant fragile, puisque l'espace scénique ici ne crée aucune sécurité. Très facilement violable, il se reconstruit tout au long de la manifestation, se rétrécit sous le poids du public, s'élargit lorsque après avoir figé l'action sur scène, l'animateur sollicite un peu d'air et de place pour le jeu. Jean-Claude Ki dans son étude du rôle du théâtre dans le développement socioculturel de la Haute-Volta en fait une éloquente description :

« L'aire de jeu, en règle générale, a une forme circulaire et, sa surface plane est circonscrite par le public. Les comédiens peuvent eux-mêmes au préalable marquer les limites de l'aire de jeu

¹⁴⁴ A. Ricard, *L'invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique Noire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, p.100.

avec de la cendre, des pierres ou des briques. Mais ces limites ne sont pas infranchissables et subissent donc des violations constantes de la part d'un public doué d'une grande mobilité. En effet les premiers rangs de spectateurs sous la pression de ceux qui sont massés derrière eux empiètent inévitablement sur l'aire du jeu. Cette mobilité ou instabilité du public donne à l'espace dramatique un caractère d'élasticité. »¹⁴⁵

En un mot, ce type de lieu offre un espace scénique en permanence soumis à l'agression du public qui le structure au gré de ses émotions. Evoquant sa pratique du kotéba, l'animateur de l'équipe s'élançe joyeusement en ces termes :

« On arrive sur la place du village. Le tam-tam fait venir les gens. Les premiers, ce sont les gamins qui accourent; ensuite les femmes viennent avec leurs petits tabourets; ensuite les hommes. On commence avec deux cents personnes pour finir avec quatre cents. Très souvent des gens qui passent avec une charrette attelée à des ânes s'arrêtent pour regarder le spectacle. A la fin, c'est un véritable embouteillage... mais c'est aussi cela le théâtre.¹⁴⁶

Les lieux ouverts, espaces euphoriques, présentent quelques inconvénients du fait de leur élasticité. Mais ces inconvénients sont mineurs dès lors que l'on sait apprécier l'interaction acteur-spectateur qu'ils favorisent. En effet, le public baigne dans l'action qu'il peut commenter. La retenue n'est plus de règle. Bien au contraire, il faut montrer que l'on approuve ou que l'on refuse les propositions de jeu des acteurs. On parle alors et parfois aussi fort que les acteurs... sinon plus fort qu'eux. Histoire de refaire le spectacle ensemble!

Il se dégage de ce bref aperçu des espaces scénographiques plusieurs pistes de réflexion possibles. Quels types de corrélations peut-on établir entre chaque type d'espace et l'une ou l'autre des manifestations traditionnelles à théâtralité évidente ? Pourquoi tel type d'espace fonctionne-t-il mieux que tel autre ? Le lieu clos revoie-t-il nécessairement à un espace dysphorique ? Y a-t-il des possibilités d'alternance de lieu pendant le même spectacle, alternance observable dans les manifestations traditionnelles? ... Les créateurs ont presque tous un espace qu'ils ont construit selon leur vision scénographique. Au Bin Kadi Théâtre, l'on parle de cour familiale, espace où les comédiens reçoivent les invités tous les soirs pour du théâtre ou pour des expositions de peinture. La cour traditionnelle c'était un lieu de rencontre, là où se réunissaient tous les piliers de la société. La famille, c'était le cercle étroit que l'on forme et que les maîtres éclairés éduquent. Il est important de prendre un bain dans une cour où l'on rencontre tous ceux qui peuvent aider à créer, aider à vivre, à retrouver une

¹⁴⁵ J.C. Ki, Le théâtre dans le développement socioculturel de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Paris, La Sorbonne, 1977, p.12.

¹⁴⁶ P. Dauchez, Entretien avec Koulsy Lamko, Bamako, février 1997

certaine harmonie. L'ATB, quant à lui, dispose également d'un théâtre complexe avec plusieurs espaces, clos et ouvert en amphi avec la possibilité d'aménagement dans des configurations diverses. Nous reviendrons sur la question de l'espace au chapitre 5.

3.2.3.2. Le décor et l'objet : éléments de scénographie

Au théâtre, le décor et l'objet ont, entre autres fonctions, de figurer l'espace scénique et dramatique, de le structurer. Nous n'allons pas ici faire un étalage des différentes conceptions du décor et de l'objet. Il faut cependant noter que chaque dramaturgie a tenté d'intégrer ces éléments dans sa réflexion, de les prendre en compte de façon déterminante..

Dans la plupart des expériences théâtrales soumises à notre étude, la sobriété du décor peut parfois déconcerter le spectateur habitué à un espace plein. Il est évidemment inconvenant de faire des constructions sur des espaces ouverts tels que les cours d'école ou de marché. Cependant, même les représentations en lieu clos ou semi-clos gardent cette sobriété caractéristique d'un théâtre qui situe ses atouts ailleurs.

Dans l'esthétique du théâtre-rituel, l'objet est considéré comme un accessoire rituel donc vivant, ayant le même statut que le comédien qui peut d'ailleurs lui adresser la parole. Aussi dit-on que l'objet perd sa fonction utilitaire pour devenir le symbole d'une force. Sa matérialité, sa forme, sa couleur lui confèrent ce pouvoir. Il peut être autrement fonctionnel mais il faut alors veiller à ce qu'il conserve une cohérence dans son usage. Pour M.J. Hourantier, « Le même objet peut circuler d'un personnage à l'autre, s'adaptant au personnage mais représentant le même symbole : le fusil entre les mains du Flic devient sceptre avec le chef, pour ne plus être que le phallus émoussé que l'épouse subit avec lassitude. »¹⁴⁷

L'usage d'un nombre réduit d'objets permet de resserrer le champ sémantique que produit l'interprétation. Il est plus commode, pour la compréhension du public de ne pas multiplier les symboles à l'infini. On l'égarerait dans les dédales de la métaphorisation. Il faut donc faciliter le décodage du spectacle.

Le théâtre-rituel utilise souvent des objets spécifiques tels que le fétiche, le masque, laalebasse, le mortier, le pilon, le kaolin, les pagnes, le feu, tous des objets connotant une fonction notable dans les manifestations traditionnelles à théâtralité

¹⁴⁷ M.J. Hourantier, *Du rituel au théâtre- rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.168.

évidente. L'on sait par exemple que laalebasse est un récipient qui accompagne le *Sara* du berceau à la tombe. On reçoit le placenta de l'enfant qui naît dans unealebasse ; c'est dans laalebasse qu'on donne de l'eau à boire au bébé ; puis la bouillie à l'enfant. On lui sert la pâte de mil, repas quotidien dans laalebasse ; il en portera des morceaux sur son masque d'initié. Et à sa mort, on en brisera un certain nombre sur sa tombe. Tout le monde comprend le symbole de la féminité qui lui adhère parfaitement étant donné sa forme ronde et son aspect creux.

La couleur est une donnée capitale dans l'objet et le costume. Elle est choisie selon une symbolique tantôt intuitive, tantôt convenue ou inspirée de la tradition. M.J. Hourantier faisant part de la symbolique des couleurs rapporte d'un entretien avec un vieux sage *Bassa* ceci :

« Pour l'Africain (...) deux couleurs contiennent toutes les autres couleurs, le noir qui les absorbe et le blanc qui les manifeste. Dans la vision exotérique, le noir est matériel, c'est la couleur de la terre ; le blanc est immatériel, c'est la couleur de la lumière, de l'esprit. Dans la vision ésotérique, toutes les données sont inversées : le noir est immatériel, car à l'instar de l'esprit, il ne peut être souillé, et il évoque un changement d'état. Le blanc devient matériel, il supporte toutes les taches et symbolise alors la mort, la destruction.

Et l'Africain qui axe tout sur l'homme a besoin du rouge, symbole du sang de l'homme pour relier le ciel à la terre, pour mettre un pont entre deux mondes qui doivent vivre en étroite relation. »¹⁴⁸

Dans les expériences menées par les autres formes du théâtre de la participation, la vision du décor et de l'objet n'est pas la même. L'aspect utilitaire prédomine sur la poétique et la symbolique à décliner. Au concert-party, il n'y a pas de décor en dehors du rideau en morceau d'étoffe qui sépare les coulisses de la scène. Les instruments de musique sont évidemment les objets indispensables de la représentation. D'autres, très rares, sont utilisés pour leur fonction utilitaire. Apédo-Amah constate que «[...] l'objet du concert-party est caractérisé d'une manière générale par sa parcimonie. C'est souvent un objet théâtralisé. Il arrive même qu'il soit suggéré par la mime. »¹⁴⁹ Ce qui par contre nous semble moins évident, c'est le fait qu'Apédo-Amah situe les raisons de cette option dans la pauvreté matérielle des troupes. Est-ce réellement le dénuement la raison essentielle de cette conception du décor ? N'y a-t-il pas au contraire recherche d'une théâtralité plus évidente ?

¹⁴⁸ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel* – Paris, l'Harmattan, 1984, p 173.

¹⁴⁹ A. T. Apédo Amah, *Peintures sociales et théâtre populaire en Afrique noire*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p 325.

Pour le théâtre pour le développement, il est important que soit privilégié le jeu de l'acteur. Le décor est jugé superflu, sinon inhibiteur et nocif puisqu'il peut réduire l'espace de jeu. Se prononçant sur l'exploitation de l'objet P. Kompaoré remarque :

« Nous ne rejetons pas *a priori* l'usage des accessoires et objets. L'objet reste évidemment nécessaire dans sa fonction utilitaire ou symbolique. Il y a des objets-renforts qui spécifient certains rôles sociaux et permettent au théâtre de créer le type. Leur usage est très souhaitable. Il en est de même pour les objets-supports d'une action comme les instruments de musique qui, plus qu'un accessoire tiennent lieu de personnage sur la scène."¹⁵⁰

Dans sa version pédagogique affirmée, le kotéba utilise très souvent les sculptures comme support à la démonstration. Les marionnettes et les masques font également partie du lot. Mais elles font office de personnages et le rapport n'est pas le même. Les autres objets sont utilisés pour leur valeur d'usage. Dans un article sur le kotéba, Françoise Ligier remarque ceci :

« Ainsi, un bâton peut représenter selon les besoins, une matraque, un fusil, mais aussi une guitare, un bâton de berger, etc. Il peut symboliser également l'organe viril, car les histoires sexuelles sont fréquentes dans le kotéba où elles sont exploitées de façon paillard, jamais obscène."¹⁵¹

Tandis que le décor, dans toutes ces esthétiques évoque celui d'un théâtre pauvre¹⁵² comme le souhaite J. Grotowski (il ne s'agit pas d'indigence mais d'un choix raisonné qui privilégie d'autres points forts de la représentation théâtrale tels que le corps), on retrouve au niveau de la conception et de l'emploi de l'objet différentes visions. Dans un cas il est sacré et tient un rôle, dans l'autre il est accessoire et soutient une action. Cette différence de point de vue reflète encore les divergences d'optique que nous avons déjà signalées. Il s'agira d'essayer de comprendre comment dans un cas ou dans l'autre, l'objet contribue à l'esthétique de la participation.

¹⁵⁰ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.111.

¹⁵¹ Françoise Ligier, « le kotéba traditionnel », in : Théâtre sud N°1, p.149.

¹⁵² Pour J. Grotowski, il n'est pas nécessaire d'encombrer la scène avec des décors, accessoires et costumes pour faire du théâtre. Il dit à ce propos : « Le spectacle est construit sur le principe de la stricte autarcie. La norme générale est la suivante : il est interdit d'introduire dans la représentation quoi que ce soit qui n'y soit pas déjà dès le commencement. Un certain nombre de personnes et d'objets sont rassemblés au théâtre. Il doivent suffire pour réaliser n'importe quelle situation de la représentation. Ils doivent créer la plastique, le son, le temps et l'espace. » (Vers un théâtre pauvre, Lausanne, La Cité, 1971, p.266.) Des metteurs en scène contemporains, tel que Peter Brook, des compagnies célèbres comme Le Living Théâtre ou encore Le théâtre de l'Aquarium, travaillent sur ce principe et privilégient la gestuelle de l'acteur et sa relation au public.

3.2.4. Le comédien médium et parrain.

Comme nous l'avons déjà signalé, l'on peut observer deux catégories de « comédiens » au sein des compagnies de notre corpus : les comédiens formés dans un institut d'art dramatique d'une part (c'est le cas des comédiens du Groupe Psy et une partie des comédiens du Bin Kadi Théâtre) et d'autre part ceux qui ont appris sur le tas d'autre part (ATB, Azékokovivina Concert-Band.) Cette distinction n'induit en rien cependant la qualité des prestations individuelles d'autant plus que les uns et les autres continuent d'apprendre dans l'exercice d'un art dramatique qui possède ses particularités. Bien des choses pourraient être dites sur la provenance des comédiens, les milieux sociaux d'où ils émanent... Ici nous souhaitons parler de l'acteur rituel, l'acteur monteur et l'acteur complet.

3.2.4.1. L'acteur rituel

Il est médium, chargé de prêter sa voix, son corps tout entier au message. Il doit donc maîtriser ces instruments de sorte que toute parole proférée, tout geste soit précis puisque chargé d'une signification profonde, sacrée. Au théâtre-rituel, la mystique du corps est très développée ; ce qui permet à l'interprète d'être à même de se laisser posséder par la transe. Bien des techniques sont enseignées par leurs encadreurs, techniques puisées dans l'immense réservoir de la rythmo-pédagogie initiatique. Ainsi, la technique du phosphène qui consiste à fixer le soleil pendant un moment pour faire le vide dans sa pensée et favoriser par la persistance rétinienne une impression de texte dans la mémoire et qui doit son origine à des pratiques initiatiques traditionnelles. Selon M.J. Hourantier, l'acteur au théâtre-rituel doit être initié :

« Comme l'orientation de son esthétique l'indique, il cherche à retrouver son rôle sacré de jadis. C'est un initié, c'est-à-dire celui qui peut encore s'initier au cours d'un spectacle mais surtout celui qui, à l'exemple des grands acteurs "éveilleurs", conduira le spectateur vers un autre niveau de compréhension... »¹⁵³⁽¹⁾

Il doit être initié au masque pour en utiliser toute la symbolique. Une gestuelle codifiée, nourrie par la tradition est à sa disposition pour l'exercice de son art. Cette gestuelle d'une importance capitale dans les rituels de guérison, parce que codifiée de vient « gestuaire » c'est-à-dire, une sorte de banque de données du geste à l'usage du comédien.

¹⁵³ M.J. Hourantier, Du rituel au théâtre- rituel, Paris, L'Harmattan, 1984, p.223.

3.2.4.2. L'acteur montreur

Au théâtre pour le développement comme au concert-party, l'acteur est montreur. Il doit rechercher le gestus social et typique du personnage pour le composer. L'identification n'est pas une nécessité. On ne tient donc pas à incarner un rôle tout le long de la pièce. Les techniques de la distanciation : rupture, chants, danses, musique, sont utilisées pour empêcher que ne s'installe l'empathie. Il faut dire que les conditions du jeu en espace ouvert ne prédisposent pas au jeu intime. Dans la cohue, les acteurs doivent crier presque pour se faire entendre. En plus, s'il faut parfois reprendre à cause de l'interaction permanente avec le public... à quoi bon s'enfermer dans un jeu psychologisant ! Jouer sur l'illusion est quasi impossible. La distanciation reste alors un principe à rechercher. Au concert-party, l'usage du masque et du travestissement est fréquent. L'interprète se peint le visage pour mieux mimer. Les personnages sont des rôles et se reconnaissent dès leur apparition parce que codés.

3.2.4.3. L'acteur complet

C'est peut être de la terminologie « griot, maître de la parole » qu'il faut baptiser ces interprètes qui doivent maîtriser plusieurs techniques. Dans notre corpus, les comédiens sont polyvalents : musiciens, danseurs, conteurs, amuseurs et porte-parole. Certes, par les répétitions, ils sont en situation de « remake ». Mais l'improvisation reste le fondement de leur jeu puisque la représentation est à tout moment susceptible d'intégrer la réaction du public. Ils doivent « être »... plutôt qu'« interpréter ». C'est le plus grand secret de l'art du conteur et du griot traditionnel. Ce sera également le « don » à acquérir dès lors que l'on veut faire du théâtre de la participation.

L'expérience singulière menée par Werewere Liking et son village Ki-Yi mérite que l'on s'y attarde ; cela surtout pour avoir une idée du statut social des comédiens :

« Il y a des gens qui reçoivent une formation spirituelle mystique qui les apprêtent quand même à porter un message plus lourd s'ils le veulent. Il y a d'autres qui suivent juste une formation technique; mais dans tous les cas, j'ajoute à la formation technique une formation philosophique et sociale parce que j'estime que l'artiste africain doit retrouver une place raisonnable dans la société qui ne soit pas la place détestable que nous avons aujourd'hui. »¹⁵⁴

Professionnel ou non professionnel ? Souleymane Koly y répond avec lucidité :

¹⁵⁴ W. Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997

« On m'a demandé si les artistes de notre troupe étaient des professionnels. Mais qu'est-ce qu'un professionnel? Si un professionnel est quelqu'un qui vit de son métier, je dis qu'en Afrique, il n'y a pas de professionnels. En Afrique, personne ne peut vivre de son art surtout dans le théâtre. Si l'on se place sur le plan de la qualité pour estimer qu'un artiste est ou non professionnel, alors je dis que nos artistes n'ont rien à envier à qui que ce soit. Pourtant nous travaillons tous dans la journée. Il y a des maçons, il y a des mécaniciens, il y a des employés de bureau, il y a tout. »¹⁵⁵

Les compagnies dont les études la démarche artistique opèrent un travail fondamental (nous reviendrons sur ces aspects au chapitre 10) dans la perception du rôle social du comédien et du type de jeu à développer chez l'acteur pour pouvoir en faire le cheval dans de bataille dans la conquête du public, le véritable médium dans la dynamique dans la participation.

3.2.5. Le public récepteur-censeur du spectacle.

La relation public-acteur est importante dans la définition de l'impact du fait théâtral. « Le théâtre africain » ne se trouve pas que dans la dramaturgie des textes francophones. Il se rencontre aussi dans les expériences menées hors des lieux convenus, hors des centres culturels et qui drainent des foules. Il faut aller à la rencontre des dramaturgies émergent non encore précisément affinées mais susceptibles de prendre en compte l'horizon d'attente du public. Certains spectacles joués en Afrique drainent une foule immense se bousculant à l'entrée de la salle. Ces mêmes spectacles une fois représentés en Occident sont considérés comme non aboutis et font parfois l'objet de critiques acerbes. L'une des raisons à ce dysfonctionnement c'est que l'interrelation envisagée dans la conception même de l'objet théâtral déconcerte.¹⁵⁶ Pour Werewere Liking :

« Nous tenons toujours compte du public dans notre travail. C'est sur la base même de la connaissance de notre public que nous travaillons. C'est pour cela que nos spectacles peuvent parfois désarçonner les gens en Occident parce que nous ne faisons pas d'adaptation. Nous présentons vraiment nos spectacles comme nous les présentons ici en connaissant bien notre

¹⁵⁵ S. Koly, interview accordé à la revue *Le monde à la carte*, novembre 1989

¹⁵⁶ Par exemple dans *Le malaise* (adaptation de *No longer at ease* de Chinua Achebe) Kompaoré Prosper propose à la fin une scène où les acteurs et le public se rejoignent pour clamer : « Fini, fini le malaise, debout les camarades, combattons la corruption le monde va changer, combattons la corruption c'est la révolution. » Ce spectacle monté en 1985 en pleine révolution au Burkina Faso avait tout son sens au plan local et l'invité finale dans l'explosion de la barrière scène/salle était manifeste d'une opération de militantisme éprouvée. Hélas les spectateurs français invités à se joindre aux acteurs étaient réticents. Sauf se joignaient, quelques amis pour lesquels prévalait l'expression d'un geste amical. L'adhésion ne se faisait pas sur une base solidaire, la fête commune n'était plus l'expression spontanée d'un choix idéologique assumé.

public. Et parfois en disant ça: ça réagira comme cela en Afrique, mais en occident ça pourra réagir autrement.

Dans notre village Ki-Yi, dans notre lieu, nous faisons comme au village. Il y a une large participation du public surtout à la fin du spectacle. Il peut se manifester, participer. Mais cela est dans un cadre convivial. Mais quand nous allons sur des scènes à l'italienne en Occident, c'est toujours plus difficile de faire monter les gens sur la scène. Même comme ça, il y a des moments, où l'on essaie de faire monter les gens. Ce n'est pas systématique. Nous prévoyons quand même nos spectacles de manière intrinsèque au cas où lorsque le public ne participerait pas que cela ne soit pas gênant. »¹⁵⁷

Cependant, il faut dire que parfois le manque d'intérêt du public Occidental résulte du mauvais ciblage que font les compagnies africaines. Pour l'illustration nous osons citer *L'enfant Mbene*¹⁵⁸ dont, selon notre opinion, les créateurs n'ont pas opéré de choix décisif de public cible. Le jeu se veut ménager des ruptures, mélanger mimesis et diégésis, appel à la participation du public ; mais le conte initiatique qui est joué l'est dans un registre de langue plutôt élevé pour les enfants, tandis que les masques naïfs sont inadaptés à un public d'adultes. Tous ces procédés quelque peu cacophoniques en font une sorte d'objet théâtral parcouru par une forte bâtardise.

La question ne se pose pas beaucoup pour le théâtre pour le développement. L'analyse sur les réactions du public fait souvent l'objet de débats importants entre les comédiens après les spectacles. P. Kompaoré fait remarquer la différence des réactions entre le public africain et le public européen en ces termes :

« Le théâtre-forum repose sur le principe fondamental qui de la non-dichotomie entre acteur/spectateur. En outre, il part du postulat que le spectateur peut jouer au théâtre et que, ce faisant, il peut rendre compte des états de son cœur et de sa raison et qu'enfin ce jeu met en branle une volonté de libération et de rupture de l'oppression manifestée. Le spectateur africain du fait de sa culture, réagit différemment du spectateur occidental devant un spectacle à caractère exotérique.

En effet, là où les règles de savoir-vivre et de décence commandent au spectateur occidental de suivre en silence le spectacle, ne réagissant de manière ritualisée qu'à travers des applaudissements pré situés, la règle dans la plupart des cas en Afrique autorise parfois même le spectateur africain à intervenir spontanément par le geste ou la parole, pour approuver ou désapprouver, pour corriger ou donner la réplique, pour relayer ou étayer. Ces interventions sollicitées au spontanées, l'acteur les attend et souvent en a besoin pour sentir son public, pour maintenir en permanence le contact. Le conte n'est pas la propriété du conteur, mais le bien de

¹⁵⁷ W. Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997

¹⁵⁸ Ce spectacle co-produit par Le Ki-Yi Mbock Théâtre a été présenté à la 15^{ème} édition du Festival International des Francophonies en Limousin.

la communauté aussi celle-ci a-t-elle le droit de donner son avis sur la manière dont il est géré.¹⁵⁹ »

Nous ne nous attardons pas davantage sur ces aspects que nous étudierons comme modalités de réalisation du théâtre de la participation.

3.2.5. Modèles et intégration théâtrale : le schéma initiatique comme matrice idéologique

Pour la plupart des créateurs des formes prises en compte dans notre corpus, le modèle dramaturgique et esthétique reste ouvert sur la pluralité des expressions théâtrales. Werewere Liking sait le mieux porter cette vision pluridisciplinaire, cette propension au mélange de genres :

« Chez nous un spectacle de scène tient compte de la littérature, de la musique, du chant, de la danse, des percussions, de la plastique même, les dessins, les maquillages, sur le corps, les masques, les marionnettes, les objets, l'art plastique, tous les arts se donnent la main pour l'art de la scène. Quand un *mvét* arrive ou même un griot mandingue, vous avez l'ensemble des données de cette culture. Donc pour le groupe Ki-Yi, cette globalité de la présence de tous les arts sur la scène est fondamentale. C'est pour cela que dans notre théâtre, il y a toujours un équilibre agencé entre l'art plastique (marionnette, masque, maquillage), art de la percussion, de la musique, qu'elle soit moderne ou africaine »¹⁶⁰

On l'aura vu, tous essaient d'intégrer texte, danse, musique, masques, etc. Cependant l'un des aspects les plus frappants c'est de concevoir le théâtre comme un parcours initiatique et d'envisager la dramaturgie et l'esthétique en conséquence. Pour P. Kompaoré, aller au théâtre c'est entreprendre un voyage initiatique. Acteur ou spectateur, l'on entre dans un temps différent du temps de la vie, une parenthèse de vie, comme si l'on faisait partie d'un *djoro*¹⁶¹ :

« La rupture dans le temps se fait simultanément avec une autre forme de rupture: la rupture de l'espace initiatique. L'acteur est arraché à son cadre de vie quotidien, et projeté dans un univers autre. L'une de ces manifestations les plus théâtralisées de ce transfert est le voyage initiatique.

Le « *djoro* » prend l'allure d'un exode, parce que ce ne sont pas uniquement les futurs initiés qui prennent la route, mais l'ensemble de la population hommes et femmes; cette migration de

¹⁵⁹ P. Kompaoré, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique », in : Théâtre africain, théâtres africains ?, Paris, Silex, 1990, p.151.

¹⁶⁰ W. Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997.

¹⁶¹ Initiation en pays mandingue. Le rituel de passage de l'adolescence à l'âge adulte prend les formes d'une mise à l'écart de la société pendant un certain temps. Les candidats à l'initiation sont invités à une mort symbolique d'où ils reviennent métamorphosés.

plusieurs milliers de personnes sur plusieurs centaines de kilomètres se fait en plusieurs jours, marqués par des étapes. »¹⁶²

Cette figure de l'initiation, nous la retrouvons également chez M.-J. Hourantier :

« Le théâtre-rituel présente un projet théâtral qui s'articule à partir d'une problématique pédagogique et politique. A cet effet, il utilise les techniques de l'initiation pour frapper d'abord l'imagination des spectateurs considérés comme des récipiendaires qu'il amène progressivement vers une « mort » puis vers une « renaissance. »¹⁶³

Elle pense que le passage de cette mort symbolique vers une renaissance, elle aussi symbolique, est le passage d'un état de désordre, de non connaissance, vers un état d'harmonie où l'homme tiré vers le haut retrouve une certaine communion avec le numineux. Le spectacle, à ce niveau fonctionne sur différentes instances du conscient et de l'inconscient : raison, émotion, subliminal, sensoriel... Il est un parcours initiatique pour tous. En puisant dans le rituel sacré, il replonge l'individu ou le collectif des spectateurs dans un univers religieux ou l'effet *cathartique* peut opérer la purgation des passions.

Dans le cas des spectacles pour le développement et autres, basés sur la distanciation, en puisant dans le rituel profane de la palabre avec tous ses attributs langagiers, le théâtre libère également des angoisses face aux enjeux sociaux ou moraux et psychologiques et redonne au spectateur un équilibre « pour soi » et partant celui du groupe.

Tout événement théâtralisé est un plaisir, une fête une célébration des sens, une perpétuelle stimulation émotionnelle, exorbitant acteurs et spectateur de leurs cercles respectifs pour les mener à une fusion conviviale. P. Kompaoré dans sa vision du théâtre voltaïque se projette en ces termes:

« La dimension corporelle et/ou sensorielle de la représentation traditionnelle peut également inspirer une théâtralité moderne. L'événement dramatique pourra tendre vers une saturation de l'espace dénucléarisé en cellule d'actions concomitantes. « Le théâtre du concret » redeviendrait ainsi une fête du corps et des sens, un festival du mime et de la gesticulation. Jeu physique et stéréotype, où le mouvement s'organise en langage cohérent. No, kabuki ou Commedia dell'arte le nouveau théâtre voltaïque, pourrit tendre à dépasser le niveau de l'Événement pour tenter de devenir à chaque fois un véritable Avènement!

¹⁶² P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.504.

¹⁶³ M.J. Hourantier, Du rituel au théâtre- rituel, Paris, L'Harmattan, 1984, p.32.

L'esprit nouveau qui pourrait marquer ce « théâtre du concret » se résumerait en un seul mot: participation. exigence lourde de conséquences structurelles (formes de spectacles dramatiques, style, langue de représentation) tant qu'infra structurelles (configuration spatiale, scénographie, organisation des troupes, périodicité) » ¹⁶⁴

¹⁶⁴ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.504.

Chapitre 4. ETUDE DE CAS : « COMME DES FLECHES »

Cette étude de cas centrée sur un de nos textes peut paraître bien curieuse et cela pour deux mobiles essentiels :

- primo, le projet qui sous-tend l'écriture du texte et sa mise en scène ne s'inscrit pas dans une des formes précises du théâtre de la participation. Le spectacle produit n'est ni du théâtre-forum, ni du concert-party, ni du théâtre-rituel, ni du kotéba thérapeutique ;
- secundo, dans une étude, porter le choix sur son propre texte peut prédisposer à une analyse très subjective sinon prétentieuse et qui d'ailleurs réduirait le champ d'interprétation : une dictature de l'instance productrice laquelle tendrait à imposer une lecture, une ligne de réception.

C'est en pleine conscience de ces limites que nous proposons ce « regard narcissique » que nous justifions par le fait que l'expérience menée dans le cas de *Comme des flèches* était volontairement orientée vers la recherche. Le projet était dès le départ conçu comme un objet littéraire et artistique sur lequel devait s'exercer notre analyse partant des hypothèses que nous posions déjà pendant l'observation des toutes les formes du théâtre de la participation depuis une dizaine d'années. Il nous semblait indispensable de mener une expérience de jauge, de vérification des interrogations, une expérience qui nous engageait nous-mêmes dans tous les aspects de la création et de la production et qui devait nous amener à évaluer tous les maillons de la chaîne « production-réception-horizon d'attente du public ». Cela pour refuser de nous contenter d'un regard d'observateur (regard au demeurant conseillé pour l'objectivité dans la recherche) . Cela parce que nous estimons que d'être soi-même impliqué dans une recherche-action permet de mieux apprécier les outils de l'analyse, ceux-ci étant dans ce cas précis confrontés aux données du terrain. Les études littéraires (en plus ici nous sommes au carrefour entre la littérature et le théâtre) nous semblent souvent

souffrir du manque de la pratique du terrain. L'on pourra nous rétorquer qu'il faut distinguer le chercheur du praticien ; nous en convenons. Cependant dans le cadre qui est le nôtre et où les outils conceptuels sont rares ou parfois inadaptés à la lecture de phénomènes nouveaux ; dans un cadre où la documentation est réduite sinon ouverte à des considérations plutôt généralistes, l'implication du chercheur dans la création de son objet d'analyse peut prémunir contre la tendance à l'abstraction pure.

En somme, nous avons écrit *Comme des flèches* en projetant le rêve de rassembler en un texte et une mise en scène tous les éléments littéraires et spectaculaires qui nous semble caractériser ce que nous convenons d'appeler le théâtre de la participation. Nous avons travaillé en amont de l'écriture du texte avec des griots, sur un thème socialement fort (le sida), thème qui engage une potentielle culpabilité des personnages d'où un aspect catharcisant de la réception cher au kotéba thérapeutique. Nous avons ménagé dans la mise en scène des idées-forces relatives à une certaine gestuelle rituelle autour du thème de la mort, des chansons funéraires, des masques. Nous n'avons pas manqué de susciter de la distanciation par une prolifération d'éléments d'épicisation¹⁶⁵ avec ce clin d'œil au personnage du concert-party jubilant dans des récits parodiques de vie sexuelle fortement épicés. Nous avons tenu à aller vers plusieurs types de public pour ce qui est de la diffusion du spectacle en laissant libre cours aux débats et intervention post-spectacle quand l'ambiance le permettait, etc. En bref, nous en avons fait un condensé des forces du théâtre de la participation.

Voilà pourquoi il aurait été dommage de taire l'expérience. Nous en proposons certains aspects textuels et scéniques dans les chapitres suivants et tenteront également d'en utiliser les éléments de la production (mise en œuvre du projet) pour illustrer le chapitre sur les paradoxes de la valeur marchande du spectacle (deuxième partie de l'étude)

¹⁶⁵ Procédé par lequel l'on intègre à la structure dramatique d'un texte, les éléments épiques : récits, suppression de la tension, rupture de l'illusion et prise de parole du narrateur, scènes de masse et intervention d'un chœur, document, *songs*, photos, changements à vue du décor; projections inscription.

4.1. Analyse dramaturgique de « Comme des flèches »

4.1.1 Conditions de gestation et de production de l'œuvre littéraire et spectaculaire.

Comme des flèches a été écrite en 1996 pendant une résidence d'écriture au Festival International des Francophonies en Limousin. Le texte a été publié aux Editions Lansman en décembre de la même année alors qu'une mise en scène en avait déjà été faite trois mois auparavant au Burkina Faso. Les premiers exemplaires ont été apportés par l'éditeur Emile Lansman lui-même pendant la première du spectacle à Villeneuve d'Asq en France.

Le projet de spectacle sous-jacent à l'écriture est bâti sur deux dimensions essentielles : tradition et modernité. Le spectacle dans sa version première utilise deux langues : le français et le bambara et ainsi embrasse suffisamment d'éléments pour être proposé à divers types de publics francophones. Le public cible visé est celui qui habite la large bande horizontale traversant la Guinée, le Sénégal, le Mali, la Côte d'Ivoire, le Burkina Faso ou la tradition du griot est encore vivace. Les autres pays francophones Togo, Bénin, Niger et autres s'intègrent également facilement au réseau de distribution du fait de l'usage du français et de leur proximité par rapport à la région dite mandingue.

Le texte publié (uniquement en français) brise les frontières espérées au départ ; d'autant plus que plus tard, il a fait l'objet de travaux spécifiques universitaires ou de mise en lecture par des compagnies belges.

4.1.2. Résumé de l'œuvre

Bouba est un jeune bachelier en rupture d'études. Pour se prendre en charge, il devient mécanicien le jour et anime un orchestre traditionnel le soir. Amina est une enseignante, institutrice dans une école primaire de la ville. Son époux Bokoum est absent le plus clair de son temps pour raisons professionnelles ou autres et est même très volage.

Un midi, l'institutrice tombe en panne de motocyclette en rentrant chez elle. Brin de conversation avec le mécanicien qui répare l'engin au pneu crevé. Une histoire d'amour naît, se tisse et grandit entre elle et le jeune mécanicien. Puis survient la maladie, laquelle se déclenche d'abord chez Bouba. Entre les deux amants, des moments d'accusation mutuelle, de violence et de réconciliation. La maladie évolue chez Bouba ; mais le couple cachottier continue de s'aimer et de se soutenir jusqu'à la mort du jeune mécanicien. Amina qui se sait aussi malade n'avait pas jusque là eu le courage de l'avouer à son mari Bokoum.

Pourtant, cet après midi là, il n'y a pas eu d'oraison funèbre au cimetière, à l'enterrement de Bouba. Un goût d'inachevé promenait son amertume sur toutes les langues et faisait onduler la peur sur tous les visages. Car le jeune bachelier en rupture d'études, mécanicien le jour, musicien-griot la nuit est, mort du sida, pratiquement abandonné de tous.

Seule et bouleversée, Amina revoit défiler, comme dans un rêve ou un cauchemar les temps forts de leur liaison. Elle tente d'y puiser le courage de rompre le silence et d'annoncer à son mari qu'elle aussi porte la maladie au plus profond d'elle.

La fable dramatique commence donc au retour d'Amina du cimetière et se déroule en *flash back* telle une remontée de mémoire de cette magnifique histoire d'amour. L'espace de l'atelier où elle s'arrête pour une pause fait affleurer tous les souvenirs liés à cette idylle.

4.1.3. Organisation et structuration de la pièce

4.1.3.1. L'extra-texte et ses interprétations

Comment donc se traduit même dans l'extra texte la volonté d'association de la poésie et du réalisme ? Il s'agit ici de prétendre qu'en réalité, la réponse au désordre de la séparation c'est la poésie. Ce n'est pas parce qu'on recherche l'utile qu'il faut écarter toute poésie caractérisée par la recherche d'un message connoté. Bien au contraire lorsque la fonction référentielle se double de la fonction poétique l'on peut espérer qu'au-delà du message utile, il y a l'art avec sa dimension esthétique.

4.1.3.1.1. La programmation du titre

Le titre « *Comme des flèches* » est une torsion du réel vers la métaphore. Celle-ci se retrouve à plusieurs niveaux : la métaphore du mot, la métaphore du corps, la métaphore de la fusion.

En effet, la parole est comme une flèche. L'analogie est présentée de façon évidente. Le premier terme, étant sous-entendu, renvoie à une multiplicité d'éléments qui seraient comme des flèches. Ici la flèche est à destination multicibles. Il s'agit de poursuivre un but, celui d'atteindre plusieurs objectifs. L'auteur en exorde de son titre le précise d'ailleurs en ces termes : « La parole telle une multitude de flèches, se tient sur le fil raide et court tendu. Les mots sont « comme des flèches ». Ils ne sont pas errants ; ils ont une destination, une raison d'être, une essence parce qu'ils s'actualisent d'abord dans une chaîne parlée (dénotation) puis se réalisent par le sens qu'ils apportent au message (connotation.)

La flèche c'est aussi l'idée du temps battu par la rapidité: on court comme une flèche - la flèche du temps. Le sida détruit l'idée du temps imparti de façon normale à la vie de l'être humain. On est surpris dans sa jeunesse par la fulgurance de son action. La flèche c'est sans doute aussi Cupidon. Le dard qui pique, l'amour qui atteint et « fait tomber » la cible.

Enfin est associée à la flèche l'idée de l'inéluctable dans le but. Le sida est la maladie de l'inéluctable ; une maladie des corps qui fusionnent. Et ce n'est pas gratuit que Bouba, jeune mécanicien utilise, pour réparer ses chambres à air crevé, le feu qui recolle les morceaux de la matière plastique. Il est un vulcanisateur, allusion faite à Vulcain, le dieu des forges !

4.1.3.1.2. La dramatis personae

La bipolarisation est constante, renforcée par la volonté d'établir une passerelle entre les mots et leur signifiant connoté. Aussi retrouve t-on au niveau de l'extra-texte dans la liste des personnages une formation de paires : la paire « Lui - Elle », la paire « griot-griotte », la paire « joueur de flûte- joueur de kora ».

La métaphore du corps est portée par la paire « Lui-Elle. » Il s'agit ici d'une différenciation qui se veut sans équivoque. Lui c'est Bouba, l'homme; Elle c'est Amina la femme. La séparation est bâtie sur la génotypie. Au-delà de la paire, il s'agit d'un

couple formé de deux corps : celui de l'homme et celui de la femme. De leur rencontre naît paradoxalement la séparation. Le sida est une maladie du corps qui s'étend au corps entier. C'est aussi une maladie sexuellement transmissible d'où l'importance de cette différenciation. La préoccupation onomastique en fait le couple de la Genèse. Amina et Bouba commencent par les deux premières lettres de l'alphabet. Le « a » est doublé dans Amina tandis que le « b » est doublé dans Bouba: un procédé d'insistance. L'on s'inscrit ici dans un parcours en partant du début, si l'on considère que l'alphabet constitue la synthèse de la parole et que celle -ci permet de s'inscrire sur un parcours, une réalisation. Cette volonté d'établir le couple de la Genèse s'étend le long du texte du moment ou dans les indications scéniques, Amina et Bouba sont désignés par Lui et Elle. Leur nom n'apparaît que dans l'énonciation du discours. Amina et Bouba sont représentatifs de tous les couples du monde entier. Il s'agit de la Femme et de l'Homme. On peut noter ici cette volonté d'universalisation. La métaphore du corps renvoie à la matérialité de la vie, l'expression de la réalité tangible, sensible. La séparation se trouve dans le corps, la préoccupation matérielle. En épilogueant, l'on peut affirmer que la reproduction de la réalité engendre la séparation.

La paire du griot et de la griotte constitue juste un lieu de différenciation fonctionnelle, déjà souple puisque qu'il s'agit de deux interprètes d'une même réalité de mots. Les textes du griot peuvent être dits par la griotte ou vice versa. Souplesse dans la confection de la paire, souplesse dans l'usage des mots, indifférenciation dans l'interprétation des mots.

La troisième paire « joueur de flûte-joueur de kora » est une fausse paire. La distinction n'est ni au niveau du génotype ni de la fonctionnalité. Il faut recomposer la paire parce qu'en réalité il s'agit de la paire « joueur de flûte-flûte » d'une part et « joueur de kora-kora » d'autre part. Les musiciens évoluent de façon indifférenciée. Ce qui est intéressant c'est la relation entre le musicien et son instrument. L'idée de la fusion est essentielle. Là on est dans la dimension poétique de la communication. La musique est un autre type de réalisation de l'idée. Le musicien et son instrument font corps, sont une même chose. La musique de la kora et de la flûte ne sont pas juste des éléments additionnels. Ils sont des composantes même au plan structural. Les instruments sont comme des actants, participant à la détermination des personnages dans la *dramatis personae*. Leur exécution et même le mode d'exécution est précisé

dans les didascalies. Le mot et le corps fusionnent dans l'expression poétique artistique manifestée par la musique de la kora.

4.1.3.2. Composition du texte

4.1.3.2.1. Séquentialisation

Le texte se présente comme un long poème dramatique en 14 séquences ne portant pas de titre et qui sont juste numérotées. Le refus de la construction dramatique habituelle en actes et scène ou en tableaux en font un long poème rhapsodiques où les voix se relayent, « *un superbe Cantique des cantiques des temps modernes* » selon les mots de Natasa Raschi.¹⁶⁶

Même si la construction n'obéit pas aux schémas habituels qui permettent une interprétation par le biais de l'analyse actantielle, il pourrait être d'un intérêt certain de présenter la composition du texte.

Séquence 1 Amina, de retour du cimetière après l'enterrement de Bouba s'arrête à l'atelier et s'insurge contre l'attitude de rejet manifestée par les différentes couches de la société face au fléau. Elle se promet d'annoncer sa séropositivité à son époux.

Séquence 2 Vision d'Amina. Les griots évoquent la mort dans un discours rituel. « Elle » raconte la scène de la découverte de la maladie de « Lui ».

Séquence 3 Intermède. « Lui » et « Elle » se disputent, s'accusent, s'interrogent sur la responsabilité de l'un et de l'autre dans le processus de contamination.

Séquence 4 Paroles-relais de griot, de joueur de flûte et joueur de kora. Description des conséquences immédiates de la maladie notamment la probable exclusion et la solitude pour conséquence.

Séquence 5 « Elle » et « Lui » racontent la première rencontre amoureuse. Le coup de foudre qui a surgi à la faveur d'une panne de motocyclette.

Séquence 6 Décrochage. La griotte raconte l'histoire d'une fillette violée par un riche commerçant qui a profité des charmes de la fillette pour quelques piécettes d'argent.

¹⁶⁶ N. Raschi, « La folie du papillon » in Théâtre/Public n°158, 1^{er} trimestre 2001, p.65-68.

Séquence 7 Suite du récit de la rencontre amoureuse : le second jour, puis les jours suivants qui ont consacré la rencontre par l'acte amoureux (cet acte a eu lieu à la faveur d'une panne d'électricité.) « Elle » et « Lui » revivent les moments de bonheur.

Séquence 8 « Elle » et « Lui » racontent les débuts des manifestations de la maladie chez Lui et relatent les circonstances dans lesquelles la mauvaise nouvelle a été communiquée aux amis.

Séquence 9 Description des réactions diverses quant à l'accueil de la nouvelle par les gens tout autour. Description de l'évolution de la maladie chez « Lui. »

Séquence 10 Décrochage. Le griot tire la leçon de son observation de l'évolution négative de l'humanité. L'homme d'aujourd'hui n'a plus aucune valeur.

Séquence 11 « Lui » raconte l'outrage : la mort libère de la maladie. Elle et Lui se souviennent de la tentative de suicide avortée sur le pont.

Séquence 12 Le griot, la griotte, le joueur de kora, le joueur de flûte, racontent une scène de bar où l'on parle de méthodes inadaptées de prévention contre le sida.

Séquence 13 Rappel de la « séquence culpabilité et responsabilité. » « Elle » et « Lui » se disputent, s'interrogent et se réconcilient.

Séquence 14 Retour à la situation initiale. « Elle », après cette vision, est décidée à se dénoncer auprès de son époux et à publier la mauvaise nouvelle de son « inconduite » et de sa maladie.

4.1.3.2.2. Analyse de la structure et évolution de la fable dramatique

L'on pourrait définir le texte comme une série d'impressions, de temps forts, de flash back, une sélection de la mémoire. Les séquences ne sont pas nécessairement liées entre elles. Difficile donc de faire une étude de l'évolution dramatique des situations. Ici nous sommes dans un cas où le conflit est interne aux personnages et n'est pas le moteur apparent de l'action dramatique. Cependant, il ne s'agit nullement d'une simple juxtaposition d'images et de scènes. Une progression dramatique interne au récit fait de cette série de séquences des phases d'un discours cohérent allant dans le sens du récit.

4.1.3.2.3. Didascalies et commentaire

Assez présentes dans le texte, les didascalies répondent au besoin de localisation des scènes, de description de l'extra scène, de caractérisation du jeu scénique. Elles comblent également les besoins de spécification spatio temporelle puisque nous nous trouvons dans un cas particulier où la brisure de l'espace temps (mise en abîme, et jeu du défunt avec les vivants, dédoublement, etc.) peut facilement entretenir la confusion. Elles permettent aussi de noter l'intervention des musiciens, de caractériser les silences, etc. La didascalie en entrée en donne une idée :

« Crépuscule. Le soleil se couche sur la ville. Un atelier de mécanicien-réparateur de pneus. Hangar, bric-à-brac. Une enseigne : « ICI BOUBA, VULCANISATEUR DIPLOME ». Un tas de vieux pneus de voitures et de motocyclettes par-ci, chambres à air par-là. Des pots d'eau noire de cambouis. Par terre, des morceaux de pneumatiques noirs, rouges. Une vieille caisse à outils vide. Des pots d'eau noirs, rouges. Accroché à l'arbre, contre lequel s'adosse le hangar, un hamac de filet gris. A l'avant, un vieux banc brinquebalant. Amina, ELLE, est assise sur le banc, les yeux hagards. Elle a les pieds couverts de poussière rouge. Elle est soigneusement vêtue. Elle revient du cimetière. Bruit lointain de motos. Puis le silence angoissant des fins de journée s'installe. »¹⁶⁷

4.1.4. La fiction et son organisation

4.1.4.1. Le mythe de la parole qui guérit : la métaphorisation dans le processus thérapeutique.

Une analyse permet d'établir une relation entre la volonté de métaphorisation observable chez l'auteur et le contexte sociologique qui campe le sujet (la société mandingue.) La torsion du réel répond à la métaphorisation du processus thérapeutique. Le sorcier guérisseur mandingue est avant tout un praticien, herboriste connaisseur de plantes ou de méthodes pratiques empiriques mais avérées efficaces puisque ayant été expérimentées pendant longtemps. Ses incantations qui introduisent une atmosphère mystique, installent une ambiance de religiosité où la foi sollicitée et mise en confiance finit par conditionner le patient, le prédisposer à l'acceptation d'une thérapie. La guérison va s'effectuer au niveau psychologique, l'esprit dirigeant à ce moment là le corps. Le patient croit en la force de son sorcier guérisseur avant de croire à l'efficacité

¹⁶⁷ K. Lamko, Comme des flèches, Carnières, 1996, p.9

du remède proposé. Les plantes médicinales et les prescriptions qui accompagnent leur administration ne sont que des accessoires, adjuvants dans le processus.

Le patient passe par un diagnostic sibyllin qui finit par révéler sa situation sociale. Est-il en harmonie ou non avec les éléments naturels ? Est-il en disharmonie avec le corps social, les relations familiales ? La maladie, rupture de l'harmonie dans le corps est la facette visible d'une rupture de l'harmonie au niveau social ou cosmogonique. L'homme est un élément lié aux autres éléments, une force certes mais extrêmement dépendante des autres forces. Amina au terme d'un parcours initiatique va guérir de la maladie du silence.

La prétention d'un spectacle comme celui là c'est de vouloir se présenter comme un espace de compréhension du phénomène du sida. C'est de servir de diagnostic, de proposer les jalons d'une réaction. Il ne donne pas de clé, il est volontairement refus de didactisme. La parole seule permet de rassembler les pans déchirés de la vie, de les recoudre. La vérité sera gage de libération. Le silence c'est la mort. Des questions sont posées auxquelles le texte tente de trouver des réponses. En effet, comment dans une tradition où les tabous peuvent s'ériger en écran, faire pour entrer de façon discrète dans une thématique *a priori* rédhibitoire ? Comment parler aujourd'hui de la prévention face à une pandémie, entre la peur de l'autre ou l'indifférence, la psychose de la prévention des uns et l'attitude suicidaire des autres, les morales bien pensantes et les marchés du sexe ?

Il s'agit de renforcer les mythes et les tabous autour d'une maladie injuste qui recoupe encore trop de contrevérités et fait oublier à certains que des personnes atteintes sont encore des hommes. Comment ne pas installer un texte qui finirait par être perçu comme une leçon de conduite, un prétexte didactique ? Le spectateur déteste qu'on le prenne pour un enfant et surtout sur cette question délicate. Le texte se présente comme un état des lieux, un constat sans prétention didactique, sans se constituer en éventail de réponses fermes et tranchées, culpabilisante et moralisatrice.

4.1.4.2. L'intrigue : le ressort dramatique camouflé

Contrairement au drame qui poursuit une montée vers un point culminant, ici l'exposition annonce déjà la conclusion. Tout est donné dès le début. Le reste n'est que récit de péripéties ayant conduit à la mort de Bouba. L'on pourrait prétendre y déceler l'ossature d'une tragédie classique d'autant plus que les personnages des griots et des

musiciens peuvent renvoyer par association à l'idée du chœur ; il n'en est rien. Le conflit tragique habituellement naît de la confrontation entre les lois dites universelles (religieuses ou sociales) et portées par des forces supérieures à l'Homme et le héros, cette force humaine qui tente de s'affirmer hors du contexte, hors de son temps, son époque. Le héros a conscience de défier les forces plus puissantes que lui. Mais son destin l'entraîne irrésistiblement vers l'accomplissement de cette confrontation qui se solde par sa perte. Cette perte est hélas inéluctable quelle que soit l'intervention d'autres forces adjuvantes. La tragédie est par essence une destinée vaincue. Elle se caractérise essentiellement par certains des éléments que sont la particularité des protagonistes, les motivations, et le dénouement pré-réglé. Le héros tragique vit un dilemme en étant à la fois agent et patient d'un procès c'est-à-dire d'une action qui le mène à une situation douloureuse. Il est un agent volontaire mais un patient involontaire. Son action est une tentative de remise en cause de l'omnipotence des forces extra humaines qu'il tente d'égaliser. C'est en ce sens qu'il est un héros positif. Ses motivations sont nobles au regard des individus qui observent sa lutte. Le dénouement de la tragédie est un processus de dégradation lente, retardée par des péripéties. L'aventure du héros se termine par sa défaite. Cela ne veut pas dire que le dénouement est complètement négatif. L'ordre moral ou social est victorieux quelles que soient les motivations du héros. De ce point de vue, la tragédie est un système idéologique qui confirme l'ordre social. Mais rien ne peut plus jamais être comme avant, puisque le héros aura bouleversé cet ordre par une remise en cause.

Ici Bouba et Amina semblent être les héros d'une tragédie où l'amour aux prises avec la mort face à une société répressive ne peut que faire naître des desseins vaincus. Cependant, eux ne s'avouent pas vaincus parce qu'ayant triomphé par l'amour qui les unis, en témoignent les extraits suivants :

« Lui : Je mourrai bientôt. Tu me suivras peu de temps après...ou peut-être bien longtemps après...mais tu verras : chez nous, la mort est belle.

Le joueur de flûte : Elle est fille sublime que l'on accompagne de cris de joie pour ses noces et que l'on pare de bijoux rutilants et étincelants.

Elle : J'ai tout à coup le sentiment étrange que le regard des autres n'a plus de place en moi...

Lui : C'est cela, notre victoire. Il faut refuser de se laisser emprisonner dans la corbeille des idioties qu'on raconte. Ce n'est pas parce qu'on n'existe plus dans le regard des autres qu'il faut refuser d'ÊTRE à nos propres yeux. Laissons-leur la charge de nous gommer. Nous avons mieux à faire...

Elle : J'ai peine à imaginer que chacun sue eau et sang pour faire de sa parcelle de vie un jardin planté de légumes, un verger d'orangers, quelque chose de palpable- un homme, un maçon, une commerçante, un musicien, un père, une mère de famille, un syndicaliste, un joueur de pétanque, un cruciverbiste- et qu'un jour, comme par malédiction, il faut vivre avec ce sentiment d'être un désert...

Lui : Pas un désert ! Un nuage qui passe...mais qui laisse tomber quelques gouttes de pluie. »¹⁶⁸

4.1.4.3. A la recherche d'un modèle : le schéma actantiel

Il nous semble assez difficile de dresser un schéma actantiel global cela en raison des instances assez souvent confondues. L'Amour (Destinateur D1) envoie Amina et Bouba (Sujets) rechercher L'Amour (Objet) pour Amina et Bouba (Destinataire D2.) Dans cette quête, les Adjuvants sont le groupe de griots musiciens et les Opposants la Société, la Maladie et la Mort.

Mais il s'agit ici du récit d'Amina. Si l'on envisage la pièce dans la perspective du personnage racontant et qui est le héros principal, si l'on se situe dans l'espace temps réel, le schéma serait tout à fait différent. La Conscience (D1) envoie Amina (Sujet) rechercher la Parole de Vérité (Objet) pour satisfaire l'équilibre de sa propre Conscience (D2.) La mort de Bouba sera un adjuvant déclencheur dans la quête de cette parole de vérité. Amina serait elle-même tout le long du parcours, l'instance opposée à elle-même avant de décider de dire la vérité à la Société.

Il faut noter que le caractère psychologique de la quête, la construction du texte en rhapsodie, en rendent la détermination du schéma actantiel sans intérêt réelle pour la lecture.

4.1.5. L'espace et le temps : brisure des cadres spatio-temporels

4.1.5.1. Analyse structurelle spatiale

L'espace ici est caractérisé par une mise en abîme gigantesque. Là aussi l'on peut noter la bipolarisation : l'espace réel et l'espace de la fiction.

L'espace réel sert de lieu de rêve. C'est l'atelier de Bouba qui subit les espaces ambiants évoqués tels que « le bruit lointain des motos ou le silence angoissant des fins

¹⁶⁸ K. Lamko, Comme des flèches, Carnières, 1996, p.28-29

de journée. »¹⁶⁹ Amina pendant toute son évocation se tient inamovible dans ce même espace, inamovible. Cependant l'espace de la fiction est démultiplié : le cimetière, la chambre de Bouba, l'atelier de Bouba, le lieu de répétition du groupe musical, l'hôpital, le marché, le bistrot, le pont, l'outre tombe. L'on voyage donc d'un espace à un autre en suivant le regard d'Amina qui installe les personnages dont elle fait partie et les met en jeu.

4.1.5.2. Analyse des structures temporelles

Le texte commence et se termine par une situation événementielle. L'on parlerait du temps historique en opposition au temps de la virtualité relative à la mémoire. Amina, revenue du cimetière s'arrête à l'atelier de Bouba, s'assoit et se souvient. C'est le crépuscule, un moment de doute où le gris, absence de couleur, prédispose à la recherche de la connaissance. A la fin du film de ses souvenirs, « la nuit est maintenant profonde . » Le temps de l'évocation mûrit la prise de décision d'Amina et la rend irréversible. La nuit dans laquelle l'on entre est celle « qui porte conseil » si l'on en croît la sagesse populaire. Le lendemain, aux aurores, l'heure sera celle de la vérité qui se publie avant qu'aucune perturbation par les activités du quotidien ne vienne entacher le processus par d'autres doutes ou hésitations :

« Alors, demain, tôt le matin, je me lèverai avant le muezzin. Dans la brume, je dirai à mes enfants : votre mère est condamnée... mais elle n'est pas indigne. Je dirais à tout le quartier que je suis condamné pour quête d'amour... juste un peu d'amour. »¹⁷⁰

Annouer sa séropositivité devient un acte d'aveu, la société se comportant en juge. On se souvient que dans bien des traditions rurales, lorsque l'on était accusé par la cour des chefs de clans d'un délit grave qui nécessitait réparation, lorsque l'on ne se reconnaissait pas coupable, l'on devait se lever à l'aube pour clamer son innocence à voix haute en le jurant tout en parcourant les ruelles du village. L'aube était l'heure propice où l'on pouvait être entendu par tout le village. La parole que l'on édictait était sentence, se chargeait de toute la force du silence alentour. Elle devenait parole sacrée de ce fait. Si elle était mensonge l'on pouvait alors encourir le châtement lié au délit commis : une sorte d'ordalie où l'accusé prononçait sa propre sentence (se faire enlever par la foudre ou le fleuve ou encore dévorer par une bête sauvage ou mourir atrocement d'une maladie incurable.) Si l'on était réellement non coupable, le plaignant alors subissait le châtement, était puni pour outrage.

¹⁶⁹ K. Lamko, *Comme des flèches*, Carnières, 1996, p.9.

¹⁷⁰ *Ibid.* p.37.

On se rappelle que le texte s'ouvre et se ferme sur le temps historique : une structure cyclique puisque l'entre deux est habité par des évocations. Les séquences allant de 2 à 13 inclus sont une parenthèse de temps investie par le souvenir d'un pan de vie. Mais cette structure *a priori* cyclique n'est pas fermée. Le cercle ne se referme pas sur lui-même. La structure se déroule et fonctionne plutôt en spirale. Au terme de la décision d'Amina qui se lève pour aller se livrer, surgit une image du futur, une forte vision prospective qui ouvre sur une exigence de la vie têtue. Le joueur de kora remplace l'enseigne initiale par une nouvelle à laquelle il ajoute son nom et ceux des autres, tandis que les griots accompagnent cette séance d'installation par des chants. Le texte se termine par « une musique de flûte. »

Cependant, à l'intérieur du temps virtuel ou fictionnel, il y a une évolution dramatique liée à l'évolution de la maladie. Cette évolution se fait par bonds successifs ponctués de temps de rupture. Ces temps de ruptures (essentiellement deux) sont des décrochages dans la chaîne du récit ; et, ce sont les séquences relatives aux paroles et ou récits poétiques des griots. Ces ruptures fonctionnent comme des digressions en évoquant des situations annexes mais sont tels des renforts et ouvrent le drame particulier d'Amina et Bouba sur le monde ambiant. Le drame du « couple interdit » n'est plus de ce fait un drame solitaire. Amina et Bouba ne sont pas que des personnages tragiques d'un événement tragique traversant une vie ; mais représentants mythiques d'une condition tragique : la vulnérabilité de l'homme.

4.1.6. Enoncé et énonciation

4.1.6.1. Le statut de la parole

Paroles poétiques, paroles paraboliques et anecdotiques, soutenues par des airs chantés au rythme de la kora, de la flûte et du tambour auxquels il ne manquerait que l'arc musical. *Comme des flèches* pourrait se résumer en ces termes! Le texte est plutôt un long monologue dans lequel entrent des personnages qui aident à le porter. La parole singulière est redistribuée pour être plus facile à porter. Les vrais dialogues sont rares dans la pièce et font l'objet de redondances voulues. Les séquences 3 et 13 sont éloquentes à ce sujet.

« {Séquence 3.}

Lui : Je pense que c'est toi...c'est ta faute !

Elle : Ma faute ?

Lui : C'est sans doute toi qui m'as rendu malade.

Elle : Moi ? Tu ne crois pas que ça pourrait aussi venir de toi ? De toi...ou de cette femme avec qui tu as fait l'amour avant moi ?

Lui :...Je ne sais pas. Je ne sais plus rien de rien...Peut-on être responsable de sa propre maladie ?

Elle : Soi-même ? Responsable ? Oui...non...peut-être...Le corps est si fragile ; la chair s'impose à nous...

Lui : Il est vrai qu'elle possède sa propre volonté, toute indépendante de la nôtre.

Elle : Et on n'est jamais assez fort pour refuser de lui obéir. Alors, inutile de nous chamailler, même si c'est sans doute ta faute...

Lui : Ma faute ?

Elle : Oui ...

Lui : Tu oublies que la maladie peut tout aussi venir de toi...je veux dire de l'homme que tu as aimé avant moi...

Elle : ...Tu as sans doute raison. A quoi bon chercher qui est responsable...(Plus tendrement) Allons, viens. Nous sommes UN...comme les deux ailes d'un ramier qui vole à l'assaut du vent.

(Ils se soutiennent. Sentiments mêlés : colère, impuissance et tendresse. Le joueur de flûte souligne cette étreinte d'un air à la fois triste et mélancolique.)¹⁷¹

Le refus du dialogue laisse place à un texte où le discours plutôt narratif expérimente de multiples procédés diégétiques.

4.1.6.2. Diégèse et procédés de l'oralité

Ici l'oralité conserve sa présence au niveau structurel. Le texte n'est pas sécrétion d'une pensée seulement théorique, construction d'un système éloigné de la pratique. Les stances des griots tels les *amazina* ou poèmes pastoraux ou les *bitchuba* poèmes musicaux, sont par leur caractère synthétique, pensée condensée, élévation morale, élévation vers l'universel. Les griots inscrivent le particulier dans une thématique universelle plus générale : « Je reviens de *Kosso*, le village des morts... . Parmi les procédés :

- Les méthodes de généralisation : allégories et métaphores filées, proverbes et vérités générales, paroles rituelles des griots, commentaire-récit mené par le personnage du philosophe qui inscrit le débat sur la nécessité d'aimer librement. L'espace de la prise de parole se structure par la présence d'un autel qui ritualise cette même parole, en fait une instance prioritaire. C'est par la parole que le devin

¹⁷¹ K. Lamko, Comme des flèches, Carnières, 1996, p.15-16.

guérisseur guérit celui qui y croit. Le miracle c'est cette force du mot, du verbe qui transforme. Parler devient un acte sacré d'une puissance irréfrenable ;

- Les procédés de distanciation et de fusion comme base au récit diégétique : la parole poétique ou rituelle du griot fonctionne comme un aparté qui a pour but de décrocher du récit linéaire. La parole du griot qui dit l'égrillard, le comique verbal apporte une note différente de l'ensemble. Les procédés de répétition et de redondance, le procédé du palimpseste (reformulation de la fable des animaux malades de la peste de la Fontaine) amènent l'histoire singulière de la culpabilité à rejoindre une fable connue. Les ruptures inhérentes à la production de textes chantés, les ruptures inhérentes à l'exécution des airs de kora ou de flûte, fonctionnent comme des procédés d'épicisation. Le silence fait partie des notes de la musique du spectacle. Il apparaît de façon évidente dans les didascalies. Le comique est provoqué par l'auteur de façon sporadique pour rompre l'effet mélodramatique qui pourrait s'installer.
- Les procédés de fusion : le dialogue entre une vivante et un mort se lit comme une brisure du réalisme et une fusion des univers réels et fictifs. Ce qui s'interprète comme une réponse à l'attente de la croyance (animisme et culte des ancêtres) selon laquelle le mort continue de vivre dans un autre espace accessible au vivant. Les procédés d'enchâssement des répliques (dans le dialogue, les protagonistes continuent les répliques inachevées des autres ; la brisure du cadre spatio temporel (le récit fonctionne par analepses et prolepses) ; le faux monologue (séq 1): Elle, parle à Lui sur le ton de la confiance. Il était supposé être absent pendant ce moment, la scène amoureuse est rejouée dans un procédé de mise en abîme. (séq 7) ; les répliques (seq 8) sont des scènes rapportées ; le procédé de la prosopopée (qui consiste à faire parler ou jouer quelqu'un que l'on évoque, qui est absent, mort ou inanimé), participent tous de cette volonté de fusion.

Le texte est bâti sur l'alternance des éléments tragiques et d'autres plus « légers » tenant du comique et même de la dérision ou de l'autodérision. L'on pose ici

le problème de la distanciation nécessaire dans une esthétique qui recherche l'analyse et la discussion. La pause descriptive est portée par le joueur de kora qui peint les univers, installe, le décor. Cet univers selon un principe de correspondance, renvoie à l'univers de la pensée du personnage. Le point de vue du récitant se confond avec le paysage intérieur du personnage évoqué. Ce procédé d'épiciation fonctionne comme un élément de rupture caractérisé par la prise de parole d'un tiers médian. Ce qui installe une distanciation ; fausse distanciation cependant puisque juste ralentissant le rythme du récit ; mais n'en disant pas moins à propos du paysage intérieur du personnage. Ce qui aboutit à un effet différé :

Lui : Quant à nouveau je lève les yeux, le crépuscule balaie d'un faisceau pourpre un cumulus qui se traîne là haut d'abord lourd et empâté, le nuage s'effiloche rapidement et dessine une « mère à l'enfant » en brumes ardoisines.

Le joueur de kora : La brise pousse le nuage. La mère lâche le menu poignet de l'enfant et s'étire : triste élongation où se mutile ses grâces. Elle se gomme peu à peu. L'enfant pousse une énorme tête de silure et ses jambes se rapetissent... jusqu'à ce qu'il se dilue dans la masse informe du ciel.¹⁷²

4.1.6.3. Vers une poétique de « l'oralité »

Comme des flèches se définit comme la dramatisation d'un récit de funérailles ! Aussi faut-il noter utilement la présence du personnage du griot qui joue plusieurs rôles dans l'évolution de l'action dramatique :

- Il est conteur présentateur de l'histoire qui se déroule ;
- Il est l'un des moteurs de l'action. Porte-parole du public ou de l'auteur, il juge, commente (si l'on estime que la manifestation forum englobe la partie forum managée par le joker, l'on peut avancer que le griot est remplacé par le joker dans ce rôle précis puisqu'il fait avancer la discussion. C'est lui qui oriente la discussion la relance quand le dialogue commence à piétiner entre les protagonistes ;
- Il est l'officiant du rituel magique dont les premières incantations sont comme l'ouverture de la « Porte des zones interdites », une autorisation

¹⁷² K. Lamko, *Comme des flèches*, Carnières, 1996, p.14-15.

accordée à Amina afin qu'elle se plonge dans le souvenir et qu'elle rejoigne le mort par le souvenir :

« Le Griot : Je reviens de *Kosso*

Par un chemin débroussaillé d'épines, une route raide.

Kosso, le village des morts.

La route est droite comme une flèche

Et plonge dans le vertige bleu de l'horizon.

Pas un tournant pour espérer du regard

Un village caché dans le détour.

L'horizon reculait à mesure que j'avancais.

Elle est longue et raide, la route qui mène à Kosso.

Elle est sèche et gercée. C'est une terre stérile.

Mais ma voix refuse de s'arrêter

Contre le mur du silence.

C'est pourquoi je parle

Et je pleure en aveugle.

Le joueur de kora : *(tout en faisant grincer la kora, reprend comme en écho)* : Chez nous, la mort est belle. Elle est fille que l'on pare de mille bijoux neufs, fiancée que l'on accompagne de cris de fêtes...

(une griotte se joint au griot et chante)

La Griotte :

Mon chant est pointu et transperce le caïlcédrat.

J'étais absente lorsque la pluie

S'est abattue sur mon grenier.

Ne riez pas de moi :

Le griot n'a pas de toit sous lequel reposer sa tête.

Mais nous sommes ceux qui tenons entre nos mains

La chair ferme de la parole.

Mon chant n'est pas solitaire

Reprenez-le en chœur

Il enfantera d'indéracinables boutures de paroles.

Dans cette scène, les griots qui regardent dans laalebasse rituelle tout en proférant les incantations, opèrent le passage pour Amina, prennent le devant, l'invitent à la prise de parole, la convie à rejoindre l'univers des morts qu'eux ont la prétention de connaître. Il faut conclure que le griot est ce personnage qui réalise la jonction des traits proprement dramatiques et la profonde poésie de cette pièce. Dès lors, les procédés

renvoyant à l'univers de « l'oralité » s'interpénètrent et donnent au texte ce statut de geste de l'amour et de la mort.

4.1.7. Les personnages

4.1.7.1. « Lui » et « Elle » : le couple des origines

Pourquoi la femme quitte-t-elle son foyer ? A-t-elle le droit au plan moral de commettre l'adultère ? « La panne à l'amour » justifie-t-elle le recours à une autre solution en dehors du pacte social défini qu'est le mariage ? Dans le traitement de *Comme des flèches*, la culpabilisation par rapport à la femme n'est pas explicite. Elle est même évacuée. Le caractère héroïque et tragique naît de la volonté de briser les cadres constants. Une femme qui recherche l'amour doit-elle être condamnée par la société juste pour cela ? Bouba doit-il être mis au banc des accusés parce qu'il est mort d'une maladie honteuse, parce que sur le plan moral, il met à nu une fréquentation réprimée, qui ne suscite pas l'adhésion sociale ?

Amina et Bouba sont en double un seul personnage celui de l'Homme insatisfait qui tente de sortir de sa condition et qui sur son chemin peut rencontrer l'objet de sa quête... sauf que la possession de cet objet ne va pas sans quelques douleurs, douleurs pouvant aller jusqu'à provoquer l'anéantissement.

4.1.7.2. Pertinence de la structure : approche sociologique : une théâtralisation des funérailles.

Comme des flèches fonctionne comme une veillée funèbre même au plan structural ! Roland Barthes parlerait du style de la reproduction de l'objet à propos de l'image et du traitement photographique :

« d'un second sens dont le signifiant est un certain traitement de l'image sous l'action du créateur, et dont le signifié, soit esthétique, soit idéologique, renvoie à une certaine « culture » de la société qui reçoit le message. »¹⁷³

Les personnages généralement impliqués dans la théâtralisation des funérailles sont: la pleureuse, le chœur des poètes, les musiciens, la « doublure du défunt »

La pleureuse est accompagnée de musiciens. Elle doit faire revivre les hauts faits caractérisant le défunt. Ici, l'on note l'analogie, la fusion entre le personnage de

¹⁷³ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Points, 1992, p. 11.

pleureuse et personnage d'Amina. Le défunt par un procédé de prosopopée se joint à elle pour faire revivre le mort. Dans la tradition « *mwaga* » et dans bien d'autres en Afrique notamment chez les *mbay* (populations du sud du Tchad), l'on choisit quelqu'un qui ressemble au défunt, on lui fait porter les attributs vestimentaires de celui-ci pendant toute la période des funérailles pour que le mort continue d'exister dans la foule. « Le simulacre » interprète les faits du défunt, essaie de parler comme lui, de marcher comme lui, de recréer les liens avec l'entourage en usant des termes appellatifs convenus, etc. La geste soutenue par les griots peut avoir tout son sens. Les protagonistes deviennent alors des héros.

Il est nécessaire, si l'on veut concilier le projet artistique avec l'horizon d'attente du public de s'appuyer sur des éléments référentiels par rapport à la culture de ce public cible. P.Kompaoré souligne cette nécessité en ces mots :

« La théâtralisation conventionnelle du théâtre tend à s'organiser de manière autonome, mais le consensus des spectateurs ne devient total qu'en se situant analogiquement ou anti-logiquement par rapport à une forme de théâtralisation extra-scénique. Le plus souvent, les signes scéniques s'inspirent analogiquement de la théâtralisation en cours dans un univers culturel donné. »¹⁷⁴

L'intervention des griots en amont de la création du texte est née de cette volonté.

¹⁷⁴ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, Paris, 1977, p.47.

4.2. Lecture d'éléments du spectacle « Comme des flèches »

Le spectacle monté à partir de *Comme des flèches* est une mise en commun d'éléments de théâtralité venant de plusieurs sources. La palette des artistes ayant pris part au projet est éloquente à ce propos : deux comédiens de théâtre et deux griots burkinabé, un musicien et un peintre décorateur togolais, trois metteurs en scène dont deux français et un autre burkinabé. Le projet social s'enracine dans une double vision :

- l'art comme élément intégrant du développement humain. La création artistique touchant à la raison et à la sensibilité peut atteindre l'homme dans sa globalité. Privilégier les vecteurs culturels dans la communication sociale, c'est sans doute donner plus de chance à l'efficacité :
- l'art comme relais dans les processus de la connaissance mutuelle. En brisant les frontières par la hardiesse des hommes et des femmes qui se rencontrent, échangent, partagent, et ainsi s'enrichissent mutuellement, la création artistique est génératrice d'ouverture de l'individu vers l'Autre.

Le projet artistique est renforcé par le défi d'investir les lieux scéniques les plus divers c'est-à-dire, ceux, conventionnels des centres culturels où l'espace aménagé au préalable offre plus de confort ; mais également les lieux les plus incongrus dans les petites villes oubliées et sevrées de théâtre.¹⁷⁵

Il semblait impératif de décroquer le ghetto de la création dramatique en Afrique en osant inventer des réseaux de circulation Sud-Sud des oeuvres artistiques. Le spectacle a fait l'objet d'une cinquantaine de représentations en France, Côte d'Ivoire, Mali, Togo, Bénin, Niger, Burkina Faso, Sénégal. Le spectacle investit des lieux divers où il s'adapte facilement. La durée est de 1h 15 minutes. Il est généralement suivi d'un débat animé par un joker et les structures nationales de lutte contre le sida qui en utilisent les éléments ou en font un prétexte pour orienter la réflexion vers les grands axes de leur politique de lutte contre le fléau.

¹⁷⁵ Ces différentes motivations sont explicitées au chapitre 8

4.2.1. Repères scénographiques

4.2.1.1. Opposition structure solide / éléments fragiles

Le décor est construit. Il était important de recréer l'atelier pour donner à l'action qui se déroule en dehors du temps un ancrage spatial. En plus l'espace ici est le détonateur. C'est parce que Amina arrive dans cet espace que toute son histoire d'amour surgit de la mémoire et envahit le temps présent. L'atelier est monté comme un hangar avec du bambou et des morceaux de planche. La structure parallélépipédique tout en déterminant le lieu scénique finit par suggérer le clos d'une intimité nécessaire à la définition de l'ambiance. Il s'agit d'une histoire intime. Mais cette histoire est confrontée au regard social. L'espace scénique est alors subdivisé en plusieurs parties : l'espace du lit-cercueil-pont, l'espace griot, espace musique, espace neutre où se déploie le récit (tantôt place d'hôpital tantôt chambre de Bouba, tantôt lieu de répétition, etc..)

4.2.1.2. La dominante au niveau des couleurs

C'est cette couleur ocre caractéristique des sols sahéliens brûlés, couleur de la terre latéritique. Les dégradés vont vers le marron lorsqu'on les fonce ou vers le jaune orangé. En contraste le blanc du linceul. Là également il est important de signifier au plan sociologique le fait que la couleur de la mort n'ait pas le noir mais le blanc, contrairement à la signification en Occident.

4.2.1.3. Les objets créant le décor

Ils viennent du végétal. Planches et bambou par leur caractère rigide et solide semblent sécuriser le jeu de l'acteur qui, ayant des repères réels, peut s'en servir (s'adosser à un poteau par exemple. Cependant, ces structures sous cette apparence solide sont creuses (le bambou est creux à l'intérieur, les morceaux de planche sont en lattes minces et reliées entre eux par des ficelles visibles et susceptibles de se casser sous une forte pression.)

4.2.2. Le système d'éclairage

Le spectacle a été conçu dans la perspective d'une tournée où l'investissement des salles conventionnelles n'était pas de mise. Les lieux les plus divers pouvaient être utilisés, d'où une conception large ou lâche du système d'éclairage. Dans les salles conventionnelles était utilisé le système habituel avec les projecteurs fixes. Dans les lieux non conventionnels, le système d'éclairage (ampoule, projecteur de faible

intensité) était intégré au décor. La manipulation était alors assurée par les comédiens eux-mêmes dans la dynamique du jeu. Par rapport à l'espace scénique, quatre grosses ampoules se partageaient le décor de l'atelier : une ampoule était intégrée à laalebasse du griot, une autre à la pancarte. L'éclairage ici a pour but de mettre en relief le contraste ombre et lumière, de mettre en valeur le comédien qui intervient et de marquer les passages d'un espace à un autre. Il faut noter que l'ampoule intégrée à laalebasse crée une atmosphère de magie, de rituel dès lors que le griot l'allume. Elle illumine son visage et y apporte une certaine gravité conforme au discours qu'il tient ou à la parole qu'il profère. L'ampoule intégrée à l'enseigne la fait exister en permanence.

L'éclairage employé pendant la scène du pont, teinté en bleutée avec une lumière froide, crée une impression d'irréel qui répond comme un écho à la froideur du béton évoquée par le pont, à la froideur de l'eau de fleuve, à la froideur de la solitude. L'aspect irréel renvoie à cette inaccessibilité dont il est fait allusion par rapport au remède (p.32-33.) Les scènes de séduction entre Bouba et Amina se déroulent dans un plein feu chaud, rangé tandis que la scène d'amour proprement dite, traitée sous forme suggestive, se déroule sous un halo de lumière projeté par une douche.

Bien des fois le spectacle a été joué en plein jour et dans ces circonstances-là, l'éclairage artificiel a laissé place à l'éclairage naturel : la lumière du jour. Evidemment il était plus difficile de créer des effets d'illusion (empathie) et le merveilleux était à rechercher, à créer ailleurs. La fonction d'élément de dénucléarisation scénique que jouait la lumière, était alors assurée par le jeu des comédiens eux-mêmes.

En définitive, plusieurs types d'éclairages étaient envisagés pour ce spectacle. C'est la mobilité même du système d'éclairage qui est en fait la force.

4.2.3. L'objet métonymique et symbolique

Sur la scène, la « chose » devient « objet », garde sa fonction utilitaire première mais se charge aussi d'autres valeurs en s'inscrivant dans une logique référentielle multidimensionnelle. La texture de l'objet, son matériau de base, ses coordonnées formelles, sa couleur sa position dans l'espace scénique, sont autant d'attributs esthétiques que l'auteur dramatique s'efforce de préciser et que le metteur en scène valorise. On se souvient de l'attachement de Brecht au costume détérioré comme expression de l'emprise du temps sur l'activité humaine. Mais l'objet s'inscrit dans une fable. Il peut alors se poser en actant, objet d'une quête, adjuvant du héros ou opposant

dans la dynamique comme icône, indice ou symbole, autant d'images métaphoriques ou métonymiques qui permettent qu'éclate et prolifère une plurisémié garante de la richesse de l'œuvre.

Certes les fonctions sémantiques référentielles sont aussi vieilles que le monde et le langage. Mais elles semblent davantage renforcées par la civilisation de l'image, la nôtre et enrichies par les découvertes psychologiques, les littératures symbolistes et surréalistes, le nouveau roman, etc. Aujourd'hui, le cinéma, la télévision, usent, abusent même de l'objet au point que le spot publicitaire se bâtit le plus souvent sur le rapprochement entre l'objet et l'idée sans lien de contiguïté évidente.

L'être inanimé n'existe plus comme « chose » mais se conçoit davantage comme « objet » en cessant d'exister pour être. L'accessoire, s'il ne structure pas l'espace en faisant œuvre de décorum, sert une activité. Le costume, en même temps qu'il habille le comédien, émet une pluralité d'informations sur l'époque, le goût des personnages, son appartenance sociale. Cependant, il convient de répertorier ces effets pour saisir les récurrences, les dominantes, les possibilités d'apparement.

4.2.3.1. Le champ lexical de l'objet dans *Comme des flèches*

4.2.3.1.1. L'univers végétal

Le mobilier (banc et tabourets) est fait de bois blanc léger et sont de dimension fonctionnelle mais plutôt très juste. A cela s'ajoute l'autel des griots. Il est fait d'unealebasse posée sur un trépied. Laalebasse est fragile et creuse à l'intérieur. C'est un objet féminin de part sa forme et le sens qui y est attaché (elle reçoit et conserve.) La kora est confectionnée avec unealebasse qui sert de caisse de résonance et un manche et des mécanismes en bois. La flûte taillée dans du bambou appartient aussi au champ objectal végétal. Les masques mortuaires empruntent également à la génotypie. Le masque mâle est taillé dans du bois blanc, il est de forme oblongue. Le masque femelle est plus arrondi ; il est taillé dans unealebasse. Les couleurs des masques empruntent aux couleurs fondamentales en usage dans la tradition *Mwaga*, rouge, blanc, noir. Ces couleurs renvoient à l'univers rituel des *Bobo* également.

4.2.3.1.2. L'univers du plastique

L'autre champ lexical de l'objet appartient à l'univers du plastique. Les objets que l'on peut y rassembler sont les suivants : chambre à air, pneus, bandes d'élastiques,

réceptif en plastique. Le caractère éphémère de ces objets fragiles et faciles à détériorer renvoie à cette fragilité de la vie humaine. Une chambre à air se dégonfle quand un clou ou une épine la traverse.

4.2.3.1.3. L'univers métallique

Les objets y afférent sont : petite scie à gratter, lame de rasoir pour découper des rondelles de plastiques, fourneau du vulcanisateur. Il faut préciser qu'une fois les deux morceaux d'une chambre à air collés, il est important de renforcer le lien par une source de chaleur. Le fourneau sert à chauffer du sable que l'on répand sur les parties concernées. Les clochettes et sonnailles, creuses à l'intérieur, sont des espèces de cornets métalliques, tous instruments de musique voués au culte du *vaudun*. Le son métallique de ces instruments, habituellement joués de façon monotone entraîne vers la transe. Ici une cacophonie qui s'oppose à l'harmonie des sons exécutés par les 21 cordes de la kora.

Le refus de massifier les éléments du décor renvoie à cette même notion de fragilité du corps en lambeaux. En somme, la mise en scène se contente du minimum d'objets et accessoires, laissant le champ libre à un jeu du comédien nécessairement riche.

4.2.3.2. Tableau de synthèse des éléments du décor et accessoires

Objet	Matériau	Usage ordinaire	Usage scénique	Usage symbolique
Bancs et tabourets	Végétal (bois blanc léger)	Siège	Siège	
Calebasse	Végétale (fragile, ronde, creuse, couleur kaki)	Ustensile	Autel rituel	Objet féminin
Kora	Matière végétal : forme : caisse de résonance ronde faite de calebasse, manche long fait de bois, couleur kaki,	Instrument de musique	Instrument de musique	Synthèse entre l'élément féminin rond et l'élément masculin long
Flûte	Végétal en bambou	Instrument de musique	Instrument de musique, brandi quelquefois comme un sexe	Objet masculin
Chambre à air	Plastique rouge ou noire, de forme circulaire, légère et creuse	Accessoire locomotion	Usage utilitaire et décor	Fragilité, le caractère aléatoire et évanescent
Pneu	Plastique noir ou beige, de forme circulaire, légère et creuse	Accessoire locomotion	Usage utilitaire et décor	Fragilité, le caractère aléatoire et évanescent
Masques	Végétale forme : le masque mâle est taillé dans du bois blanc et de forme oblongue, le masque femelle est taillé dans une calebasse et de forme ronde	Usage rituel	Usage rituel	Masque mortuaire
Clochettes et sonnailles	Fer creux à l'intérieur, forme cornée métallique	Instrument de musique	Instrument de musique	Univers rituel vaudou

4.2.4 Le Costume

Le costume de Bouba : costume du quotidien, tee-shirt bleu usagé, vieux pantalon gris barbouillé de cambouis, une ceinture découpée dans une chambre à air. Ce costume est porté en alternance avec des moments où il est torse nu. L'acteur interprétant le rôle d'un personnage mort porte le costume à l'envers.

Le costume d'Amina : en camisole et pagne, tissu ordinaire bariolé à dominante rouge. A un autre moment, robe légère fleurie et bleutée et courte subséquemment à la scène de l'amour (le bleu connote une certaine sensualité et invite à un univers intime.) A partir de ce moment-là, elle donne le pagne et la camisole à Bouba. Celui-ci est recouvert de ce pagne sur son lit de malade et ne cesse de serrer contre lui la camisole (dimension symbolique : le costume devient un fétiche pour le malade solitaire.) Il faut préciser que de temps en temps, Amina utilise le pagne pour éponger le front de Bouba couvert de sueur ou pour le masser. Elle ne porte pas de bijoux, conserve des cheveux défaits ; ce qui accentue sa désolation et préfigure déjà le deuil.

Le costume du Griot et de la Griotte : les personnages du griot et de la griotte sont drapés dans un boubou *bazin*¹⁷⁶ trois pièces jaunes, brillants et dont la somptuosité renvoie à un univers festif, de célébration. A cela s'ajoute une coiffure élégante et coquette de la griotte. L'amplitude de l'habit amène des mouvements majestueux accompagnant un jeu grandiloquent parfois déclamatoire. Un jeu conforme à l'univers déjà théâtral du griot traditionnel. On assume de ce fait la théâtralité de ce type de rôle.

Le costume du Musicien : taillé dans un tissu traditionnel blanc avec des rayures bleues. Ce costume est en conformité avec l'instrument traditionnel.

En conclusion les costumes sont empruntés à divers univers traditionnels et modernes. Leur texture est aussi variée (cotonnade, tissus synthétiques...) Quand bien même un renvoi pouvait se faire par rapport aux couleurs (luminosité des costumes des griots, le rouge amour, le bleu serein), il n'y a pas eu de véritable recherche dans les formes et les modèles.

¹⁷⁶ Tissu traité traditionnellement au Mali avec de l'amidon et d'autres produits qui lui conserve une certaine brillance. Le *bazin*, que l'on considère comme un tissu cher, sert à la confection de grandes robes et grands boubous luxueux qu'arborent majestueusement hommes et femmes pendant les occasions festives.

4.2.5. L'interprétation : jouer (montrer) et vivre (s'identifier avec)

Le jeu d'Amina et Bouba est conçu dans une approche de base réaliste. Les moments de gestuelle partagée sont ceux qui, sur le registre réaliste, tentent de reconstituer l'action l'effusion, l'étreinte, la colère dans un rapport mimétique avec la gestuelle du quotidien. La scène de la rencontre reproduit le quotidien banal d'une rencontre et la gestuelle très réaliste :

- du réparateur de moto bécane ;
- de la femme qui s'assoit sur un tabouret en retenant son pagne, pour attendre que sa bécane soit réparée ;
- de la bourde simulée qui permet au jeune homme d'avoir un contact tactile avec la jeune femme dont il touche le sein comme par mégarde, etc.

L'émotion, pendant ces moments de « vraie vie », traverse le public qu'elle rend sensible à l'histoire comme par un effet miroir. Dans les scènes qui évoquent la souffrance du malade, son refus de capituler, le travail du jeu d'acteur se fait sur la sincérité. Les moments de confiance entre les protagonistes « Elle » et « Lui » sont vécus intensément par les comédiens.

Cependant, il faut préciser que le jeu, même s'il s'exécute sur le registre réaliste, est caractérisé par une discontinuité permanente. Le plus souvent l'un des protagonistes est figé quand la gestuelle se développe chez l'autre ou encore, le jeu est suspendu dans son déploiement par des effets de rupture (silences, musique de flûte, bruits) ou de ralentissement. Ces procédés empruntés au cinéma (*raccord cut*¹⁷⁷, fondu au noir ou fondu enchaîné), tendent à valoriser l'apport de l'image dans la constitution et l'actualisation de la parole. Ils créent parfois un effet kaléidoscopique où la suite des images véhiculées à grande vitesse contraste avec les ralentis du récit. La gestuelle se fait vecteur de la parole qui la chevauche et en imprimant le rythme, tantôt continu, tantôt discontinu, introduit une dimension symbolique propre au mythe.

L'interprétation de la séquence 12 où l'on parle de prévention se fait vraiment sous le modèle du récit diégétique : un seul interprète joue tous les rôles des clients

¹⁷⁷ Au cinéma, technique de montage, rupture brutale et nette qui permet de passer d'une séquence à une autre sans transition.

buveurs de bière et en fait une parodie. La question essentielle prévalant au choix du style est celle de la dédramatisation du préservatif en évitant le vulgaire. Comment aborder la problématique avec légèreté tout en continuant à garder le registre informationnel ? Une double préoccupation qui trouve réponse dans le burlesque retenu. L'acteur tour à tour incarne différents personnages et les réalise au travers d'un geste social caractéristique de chacun d'eux. Tout d'abord c'est le gros fonctionnaire qui se fait éconduire : c'est un monsieur frimeur. Puis, c'est la fille qui insulte le frimeur. Ensuite, l'acteur joue l'homme qui perd son préservatif dans « la bataille âpre » et qui est présenté comme un soldat. Enfin, il joue le philosophe qui est libre comme le vent que soulève le motard. Il s'agit beaucoup plus ici de monstration que d'incarnation de rôle.

En conclusion, il y a ici volonté évidente dans la mise en scène de manifester le décalage entre l'action et le temps de sa reproduction. Les protagonistes sont pris dans un processus de dédoublement où ils se regardent jouer : une espèce de situation de lévitation où le corps se sépare d'une autre instance observatrice et constitue lui-même l'instance observée, sujet et objet à la fois. Le jeu des griots est lui aussi développé sur le registre ambivalent de la fusion/distanciation. Lorsqu'il est ample, grandiloquent, déclamatoire, il renvoie à la théâtralité évidente du théâtre (partie de textes exécutés en français.) Il révèle au contraire présence et sincérité dès lors que l'on entre dans les schémas poétiques habituels du griot. Il faut noter que les deux interprètes, dans le cas d'espèce, ne se considèrent pas en situation de représentation. Ils sont griots de part leur naissance, ont grandi dans l'apprentissage permanent de leur rôle social de griot, appartiennent à la caste des griots dont ils ont les marques patronymiques (nul n'ignore en pays malinké que les Diabaté sont des griots.) La fusion entre le personnage et l'interprète préexiste au rôle qu'il incarne. L'exécution d'une parole née de leur expérience de la vie rassemble et implique toutes les parts d'eux-mêmes. Le jeu naturel qui rend le texte en *bambara*, le ritualise presque, apporte cette note d'émotion tragique, la fixe et introduit une dimension initiatique sacrée. Eux, véritables détenteurs de la parole se trouvant en situation d'exécution de cette parole en redeviennent les prêtres, car il s'agit bel et bien du culte de la parole dans cette société. La parole devient exorcisme. Evidemment, le temps de l'action n'est pas équivalent du temps du récit, l'action ici étant rapportée comme une geste, contée. La distanciation s'appuie donc sur ce décalage mais prend sa signification par rapport aux principes de double identification.

4.2.6. Chants et musiques : mode d'exécution et fonction

4.2.6.1. Les chants

L'exécution des chansons ne répond pas seulement à un besoin esthétique. Deux chansons sont importantes. « Mali Sadjo » ou l'hymne à l'amour est une pièce musicale historique choisie dans le patrimoine mandingue et qui pendant des siècles a caractérisé la force de l'amour chez les Bambara. La chanson est tirée d'un mythe et s'accompagne d'une geste traditionnelle plus ou moins codée dont l'exécution au plan musical était au départ très structurée. « Mali Sadjo » c'est l'histoire d'un bel amour entre une jeune fille (Sadjo) et un hippopotame (Mali.) Sadjo et Mali étaient si liées que chaque jour, à l'heure où le soleil se couche sur le fleuve, l'hippopotame sortait du fleuve et la jeune fille descendait la rive vers le fleuve, et dans l'eau douce et sur la terre ferme, les deux amoureux, s'amusaient follement. L'hymne chante la joie d'être ensemble.

La seconde chanson vient d'un registre plus commun, voire populaire. Il s'agit d'un chant funéraire bambara également, célébrant la mort et qui la présente comme une force intégrant le destin de l'homme. La mort est inéluctable, elle est plus forte que notre désir de vivre, il faut l'accepter ; elle est notre maître. C'est l'expression de la fatalité du destin.

Ces chants sont des moments clefs qui déterminent au plan thématique les deux pôles exerçant une attraction sur l'homme : l'amour, la mort. Ici se dégagent les instances entre lesquelles les héros se situent dans la tragédie. L'amour est irrésistible quand il s'empare de vous et la mort est inéluctable. Le choix de l'un se traduit par celui de l'autre dans ce cas précis. Le sida est un mal à l'amour puisqu'il donne la mort.

4.2.6.2. La musique

Quant à l'accompagnement musical dans le spectacle, le commentaire qu'en fait un critique dramatique est d'une pertinence notable :

« Akpovi le musicien disparaît de la scène pour ne faire parler que ses instruments. Et ces instruments nous convoquent à la sentence, au rire, et au défi, à l'écoute de nous-mêmes, alors que se joue en face de nous la part fatale de notre existence tragique. Si le musicien avait assuré une présence au-delà de ses instruments cela nous aurait rassurés. Nous aurions eu quelqu'un en face par qui nous pouvions fuir : l'enfer c'est pour les autres ! Or il a choisi délibérément de nous mettre en face de nous-mêmes. Et c'est là qu'il a fait preuve de génie, dans la mesure où il a usé d'un autre registre de distanciation pour professer son « salamé » en

tant qu'acteur. Rien de banal ne pouvait sortir de sa bouche. Ça il le savait. Si bien que personne autant que lui ne pouvait alléger par des gestes de corps et la mime, le poids dérisoire de cette charge de douleur servie sur cette mesure par un auteur dont on dira un jour qu'il était bel et bien le poète de toutes les tragédies d'Afrique. »¹⁷⁸

Il faut préciser que la musique de flûte, aérienne, fragile s'élève tantôt grave et tantôt aiguë pour souligner des moments de silence, servir comme élément raccordant une scène à l'autre.

La musique des sonnailles, produite à deux reprises dans le spectacle, souligne les moments bruyants, où la cacophonie suscitée introduit une ambiance plutôt agitée, euphorique. Les sonnailles cliquettent pour annoncer et clore la scène du marché. Elles sont encore utilisées dans la scène de répétition du concert et permettent d'apporter une note gaie, une cadence au rythme de plus en plus rapide qui contraste avec la situation d'aveu (puisque c'est dans cette scène que Bouba annonce sa maladie au groupe de musiciens.)

4.2.7. Le rythme du spectacle

Le rythme du spectacle subit l'empreinte forte des procédés d'épicisation. Les moments de monologue (récits, poèmes) installent un rythme lent privilégiant le contenu du texte. Ils alternent avec des moments d'échange de dialogues rapides où les stichomythies accélèrent le rythme du spectacle. L'éclairage intégré au décor et manipulé par les comédiens eux-mêmes le plus souvent n'est que d'un impact très relatif sur le rythme. Les changements de costume sont rares sinon étudiés de façon qu'ils n'aient pas de répercussion (ralentissement ou accélération.) Le décor, puisqu'il est fixe, installé une fois pour toute avant le début du spectacle n'a pas non plus d'effet sur le rythme. Très peu d'éléments sont manipulés et, s'ils le sont participent d'une dynamique de mouvement.

Il faut dire que la durée vécue de ce spectacle contraste vraiment avec la durée réelle. Les spectateurs en une heure et quart vivent une multitude d'univers, un condensé de thèmes multiples tout en étant témoin d'une histoire d'amour et de mort. Le rythme discontinu, la diversité des registres de jeu, la diversité de procédés d'approche du texte (alternance discours/dialogue), l'intégration des éléments musicaux et dansés, marionnettes, masques, participent d'un dosage méticuleux qui chasse l'ennui.

¹⁷⁸ C. Adébah Amouro « les Echos du jour » N°415 Avril 1998.

L'étude de cas menée sur *Comme des flèches*, malgré les insuffisances que l'on pourrait noter çà et là, nous aura permis de révéler davantage la diversité des contextes culturels dans lesquels puise la créativité dès lors que l'objectif assigné est celui de toucher véritablement un public à la croisée des mutations. La prise en compte des données traditionnelles propres au public (griot, autel, textes incantatoires, masques, chants, etc.) enracine la création dans un contexte affectif qui rend ce même public sensible aux discours du spectacle parce qu'en possédant les clefs du décodage. Cependant la nécessité de le confronter à de nouveaux langages (éclairage par exemple, montage par dénucléarisation, etc.) suscite d'autres types de plaisir notamment celui de la découverte rendue possible par l'effort intellectuel à fournir pour deviner, analyser, émettre des hypothèses, se raisonner, exercer son esprit critique. L'émotion première suscitée par cette espèce de mémoire que réactualise le spectacle s'enrichit de nouvelles curiosités qui bousculent le convenu en imprimant de nouveaux horizons de jouissances esthétiques. C'est sans doute l'un des aspects non négligeables de l'interculturalité positive.

L'étude de *Comme des flèches*, texte créé en français et *bambara*, nous invite à approfondir la réflexion sur la problématique textuelle en situation de diglossie étant donné que nous avons choisi de travailler sur une zone francophone. C'est à cet aspect du texte et de sa contextualisation que se consacrera la seconde partie.

DEUXIEME PARTIE : EMERGENCE ET CONTEXTUALISATION DES FORMES DU THEÂTRE DE LA PARTICIPATION : LE TEXTE ET SES VARIATIONS ; LES PARADOXES DE LA VALEUR MARCHANDE

Cette partie de notre étude a pour but de mettre en analyse certains aspects du matériau textuel à partir duquel s'expriment les formes du théâtre de la participation. Elle s'efforce d'éclaircir les difficultés rencontrées dans l'approche textuelle (problématique linguistique, texte écrit/texte non écrit), puis de montrer comment ces nouvelles formes tentent d'y apporter une solution.

Dans l'étude des phénomènes d'émergence artistiques et littéraires, l'on ne peut occulter ni l'arrière plan sociologique, ni l'histoire culturelle et littéraire des sociétés génératrices des formes analysées. Ce qui nous amène au plan méthodologique à utiliser autant que faire se peut le questionnaire de José Lambert¹⁷⁹. Celui-ci a assez souvent recours aux notions de norme, de modèle, de hiérarchie de normes et de modèles, au regard de l'opposition dominant/dominé, et de la position centrale ou périphérique de certains phénomènes observés. Il y est également souvent question des relations entre la production, la tradition (c'est-à-dire les sous-systèmes du passé), et l'importation (système étranger.)

Comprendre le comportement des éléments novateurs mis en concurrence avec ceux du système traditionnel est indispensable pour pouvoir déterminer les convergences et les divergences et démontrer les aspects visibles du processus de contextualisation. Ainsi, notre réflexion tente de saisir les implications de la tumultueuse relation création/reproduction, mais aussi de noter les aléas de la

¹⁷⁹J. Lambert, « Plaidoyer pour un programme des études comparatistes, littératures comparées et théorie du polysystème », in Orientation de recherches et méthodes en littérature générale et comparée. Actes du 15^{ème} Congrès de la SFLGC- Montpellier -Université Paul Valéry, 1980, Tome 1, p.60.

problématique linguistique puisque nous étendons notre étude sur une aire dite « francophone ». La question linguistique y est véritablement sensible, étant donné que nous nous situons en plein champ de la diglossie, avec ce que cela soulève comme questionnement identitaire.

En effet, dans ces pays où sont pratiquées ces formes théâtrales, la langue française est loin d'être l'unique langue de création artistique et littéraire. Il y a bien moins d'un siècle, elle n'en était même pas une. De ce fait, elle se superpose à un substrat linguistique parfois fait d'un tissu dense et extrêmement varié de langues locales vivantes que l'on appelle « dialectes », souvent à tort. Comment la création artistique s'accommode-t-elle d'un outil conceptuel imposé par le fait historique telle que la langue sans être en porte à faux avec les exigences du public auquel elle se destine ? Quelles sont les paradoxes vécus face aux nouvelles formes et modes d'élaboration de la pensée ? Quelles sont les stratégies mises en place pour naviguer entre les résurgences traditionnelles et les modalités de la modernité ? Quels sont les chemins de traverse qui confluent dans cette espèce de longue marche où la nécessité d'« anthropophagie et de digestion culturelle » est inéluctable au regard de nouveaux systèmes de vie qu'apportent l'urbanisation, l'éclatement des microcosmes tribaux, l'ouverture au monde ?

Paradoxes, errements, résistances et difficultés de contextualisation sont le lot des créateurs et des auteurs dramatiques ; cela même dans les tentatives de construction des formes littéraires théâtrales et esthétiques. Les survivances liées aux exigences du public populaire sont têtues ; celles issues de la modernisation nécessaire de l'art sont aussi tenaces. Que peut-on créer dans ce contexte ? Des œuvres bâtarde¹⁸⁰ ! L'hybridité générique s'installe dans les structures artistiques au plan macroscopique et même microscopique. Le théâtre ne peut se contenter de reproduction servile pendant trop longtemps. Il est obligé d'inventer ses formes d'existence qui sont des formes de résistance. Les formes du théâtre de la participation nous semblent, s'inscrire dans cette veine de la bâtardise, de l'hybridité.

L'auteur dramatique ou le dramaturge devra sans cesse essayer de trouver sa place dans un domaine où le statut du texte est sujet à des fluctuations fréquentes, où parfois le dire gestuel est plus important que le dire textuel dans une société où la notion

¹⁸⁰ Le romancier, Ivoirien Ahmadou Kourouma en offre une belle illustration avec son œuvre intitulé *Le Soleil des indépendances*, Paris, Seuil, 1976. Son écriture y tente d'assujettir la syntaxe française à celle de la langue malinké.

d'œuvre collective l'emporte plus souvent sur l'affirmation du « je » singulier créateur. La figure du griot ou du poète-chansonnier, figure assez marquante dans la sous-région de l'Afrique de l'Ouest francophone, nous intéresse comme point d'ancrage dans la réflexion sur l'auteur. Quels sont les transformations qui se sont opérées dans l'évolution du rôle du poète dramatique ? Comment les formes du théâtre de la participation intègrent-elles ce rôle social ? Quelles sont les perspectives liées à cette évolution ? Telles sont les interrogations auxquelles nous proposons des esquisses de réponse.

Quant à notre démarche, nous utilisons sans distinction notable un corpus de textes écrits (édités) tout comme des textes non écrits, ayant été produits au cours des représentations. Ce sont essentiellement :

- pour le théâtre-rituel : *Ma Sogona, Ma Laide ; Le chant de la colline ; Un Touareg s'est marié avec une Pygmée ; La puissance de Um ; Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun ;*
- pour le kotéba thérapeutique : *Kolokèlen ; Jama Jigi ;*
- pour le théâtre pour le développement : *Travailler au féminin ; L'argent du savon ; Fatouma ;*
- pour le concert-party : *Adémèfa ; La tortue qui chante ; On joue la comédie ; La femme du blanchisseur.*¹⁸¹

¹⁸¹ Ma Sogona Ma Laide, texte de M.J. Hourantier, Paris, L'Harmattan, 2002
 Le chant de la colline, texte de M.J. Hourantier, , Dakar, NEA, 1980
 Un touareg s'est marié à une pygmée, texte de W. Liking, Carnières, Lansman, 1992
 La puissance de UM, texte de W. Liking, Abidjan, CEDA, 1979
 Une Nouvelle Terre, suivi de Du sommeil d'Injuste, texte de W. Liking, Dakar NEA, 1980
 Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun, textes rituels M.J Hourantier, W. Liking et J. Scherer, Paris, L'Harmattan, 1984.
 Kolokèlen, texte de A. Bagayoko, Paris, Ed. Z, 1995
 « Jama Jigi », texte de A. Bagayoko, in Kolokèlen, Paris, ED. Z. 1995
 « Travailler au féminin », texte de création collective de l'ATB, in Recueil de théâtre de l'ATB, Ouagadougou, ATB, 1990.
 « L'argent du savon », texte de création collective de l'ATB, in Recueil de théâtre de l'ATB, Ouagadougou, ATB, 1990.
 Fatouma, texte de création collective de l'ATB, in Recueil de théâtre de l'ATB, Ouagadougou, ATB, 1990.
 Adémèfa, texte (oral) de création collective de Azékokovivina Concert-Band 2000
 On joue la comédie, texte de S. A. Zinsou, Lomé, Haho, 1984
 La tortue qui chante, texte de S. A. Zinsou, Paris, Hatier, 2000
 « La femme du blanchisseur », texte de S. A. Zinsou, in La tortue qui chante, Paris Hatier, 2002

L'objection principale qui pourra nous être faite est le refus de séparer le texte écrit, qui préexiste à la représentation et que le comédien mémorise, du texte non écrit, improvisé pendant la représentation. En effet, la dichotomie entre les deux types de textes semble logique puisqu'il s'agit de matériaux produits dans deux situations d'énonciation différentes, l'une étant antérieure à la représentation et l'autre générée *in situ* pendant la représentation. Mais les distinguer conduirait à ce que l'on ne s'intéresse qu'au texte écrit, donnée quasi immuable évitant ainsi de pervertir l'analyse avec les éléments non maîtrisés ou, qu'au contraire, l'on tente d'explicitier les textes improvisés traduits. Or, pour nous, l'opposition oral/écrit n'est pas pertinente dans cette étude d'autant plus que l'intérêt que présentent les formes que nous analysons réside justement dans le fait qu'elles sont à la rencontre entre « *le dit-écrit* » qui n'est qu'un prétexte et « *le dit non écrit* » qui est son accomplissement. Il n'y a de théâtre de la participation que dans l'intégration de la scène et du hors-scène. La représentation théâtrale est faite de ce tout.

Nous voulons cependant préciser que mention sera faite du caractère oral ou écrit des textes dans un but de différenciation formelle et non oppositionnelle. Il ne s'agira ni de jugement de valeur tendant à donner une suprématie à l'une des formes sur l'autre (écrit ou non écrit) ni du sous-entendu que constitue assez souvent - et à tort - l'amalgame texte oral = oralité = authenticité africaine = essentialisme nègre. Nous reviendrons d'ailleurs sur la question plus loin.

En outre, pour les mêmes motifs, nous limiterons notre analyse à la macrostructure textuelle. Il serait malaisé sinon injustifiable de procéder à une analyse textuelle stylistique ou morpho-syntaxique détaillée étant donné que dans, la même représentation, peuvent cohabiter plusieurs univers linguistiques différents ; ce qui signifierait l'usage de différents outils d'analyse.

La question du marché du théâtre - que nous analysons par la suite - remue tous les aspects financiers de la quadrature du cercle « *création-production-circulation-conservation* », en d'autres termes la relation sociale entre le producteur et le consommateur. Il nous semble important d'évoquer cette dimension non négligeable du passage d'un système traditionnel (où la culture considérée dans ses manifestations artistiques est plutôt perçue sous l'angle affectif), à un système moderne elle est envisagée comme champ financier potentiel dans l'économie du marché et où des stratégies sont mises en place pour en faciliter la valeur marchande. Cette problématique

se double de la question de la professionnalisation des créateurs de l'acte théâtral, c'est-à-dire celle des métiers du théâtre, dans un contexte où les paradoxes de l'évolution des sociétés sont accrus par une forte pression des modèles externes à la dynamique interne des sociétés. En Europe, la professionnalisation des métiers de la culture s'est faite au cours de nombreux siècles. Dans notre cas, les compagnies exerçant les formes théâtrales que nous analysons sont contraintes de vivre ce passage en quelques années seulement, et donc d'inventer les techniques de la médiation de leur pratique pour rendre possible la création tout en confortant leurs acquis esthétiques et idéologiques. C'est là qu'intervient la logique participatoire, cette notion du public co-créateur de l'acte théâtral.

Chapitre 5- PROBLEMATIQUES LINGUISTIQUE ET GENERIQUE

5.1. La problématique linguistique

5.1.1. Le multilinguisme français/langues nationales

5.1.1.1 La langue française, langue du système dominant

La situation de diglossie ou plutôt de multilinguisme, nous l'avons dit en introduction de cette partie, est un fait important dans la compréhension de notre analyse. Nous y revenons pour soutenir qu'elle est une « présupposition créatrice » en ce qu'il y a bien des effets subséquents aux choix linguistiques que l'on fait dans un texte ou une représentation théâtrale.

Un rapide parcours nous permet d'en mesurer l'acuité. Au Mali par exemple, cinq grands groupes se partagent le territoire : le groupe manding (*bambara, malinké, dioula*), le groupe voltaïque (*mossi, bobo, mimianka, sénoufo*), le groupe soudan (*sarakolé, songhaï, dogon, bozo*) ; le groupe nomade (*peul, touareg, maure, toucouleur*) et les autres *wolof, khassonké, ouassoulounké*. Et si le français est retenu comme langue officielle, seuls 35% de la population est alphabétisée en français, tandis que la langue la plus parlée est le *bambara*. Au Burkina Faso où l'on retrouve une mosaïque linguistique similaire, seule 19,2% de la population est alphabétisée en français (langue officielle) tandis que plus de 60% s'exprime en *more* (langue des mossi, de la famille soudanienne.) Le cas de la Côte d'Ivoire et du Togo ne sont guère différents qu'en raison d'un taux un peu plus élevé d'alphabétisés en français (48,1% pour le Togo et 63 % pour la Côte d'Ivoire.)

Jean Pierre Cot, dans un essai sur la politique française des années 1981 remarque à juste titre les ambiguïtés liées à cet état des lieux :

« L'ambiguïté culturelle commence avec la maîtrise de la langue. En Afrique francophone, l'alphabétisation se fait en français, en principe. Les écoles primaires, installées du temps de la colonisation, ont continué depuis. Pourtant, malgré un taux de scolarisation souvent convenable, le français n'est guère parlé en dehors des villes, et lorsque, à l'occasion d'une

halte, on me demande d'adresser quelques mots à la population d'un village réunie pour la circonstance, l'interprète est de rigueur. »¹⁸²

L'argumentation lucide et pertinente du diplomate nous amène à exposer plus longuement sa logique et sa vision prémonitoire au regard du soutien de la France dans le cadre de l'action culturelle en Francophonie :

« Au fait de quelle culture s'agit-il ? De la culture française ? De la culture sénégalaise ? Zaïroise ? Mauritanienne ? De la culture arabe ? Les choses sont plus simples avec les pays qui ne parlent pas français. On peut y distinguer les deux dimensions de notre action culturelle. D'une part et principalement, nous assurons la défense et l'illustration, la promotion et la diffusion de la langue et de la culture françaises : cours de français dispensés à L'Alliance française, tournées théâtrales, colloques de tous ordres rappelant notre présence, renforçant notre influence. D'autre part notre assistance technique au développement culturel, généralement modeste consiste en un effort de formation complémentaire à des projets de développement (formation des cheminots à Bulawayo, soutien technique dans le domaine des médias.)

Dans les pays francophones, le problème est tout autre. Il s'agit de gérer ensemble un patrimoine commun en l'adaptant aux impératifs du développement national. La tâche n'est pas aisée. La langue française appartient autant au Sénégal qu'à la France. Faut-il rappeler que Dakar a été française bien avant Chambéry ? La langue française n'est pas seulement langue nationale, langue d'unité nationale, mais encore langue d'accès aux échanges internationaux, à la communauté internationale. Elle est aussi langue de promotion individuelle et de structure sociale.

Mais langue et culture françaises sont aussi obstacles à l'affirmation de l'identité culturelle. Même si elles ont été imposées des siècles auparavant, elles sont restées longtemps les instruments de la domination étrangère, de la colonisation. Elles empêchent chacun de retrouver ses racines. Cheik Hamidou Kane a rappelé toute la difficulté dans ce livre magnifique qu'est *L'Aventure ambiguë*, écrit dans un français somptueux.

Le français peut-il être l'instrument d'une libération culturelle, l'affirmation d'une identité ? La question est essentielle. Il ne nous appartient pas d'y répondre ; c'est la tâche de nos partenaires. Sachons accompagner avec pudeur les évolutions nécessaires, celles qui sauvegarderont notre amitié, notre influence.

Une de tâches urgentes est de restaurer ou d'instaurer une capacité de création culturelle autonome. L'assistance technique dans le domaine du livre, du cinéma, de la télévision, des arts plastiques doit être prioritaire. Sans culture nationale authentique, l'identité ne pourra être forgée et explosera dans des conditions désastreuses. »¹⁸³

¹⁸² J. P. Cot, *A l'épreuve du pouvoir, le tiers-mondisme pourquoi faire ?* Paris, Le Seuil, 198, p.179.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 176.

5.1.1.2. Contradictions de la contextualisation

Il n'y a donc pas d'ambiguïté quant aux contradictions que peut engendrer l'adoption d'une langue minoritaire comme langue officielle. En effet, la pratique de la langue française reste limitée à une minorité d'alphabétisés. Elle est minoritaire dès lors que l'on estime que le taux de scolarisation est faible en français et que l'enseignement officiel n'est donné que dans cette dite langue au détriment des autres qui sont pratiquement exclus de l'espace scolaire. Dès lors, elle conforte la suprématie d'une élite sur le reste de la population qui n'a pas accès aux outils de l'ouverture au monde. En conséquence, la langue officielle participe de la culture dominante sans être la dominante réelle au plan de la pratique. La création artistique, si elle veut se donner pour objectif le plus grand nombre, se trouve confrontée à une problématique de positionnement social : crédibilité, efficacité, diversité restent des éléments d'une quête perpétuelle. Papa Ndiaye, observant le théâtre africain des années post-coloniales, analyse le problème linguistique en ces termes :

«... Une autre contrainte moderniste est la langue. Parce que ses œuvres sont écrites et jouées presque toujours en français ou en anglais, l'auteur dramatique africain mesure la gageure de l'entreprise, qui consacre la rupture entre africain et son public à majorité analphabète. »¹⁸⁴

Thomas Melone au Colloque d'Abidjan sur le théâtre en 1970 déclarait déjà sur ce point que :

« C'est à ce niveau-celui de l'expression- que nombre de nos auteurs dramatiques s'écartent souvent du donné africain, par ignorance de leurs propres traditions, risquant ainsi de perdre l'essentiel de leur message parce que le cadre linguistique utilisé l'aura davantage « occulté » au lieu d'en promouvoir la transparence pour la bonne compréhension du public. »¹⁸⁵

Les formes du théâtre de la participation tentent de juguler les contradictions et les transforment en source de liberté créatrice ou du moins s'en accommodent en y puisant l'essentiel et en transgressant le convenu stérile. Les stratégies qu'elles mettent en place pour ce faire sont remarquables.

¹⁸⁴ P. Ndiaye, « La question linguistique », in : Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le Monde Arabe, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1977, p.114.

¹⁸⁵ T. Melone, « La vie africaine et le langage théâtral », in : Le théâtre africain, Actes du colloque d'Abidjan (15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971, p.152.

5.1.2. Adaptation linguistique : stratégies de traduction et mise en scène multilingue.

Les textes des pièces prétextes du théâtre pour le développement sont d'abord improvisés en langue française, puis enregistrés au magnétophone et retenus par écrit dans cette même langue. Il semble plus facile pour les comédiens, venant d'horizons ethniques divers (*moré, dioula, bissa, gourounsi, gourmanché, lobi...*), de s'accorder dans une langue dont ils ont la pratique commune et qui facilite la communication autour de la création : le français. Ensuite, des versions en moré et dioula du texte retenu par écrit en français sont aménagés par ceux des comédiens locuteurs des langues sus-citées. Il convient de noter que ces versions sont conservées (par la mémoire) à l'état oral (non écrit) et ne sont transcrites nulle part. Elles font l'objet d'une mémoire collective qui, en s'appuyant sur la version française du texte, « version officielle », garde des variantes en langues nationales.

Cependant, à la pratique, les choses ne sont pas si simples dans la confrontation avec la scène. Le théâtre pour le développement est le plus souvent joué dans des régions rurales à forte dominante non alphabétisées en français. La disponibilité relative des comédiens, les dominantes linguistiques dans une région donnée imposent souvent des manipulations qui appellent à une mise en scène multilingue. Deux techniques sont en usage dans la troupe et que nous appelons : l'amalgame et le doublage linguistiques.

L'amalgame linguistique se présente comme le concours de plusieurs langues à l'intérieur d'une même représentation. Les comédiens natifs de la région où se donne le spectacle, et de surcroît locuteurs de la langue dominante locale, disent les répliques dans cette langue dominante, tandis que les autres, non-locuteurs, utilisent l'une ou l'autre des langues véhiculaires comprises par tous (public et comédiens.) Cette pratique scénique du multilinguisme interne a pour avantage de rapprocher le public du texte, de l'impliquer au plan affectif et ainsi de le prédisposer au forum. L'enthousiasme qui en découle et que l'on peut observer *in situ* justifie le bien fondé de cette « ruse »

Dans le cas de ce que nous appelons doublage linguistique, la pièce prétexte est jouée dans une langue dominante véhiculaire qui n'est pas celle de la région d'accueil du spectacle. Cependant, entre chaque séquence, un joker, narrateur locuteur de la langue locale, introduit des commentaires (présentation pré-séquence ou post-séquence), analyse ou simple traduction partielle et qui se superposent au plan

linguistique à la langue dominante. Ce joker-narrateur est habituellement un spectateur autochtone averti, invité à une répétition - fût-elle rapide - de la pièce prétexte. Ce type de commentaire à but explicatif tente de parer aux insuffisances et failles que présenterait le jeu au plan visuel. Son fonctionnement redondant, quoique gênant la fluidité du spectacle au plan rythmique, n'en demeure pas moins salutaire dans le processus d'intéressement de l'ensemble des spectateurs.

Marion Duhamel dans son étude sur le joker du théâtre-forum en donne une idée claire :

« Le joker narrateur est celui qui raconte la fable de l'anti-modèle ou qui s'imisce dans la représentation, pour reconstruire le fil. L'une des plus belles illustrations en est donnée par le meneur du jeu de la pièce « *Fatouma ou la machine à enfant* », créée par l'ATB en 1989 et qui fit l'objet d'une nouvelle campagne en 1994, année de notre intégration dans la troupe. Les fonctions de joker et de narrateur étaient alors délibérément confondues ou plutôt assurées conjointement : la preuve en est la présence, dans le canevas de la pièce, de la figure du meneur du jeu. Ses interventions – du type : « *Dix ans plus tôt* », « *Cinq années ont passé* », « *Quatre enfants sont arrivés* »- se font sur le mode de la narration. Le joker narrateur se charge donc de relier les différents tableaux illustrant la fable de cette pièce construite à la manière d'un conte, parsemée d'ellipse, comme la chronique d'une répudiation annoncée. L'image figée d'une scène de violence conjugale sert en effet de prélude et de fin à l'anti-modèle. De l'une à l'autre est retracée l'histoire du couple, rythmé par les grossesses douloureuses de Fatouma, histoire qui progresse par bonds successifs de quelques années et autant d'enfants. L'invraisemblance de l'enchaînement des séquences, et de l'espacement des naissances serait immédiatement indexé par le public si le joker ne se chargeait d'en rétablir la chronologie : « Voyez la violence des confrontations de ce couple ! Croyez-moi si je vous dis qu'il n'en fut pas toujours ainsi ! Laissez-moi vous raconter comme leur histoire avait bien commencé... »¹⁸⁶

Plusieurs langues entrent également dans la composition de certaines pièces de théâtre-rituel. Au-delà de l'aspect linguistique, ce procédé peut se présenter comme une ouverture sur différents niveaux de langues à l'intérieur d'une langue dominante choisie et même une ouverture sur un univers ethnique plus étendu et diversifié.

Dans *Ma Sogona Ma Laide*, pièce écrite en français pourtant, selon les termes de Kalilou Téra :

¹⁸⁶ M. Duhamel « Le joker selon Marbayassa » réflexion sur le meneur de jeu au théâtre-forum du Burkina Faso, mémoire de DEA, Université de Paris III- Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etude Théâtrales, 1998, p.49-50.

« Le langage étonne, séduit et dérange : du verbe imagé et poétique des griots à la parole familière du français populaire d'Abidjan, aux langues africaines nimbées de chants-sons et d'onomatopées.

La mise en scène explore le vivier culturel ivoirien. Le trône est Akan, le jugement des épouses est krou, les chants sont *mandingues, mossi et bété*. Les pas de danse, sur rythme de *djembé* vont de l'envolée classique aux chorégraphies africaines, en passant par la cadence du rock américain... »¹⁸⁷

Cette mise en scène multilingue relève de la volonté d'abolir les frontières pour ne retrouver au théâtre que l'universel langagier : démarche *a priori* essentielle dans l'esthétique de la participation au sens où, dans la construction de l'identité humaine, la langue n'est plus barrière, mais au contraire, bouquet de langues qui, par le biais du langage théâtral, devient signe dans le processus unificateur autour du rituel théâtral. Le théâtre recherche alors une « éthique qui répond à l'ethnique » selon les mots de Véronique Bonnet¹⁸⁸. La légende de Soundjata, née dans l'aire mandingue, réinventée dans l'un de ses aspects notamment au travers du personnage de Sogolon, quitte le domaine du particulier pour entrer dans celui de l'universel humain.

Le concert-party d'Azé Kokovivina se joue essentiellement en langues ewe et watchi. Il nous semble toutefois utile, même si l'on peut observer plutôt une certaine homogénéité linguistique dans sa pratique, de relever le phénomène de diglossie utilisé à des fins esthétiques, mais également de séduction : une autre « ruse » qu'Alain Ricard relève en ces termes :

« Plus les comédiens parodient le français et se travestissent, plus le public se précipite à leurs spectacles. Cet engouement a de quoi surprendre, mais montre bien que le concert n'a plus rien à voir avec la communication traditionnelle. Il est un spectacle populaire vivant, c'est-à-dire qu'il n'est plus du folklore et qu'il n'est pas encore un spectacle de masse. »¹⁸⁹

5.1.3. La composante intermédiaire : une langue métissée

Parfois, le texte issu des créations collectives (Souleymane Koly procède le plus souvent ainsi) se situe au plan linguistique dans une zone intermédiaire. Il s'agit, contrairement aux cas évoqués plus haut (qui juxtaposent plusieurs ressources

¹⁸⁷ Kalilou Téra, présentant en page de couverture *Ma Sogona Ma Laide*, Paris L'Harmattan, 2002.

¹⁸⁸ V. Bonnet, présentant « Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières », in : *Itinéraires et contacts de cultures*, Université Paris 13, 2002, Vol 30, p.13.

¹⁸⁹ A. Ricard, *Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert*, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p.553.

linguistiques), de reproduire une langue métissée utilisée par le public auquel est destiné le spectacle. La ville d'Abidjan, cosmopolite, a secrété une variété de langue française où le phénomène de créolisation est manifeste. Cette langue appelée « français d'Abidjan », « français de Moussa » ou encore « *nouchi* »¹⁹⁰ intègre des idiomes et autres particularismes lexicaux ou morpho-syntaxiques propres aux langues nationales. L'effet miroir par lequel on renvoie au public sa propre pratique linguistique aboutit souvent à des phénomènes d'adhésion remarquables. Certaines expressions captées dans les spectacles sont colportées par le public et réintégréées avec une plus grande force dans la langue¹⁹¹. Elles entrent ainsi au « panthéon » d'un patrimoine vivant qu'elles enrichissent. Il en est de même pour les personnages qui finissent par devenir des types ou modèles pour un public populaire en quête de valeurs et de références éprouvées. Tout se passe comme si l'univers de la fiction théâtrale était un cadre d'épreuve d'où les personnages rendus à la vie après avoir traversé le cercle initiatique de la scène, pouvaient servir de modèle (et cela indépendamment de la valeur éthique ou morale de leur caractère.)

Souleymane Koly, interrogé sur cette langue intermédiaire que le kotéba d'Abidjan utilise dans ses spectacles répond ceci :

« J'ai employé un langage propre aux quartiers populaires. Vous savez, dans les quartiers, on emploie une langue qui passe rapidement du français à la langue nationale et de la langue nationale au français ; on utilise un langage que nous avons voulu rendre au théâtre. Quand on joue à Treichville, ça passe très très bien, mais ça passe aussi très bien ailleurs.

C'est un langage que finalement tout le monde comprend quand on a un peu vécu à Abidjan. Lorsque vous rencontrez les gens du Plateau ou de Cocody, lorsqu'ils parlent entre eux, lorsqu'ils « s'éclatent » comme on dit, c'est celle langue qu'ils emploient. »¹⁹²

Marie-José Hourantier observe ce même engouement du public pour le Français de Moussa. Aussi n'hésite-t-elle pas à enjamber la tradition poétique du théâtre-rituel pour explorer les zones luxuriantes de la « créolité abidjanaise. » Pour elle, l'avènement de la langue métissée pourrait juguler les difficultés rencontrées dans l'utilisation des langues traditionnelles locales :

¹⁹⁰ nouchi : français créolisé en usage à Abidjan

¹⁹¹ Exemple « Les GO d'Abidjan » ensemble musical issu de l'Ensemble Kotéba d'Abidjan. *go* signifie dans le « nouchi » d'Abidjan « fille ».

¹⁹² S. Koly, Entretien avec Koulsy Lamko, Butare, janvier 2001.

« Ce qui est intéressant c'est quand on essaie de retrouver un français africain. Quand on vous dit « toi tu parles pas français, tu parles africain. » On tord le cou à la langue française et on retrouve des sonorités africaines. Ce qui semble beaucoup plus salubre que de dire, il faut revenir aux langues traditionnelles. On ne peut pas. Personne ne comprendrait. On ne peut pas écrire un spectacle en bété, en swahili. On ne peut pas publier. Alors que si l'on fait un travail sur le français des sonorités de telles ou telles régions d'Afrique, c'est alors possible de retrouver son identité. C'est pour ça que je travaille sur des rythmes de la parole. Je vois comment je la truffe, je la guette, je la persécute et comment je traite aussi la rumeur.¹⁹³

Nous ne partageons cependant pas ce point de vue trop exclusif et qui méconnaît l'existence de grands spectacles à texte - tels que *Kinjeketile* d'Ebrahim Hussein¹⁹⁴ - écrits en langue africaine et pensons qu'une telle affirmation reste conjoncturelle et du domaine de l'événementiel d'autant plus que « la metteuse en scène » était en pleine création de *Pitagaba* dont l'adaptation utilise les ressources de la parole « rapée », de la rumeur, du petit français d'Abidjan. S'inscrire dans la diglossie syncrétique peut-être le fait d'une expérience particulière, en en faire la panacée serait une erreur monumentale.

5.1.4. Actualisation linguistique et interprétation.

Le travail de mise en scène ou de mise en espace révèle assez souvent d'énormes difficultés d'interprétation - chez bien des comédiens africains - d'un texte d'auteur élaboré, écrit en français. Ce phénomène, lié au degré de possession de la langue par le comédien (il faut rappeler que le français même s'il est langue officielle, n'est pas nécessairement langue maternelle des comédiens), a des répercussions notables sur la qualité des spectacles. En effet, la mise en scène, qui est mise sur scène, mise en signes et mise en chaîne des éléments, fait du comédien l'un des signes incontournables de la réalité théâtrale. Dans le processus de sémantisation du comédien, il y a deux phases essentielles : l'absorption (phase d'intériorisation, de transmutation où le comédien devient un potentiel irréalisé) et l'énonciation (phase d'expression, du rejet de l'absorption où le comédien devient un ostentateur, un montreur.) Toute faille dans l'une ou l'autre des phases introduit « un bruit » dans la représentation. Le comédien, dont la langue française n'est pas la langue maternelle, passe très souvent par un processus de traduction et de conversion à plusieurs niveaux textuels, gestuel, etc. Nous

¹⁹³ M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1995

¹⁹⁴ *Kinjeketile*, écrit en swahili avant d'être traduit en anglais est l'une des pièces du dramaturge tanzanien les plus connues. Elle est au programme à l'Université de Dar el Salam dans les départements de swahili et a été l'objet de représentations au Festival mondial des Arts Nègres de Lagos en 1977.

voulons émettre quelques observations en raison de leur importance par rapport au fait linguistique.

Primo, le premier niveau de l'absorption dans le travail du comédien est celui de la saisie des mécanismes d'articulation du matériau textuel. Comprendre un texte pour le jouer nécessite, *a priori*, une capacité de lecture et d'exégèse poussée et partagée du metteur en scène avec les comédiens ; ceux-ci n'ayant pas nécessairement tous les outils de l'analyse textuelle ou sociologique. Les insuffisances peuvent déjà apparaître à ce niveau pour des raisons objectives de manque de culture générale. Par exemple, la provenance sociale de nombreux comédiens et metteurs en scène, qui pour la plupart ont appris sur le tas, ne les a pas prédisposés à l'acquisition d'une connaissance large par la scolarisation où l'ouverture sur la culture drainée par l'univers fictionnel du dramaturge.

Secundo, assez souvent le comédien finit par comprendre ce qu'on lui demande, par maîtriser le contexte global décrit. Cependant cette compréhension ne l'amène pas nécessairement à la saisie du phénomène poétique inscrit dans le style, le choix des mots, les sonorités, le rythme, bref la prosodie. Si, au plan sémiologique, le comédien reçoit des informations qui lui permettent de dominer son sujet, il demeure que les écarts sémantiques qui donnent lieu à une certaine jouissance dans la phase d'ostentation restent secrets.

Tertio, le processus de mémorisation d'un texte écrit est rendu difficile dès lors que l'on ne maîtrise pas la graphie de la langue¹⁹⁵. A cela s'ajoute le fait qu'il faille solliciter un troisième sens au texte, un troisième niveau de lecture qui facilite la mise en branle des mécanismes d'interprétation du texte et permet notamment l'analyse du comportement gestuel potentiel et probable à proposer.

¹⁹⁵ Nous avons observé ce phénomène en travaillant avec des griots n'ayant pas de connaissance graphique du français. Cela pendant la création de *Comme des flèches* en 1996. Le griot et la griotte dans *Comme des flèches* étaient à l'aise avec les séquences du texte en bambara, leur langue maternelle. La griotte parlait couramment le français ; cependant elle n'avait jamais fréquenté une classe d'école et donc ne savait ni lire, ni écrire en français. Le fait de lui avoir remis un texte écrit a déclenché des blocages inattendus. Elle a eu dû prendre une journée entière pour mémoriser deux phrases en français. L'équipe des artistes, excédée, avait même demandé qu'elle soit mise à l'écart de la création. Le lendemain elle avait maîtrisé ses deux phrases parce qu'enfin s'était déclenché le processus de mémorisation par l'écoute (phonique.), le second griot lui ayant fait répéter plusieurs fois le texte oralement sans référence graphique. Elle enregistrait dans sa mémoire les textes qu'elle écoutait et - fait sensationnel- au terme de la création (30 jours) avait mémorisé tous les textes de tous les autres comédiens et était capable de les restituer sans hésitation. Elle était devenue la mémoire du groupe pendant toutes les tournées du spectacle et pendant les séances de critique après les représentations pouvait rendre compte de toutes les erreurs de mémoire commises par chaque comédien.

Enfin, pendant la phase d'ostentation, non seulement le comédien est confronté à une traduction mentale simultanée de son texte (s'il tient à lui donner une certaine vérité) ; mais encore les réactions du public le soumettent à un état permanent de tension qui se superpose à la tension nécessaire habituelle pour une bonne interprétation. Le comédien est appelé à tout moment à improviser comme nous le soulignons déjà :

« Nous sommes animés par cette folie de créer notre personnage, séance tenante... là sur scène comme le public le souhaite, puisque le public, ce cher public dialogue avec nous, rigole, applaudit, pleure, chahute, menace, commente pendant que nous jouons. Comment voulez-vous que l'on se prive de lui répondre, de jouer avec lui puisqu'il est présent, vivant et exige de faire partie de la pièce à créer ensemble, « in situ » ? Nous serons toujours des griots, des conteurs condamnés à improviser. »¹⁹⁶

Ces remarques n'ont pas pour but de jeter le discrédit sur le texte d'auteur, loin s'en faut. Cependant le phénomène apporte une justification assez solide à la prédilection que les compagnies ont pour les textes de création collective impliquant les comédiens. Dans ces cas, la réduction des intermédiaires dans le processus d'actualisation du discours théâtral et donc du message permet un accès plus facile au spectateur. Utiliser le comédien dans la phase d'écriture du texte permet de mieux localiser les zones de blocage qui empêcheraient la fluidité de son interprétation.

En définitive la problématique linguistique, parce qu'elle est l'un des premiers obstacles à la contextualisation du théâtre francophone, les différentes formes du théâtre de la participation en feront le point crucial de leur enracinement dans leur public respectif. Jouer dans la langue du public vient en rupture avec ce que proposait le théâtre de patronage ou le théâtre scolaire et participe d'une révolution dans le processus d'émergence du théâtre de la participation.

5.2. La question de l'hybridité générique

5.2.1. *Mimésis* et diégèsis ; pré-réquis théoriques et terminologiques sur les genres

5.2.1.1 *Mimésis* et diégèsis : critères d'orientation

¹⁹⁶ K. Lamko, « Rêveries d'un homme de théâtre africain », in Théâtre d'Afrique Noire, Bruxelles, Alternatives théâtrales, n°48, 1995, p.29.

La typologie platonicienne établit les normes différentielles dans les genres littéraires en faisant du théâtre « le genre littéraire mimétique par excellence puisqu'il met en scène le fictif comme s'il était réel »¹⁹⁷. Et l'on entend par *mimésis*

« [...] l'imitation de la réalité ou mieux sa représentation. Tout art mimétique suppose l'existence de deux objets, le modèle et l'objet créé, qui entretiennent entre eux une relation complexe de similitude et de dissemblance. L'objet d'art n'est jamais réduplication du réel, mais il le transfigure dans une forme idéale, processus qui lui confère une sorte d'éternité »¹⁹⁸

Le drame pur, qui utilise le discours direct, reste ainsi le genre attaché à la *mimésis* tandis que les autres genres notamment ceux liés à la *diégésis*, tiennent du récit. Pour Platon, seul le dithyrambe est la forme pure diégétique. La tragédie qui souvent utilise des chœurs, se situe entre les deux formes. Il en est de même pour l'épopée dès lors qu'elle intègre des dialogues.

L'histoire du théâtre est marquée par un aller-retour des théoriciens prenant position pour l'une ou l'autre des deux formes d'expressions quant à la fondation des théories théâtrales. Cependant notre but n'est pas de parcourir l'évolution de la pensée critique du théâtre, mais seulement de mentionner ces formes comme éléments de distinctions normatives.

Le théâtre contemporain se situe en pleine crise de la *mimésis*. Depuis Artaud, puis Brecht, le refus de la reproduction de la réalité est net. Catherine Naugrette et Mireille Losco, soulignent ce mouvement :

« C'est vers un théâtre métaphysique, un théâtre du mythe que tend l'entreprise de révolution esthétique menée par Artaud. Refusant d'assigner au théâtre la tâche de produire de la ressemblance avec le monde, il tente de briser le langage, de dépasser les mots afin de révéler un au-delà du réel. »¹⁹⁹

Brecht quant à lui, avec sa théorie de la distanciation, opère par des techniques de rupture dans ce qui pourrait constituer une représentation de la réalité. Il « fracture la *mimésis*, la rend incomplète, partielle, déroutante, insolite » et procède par bonds, collages, déroulements sinueux, narrations.

Les formes du théâtre de la participation, en intégrant à la scène le hors-scène et en privilégiant un certain nombre d'éléments d'épicisation dans leur constitution, nous

¹⁹⁷ M-C. Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 11.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁹⁹ C. Naugrette et M. Losco, *Poétique du Drame moderne et contemporain*, Lexique d'une recherche, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Etude Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001, p.68.

invitent à abandonner les oppositions traditionnelles. L'application exclusive des théories est une démarche qui privilégie le normatif. Partir de la description des phénomènes permet d'éviter de lire uniquement au travers des grilles qui pourraient s'avérer inopérantes, surtout dans le cas de pratiques nouvelles où n'ayant pas été répertoriées dans l'élaboration de la théorie. Nous nous situons sans doute dans l'au-delà de la scène, mais c'est pour mieux le comprendre. Pius Ngandu Nkashama observe l'ouverture possible qu'apporte cet autre point de vue :

« Bien plus encore, il est possible de n'apprécier que « le diégétique » (la déisis) que la sémiologie littéraire estime comme la seule dimension valide et recevable, du point de vue du sens textuel. Cependant, il faut reconnaître que la textualité dramaturgique obéit à une logique totalement différente de celle du récit fictionnel. En effet, l'ouverture que permettent les limites de la scène par la représentabilité prolonge le sens du jeu sur d'autres modalités référentielles. L'au-delà de la scène demeure permanente dans la ligne de la lisibilité du texte théâtral. Par égard pour ce critère déterminatif, la définition proposée sur la théâtralité finit par excéder la seule géographie scénique, et par rendre illimitée la pratique du discours de la dramaturgie. »²⁰⁰

John Youssoupha s'étonne devant les grilles d'appréciation de concours théâtraux au Sénégal :

« Premièrement, le cadre que l'on impose aux participants n'est-il pas trop rigide ? dans certains états une séparation des genres est immuablement respectée, le programme proposé par chaque groupe devant comporter une pièce, un ballet, un orchestre traditionnel, un orchestre moderne, etc.

L'on peut se demander si ce découpage correspond au génie de l'Afrique ou s'il s'agit d'une notion calquée sur le clivage occidental. Ne pourrait-on discerner dans des œuvres mêlant en fonction de leurs nécessités profondes les différents arts du spectacle ? ... »²⁰¹

Mais ces interrogations, en apparence naïve montrent que la problématique générique est réelle et parfois constitue un handicap dès lors que la création n'a pas le courage de s'affranchir des normes pour affirmer sa liberté et rechercher son adéquation avec la volonté créatrice du créateur et l'exigence du public.

²⁰⁰ P. Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'harmattan, 1993, p.16.

²⁰¹ J.Youssoupha, « Réflexions critiques sur le théâtre africain d'aujourd'hui, mémoire de DEA, Paris La Sorbonne, Institut d'Etudes Théâtrales, 1984, p.10-11.

5.2.1.2. Tragédie, comédie, drame : rappel d'éléments normatifs

La terminologie aristotélicienne distingue trois genres théâtraux : la tragédie, la comédie, le drame. Le rappel synthétique qui va suivre n'a pour but que de clarifier les éléments de la discussion.

5.2.1.2.1. La tragédie

Elle a pour fonction essentielle le pathos et la catharsis (pathétique et purgation des angoisses.) Trois éléments fondamentaux caractérisent ce genre : le conflit, les protagonistes et le dénouement :

- Le conflit tragique oppose deux instances de décision qui sont : le héros tragique et les puissances transcendantes (dieux ou principes moraux sublimés : le Bien, l'honneur...) Le moment tragique c'est celui où les plans humains et divins sont confrontés, ressentis à la fois comme inséparables et distincts. Le héros, pris dans un macrocosme dont il subit les effets, accomplit une action tragique quand il sacrifie volontairement une partie légitime de lui-même à des intérêts supérieurs. Le sacrifice peut donc aller jusqu'à la mort. Le tragique consiste en ceci que dans un conflit les deux côtés de l'opposition ont en soi raison mais qu'ils ne peuvent accomplir le vrai contenu de leur finalité qu'en niant et blessant l'autre puissance qui, elle aussi, a les mêmes droits et qu'ainsi, ils se rendent coupable dans leur moralité et par cette moralité même.
- Le protagoniste ou héros tragique est un être paradoxal en tant qu'il est à la fois agent et patient d'un procès c'est-à-dire d'une action qui le mène à une situation douloureuse. Il est un agent volontaire mais un patient involontaire. C'est un héros en ce sens qu'il est mû par des sentiments et des idées qui transcendent l'intérêt individuel. Les motivations du héros tragique sont toujours d'ordre social (patrie, pouvoir, nationalisme.) Il est partagé entre son ethos et son démon, entre un ethos noble et un démon, ce qui le conduit à la culpabilité et à la défaite.

- Le dénouement est l'aboutissement de la tragédie, c'est-à-dire d'un processus de dégradation lente, retardée par des péripéties et qui se termine toujours par la défaite du héros tragique. Cela ne veut pas dire que le dénouement est complètement négatif. L'ordre moral est vainqueur quelles que soient les motivations du héros. De ce point de vue, la tragédie est un système idéologique qui confirme l'ordre social. Aujourd'hui, cette notion a évolué. Les références à la transcendance sont estompées, les mythes de l'ordre grec qui refusaient l'histoire et l'évolution sont récusés. Les écrivains modernes opposent donc dans les tragédies les individus. à l'ordre, aux forces sociales.

5.2.1.2.2. La comédie

Aristote dans la *Poétique* considérait la comédie comme une *mimésis* c'est-à-dire une imitation de qualité inférieure. L'effet recherché dans la comédie est d'amuser, de faire rire, sourire. Le genre comique suppose une vue contrastée du monde. Les personnages comiques sont simplifiés ou généralisés pour incarner schématiquement les travers et les vues inhabituelles du monde. L'action comique se décompose en une suite d'obstacles et de retournements de situation. Son moteur principal est le quiproquo ou la méprise. Le rire qui est l'effet recherché est appréhendé comme une sorte de réaction de défense dans laquelle l'individu investit sa subjectivité et résorbe ses angoisses.

5.2.1.2.3. Le drame.

Du point de vue de l'esthétique théâtrale, le drame n'apparaît qu'avec l'émergence de la bourgeoisie non pas comme une simple innovation littéraire mais comme un aspect particulier du mouvement intellectuel du siècle des Lumières. L'évolution conjuguée de l'art et du grand public vers le réalisme imposera le drame sur les ruines du théâtre classique. Au drame appartiennent aujourd'hui la plupart des pièces modernes à l'exception des franches comédies. Les dramaturges eux-mêmes ont progressivement abandonné le terme de drame pour adopter la désignation volontairement neutre de pièce. La richesse et la diversité des pièces modernes interdisent en effet de leur appliquer les formules et les définitions qui caractérisaient autrefois le drame. Notre siècle cependant continue à définir le drame par opposition à la tragédie mais selon d'autres critères où les techniques littéraires et théâtrales importent moins que les préoccupations morales et métaphysiques. Dans le drame contemporain, l'esthétique importe moins que l'éthique. Ce sont les nuances et les

variations de tons qui définissent le style de ces pièces qui dissimulent mal un arrière plan métaphysique et révèlent la révolte ou l'angoisse face à l'énigme du monde et de la destinée.

Structure de l'œuvre dramatique. On distingue généralement la structure externe et la structure interne. Nous nous intéresserons à la structure externe c'est-à-dire la forme. De ce point de vue, une œuvre se caractérise par la division en actes, scènes ou en tableaux. Cette division permet de mettre en évidence, l'évolution de l'intrigue dramatique ou de la fable et de révéler les macro-unités sémantiques de l'œuvre. La division en actes prend sa source dans le théâtre grec antique où l'œuvre dramatique se subdivisait en cinq épisodes séparés par des chants de chœur (*stasiona.*) Le théâtre classique va institutionnaliser cette structure en actes répartis selon une dynamique de l'action : premier acte : exposition ; deuxième acte : nœud de l'intrigue ; troisième et quatrième acte : péripéties et paroxysme ; cinquième acte : dénouement.

Cette structure évolutive répond à deux fonctions : l'une esthétique parce qu'elle permet de dessiner la progression de la courbe dramatique, les actes créant l'effet de suspens car les intervalles sont investis dramatiquement, les entractes permettant une évolution hors-scène de l'action dramatique ; l'autre pratique en ce sens que la structure en actes permettait au public d'aller se réchauffer auprès des chauffoirs. Le théâtre moderne s'intéresse peu à cette structure évolutive et marque une prédilection pour la structure en tableaux. Cependant cette structure reste pratique dans la mesure où elle permet de procéder aux changements de décor.

La scène constitue une micro-unité dramatique. Dans sa conception classique, une scène est une unité de lieu, d'action et de personnage. Il faut donc à chaque fois changer de scène quand il y a changement de personnage. La scène est importante car d'une part elle indique les différents moments de l'acte dont elle constitue une unité organique et permet d'autre part de marquer le rythme d'une œuvre dramatique.

Le tableau, à la différence de la scène, est une macro-unité autonome qui correspond à la peinture d'une situation. Cette structure indique une discontinuité du récit, une juxtaposition des séquences de vie seulement reliées par un thème commun. Cette structure dramatique oblige le spectateur à plus d'attention et à être plus actif.

5.2.3. Le texte dans les formes du théâtre de la participation : mosaïque générique et métissage des genres

Les textes qui constituent le matériau des formes du théâtre de la participation semblent le plus souvent rebelles aux caractérisations habituelles, aux définitions normatives, eu égard à leur aspect composite (construction en mosaïque), parfois immédiat, extensif. Généralement, ils s'élaborent autour d'un noyau identifiable à certaines caractéristiques notamment le conte, le mythe, la légende, la forme brève, le canevas, le récit de vie, le rituel profane ou sacré. Les références aux genres habituels (tragédie, comédie, drame) sont parfois perceptibles notamment dans le cas des pièces de théâtre-rituel où l'on peut reconnaître certains éléments constitutifs de la tragédie : le prologue, le chœur, le héros tragique aux prises avec les forces surnaturelles, le dénouement tendu vers l'effet cathartique. Cependant, maintes greffes se font, qui viennent briser l'harmonie normative prédéfinie par les typologies courantes, en d'autres termes défigurer « le bel animal »²⁰² selon la métaphore empruntée à la conception aristotélicienne des genres.

Il nous semble cependant primordial de voir en quoi les formes du théâtre de la participation sont aussi héritières des formes attestées dans les traditions africaines.

²⁰² Hélène Kuntz présente le « bel animal » en ces termes : « La métaphore du « bel animal » implique une conception de la fable comme totalité ordonnée, que vient garantir une règle d'enchaînement logique constamment rappelée au cours de la Poétique. A la simple succession chronologique Aristote oppose ainsi des histoires tragiques qui « doivent [...] être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme avec un commencement, un milieu et une fin, pour que semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre ». Ainsi définie par la succession ordonnée d'un commencement d'un milieu et d'une fin, l'histoire devient un modèle de complétude, à même de construire la diversité des événements représentés en totalité intelligible. Cette esthétique de la concordance selon les mots de Paul Ricoeur, recouvre une attitude à la fois pragmatique et essentialiste : le souci du plaisir du spectateur s'accompagne d'une substantialisation de la forme dramatique [...]. L'image du « bel animal » s'inscrit ainsi dans un paradigme organiciste, qui constitue l'une des métaphores centrales de l'esthétique occidentale. Cette image originelle, devenue unité d'action à l'époque classique, a tout à la fois accompagné et contraint le développement du drame. Subvertir l'esthétique classique, c'est dès lors intervenir en ce lieu métaphorique où s'élabore une conception organiciste de la pièce de théâtre. » (« La mort du bel animal », in, Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Etude Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001, p.22.)

5.2.3.1 Une synthèse des formes artistiques traditionnelles : les catégories selon E.T Kirby

Dans l'étude qu'il fait du théâtre populaire en Afrique, Agbé-Cakpo Simon²⁰³ cite les travaux de E. T. Kirby établissant une catégorisation des formes traditionnelles dialoguées ayant une certaine proximité avec le théâtre. Nous reprenons à notre compte ces éléments non pas qu'il s'agisse de les utiliser dans le débat théâtre /pré-théâtre, mais parce que nous pensons que les formes sur lesquelles se penche notre étude utilisent ces éléments reconnus comme ayant une forme théâtrale, comme noyau ou greffon. Kirby distingue :

- Les actes simples qui sont des formes dérivées du jeu et n'ayant qu'un rapport superficiel avec la représentation. Ces formes se retrouvent dans les scènes de chasse mimées, les scènes de lutte, etc.
- Les actes rituels ou ritualisés. Ces actes ont des rapports avec la magie et se déroulent pendant les temps forts de la vie de l'homme : simulacre d'enterrement, cérémonies d'initiation, rituel de naissance, funérailles. La théâtralisation est caractérisée par un symbolisme et une abstraction remarquable.
- Les séances de conte. Le conte est une espèce de forme théâtrale narrativisée. Le conteur manie *mimésis* et diégèse, dialogue et récit. La théâtralisation qui s'ensuit (musique, chant) en fait un genre très proche du théâtre.
- Les célébrations du culte des esprits. Pendant le culte aux dieux traditionnels, intervient souvent un moment où certaines personnes sont littéralement possédées par les esprits et entrent en transe. Ces rituels de célébration culturelle sont théâtralisés et intègrent de nombreux modes de représentation même si elles sont mues au départ par le sentiment religieux.
- Les masques et actes masqués. Ils s'enracinent dans les pratiques rituelles et cérémonielles des sociétés secrètes et s'inscrivent dans une

²⁰³ S. Agbé-Cakpo, La problématique du théâtre populaire en Afrique contemporaine, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995, p.200-204.

dynamique de distanciation qui rend compte de l'écart entre le sujet évoqué et l'objet, tout en maintenant une certaine relation de fusion.

- Les comédies. Farces villageoises presque constituées comme acte théâtral pur avec une histoire dialoguée, des personnages, un espace, un temps. Ces farces sont souvent accompagnées par un orchestre. Les acteurs tiennent des rôles ou des types de rôle pour la composition desquels ils utilisent costumes et peinture, déguisement et masques faciaux, etc.

Cet inventaire des catégories résultant des travaux de Kirby atteste de l'enracinement de la théâtralité dans de nombreuses manifestations traditionnelles. Ce qui justifie le fait qu'il y ait un horizon d'attente ; le théâtre moderne s'il peut être « parachuté » dans les cours d'école, ne peut pas l'être auprès du public populaire qui possède ses références.

5.2.3.2. Le texte de théâtre-rituel.

Le noyau du texte de théâtre-rituel puise à trois sources essentielles : le rituel et les actes ritualisés²⁰⁴, le mythe, la légende. Il est généralement écrit et borné de repères très précis qui ne laissent que très peu de place à l'improvisation lorsque l'on passe à l'actualisation scénique. Très riche dans sa composition où alternent dialogues, monologues, adresses au public et didascalies abondantes, le texte de théâtre-rituel se donne pour fin d'entraîner le spectateur-néophyte dans un parcours initiatique où la transe vécue par l'acteur se présente comme la phase cruciale du spectacle.

Ma Sogona Ma Laide est bâti sur le mythe de la vierge virile que l'on retrouve sous forme de légende dans la tradition mandingue (la légende de Soundjata la met en valeur) et dans le répertoire des contes bété autant qu'il renvoie à l'imagerie biblique véhiculée par le destin de la Vierge Marie :

²⁰⁴ A ce propos, il est important de noter la précision qu'apportent les auteurs sur les titres des textes édités. En couverture apparaît clairement sous le titre principal, le sous-titre « théâtre-rituel ». Et, dès les premières pages du texte, le caractère du rituel est précisé. Le chant de la colline est accompagné de la mention « rituel de réjouissance », A l'aube de la conscience est un « rituel de mort », Le Djingo est présenté comme « un rituel de guérison » tout comme le rituel du « Mbak » de Nsondo Sagbegue. D'ailleurs, Le Djingo, Le Mbak et les pagnes sont présentés sous un titre générique : « Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun ». Aucun mystère n'est fait sur les adaptations à partir de mythes ou de légendes ; ainsi La légende du Wagadu vue par Siatabéré ou encore Ma Sogona Ma Laide inspiré de la Légende de Soundjata. Un Touareg s'est marié à une Pygmée est sous-titré « Epopée m'vet pour une Afrique présente ».

« Les personnages féminins, dans la tradition africaine ne sont pas toujours très travaillés. J'ai eu besoin de travailler sur le personnage de la mère. Ce personnage qui cumule tous les sexes. Sogolon comme beaucoup de femmes en Afrique, on ne sait pas de quel sexe elles sont. Ces femmes là sont vierges viriles. Et c'est un thème qui revient souvent chez les bété. Un conte traditionnel bété... La vierge virile est la femme qui est arrivée à un certain degré de maturité et qui sait modifier son entourage. Elle agit, elle n'a peut-être pas connu l'homme encore. Mais elle s'est investie dans une action. Souvent elle ne connaîtra pas l'homme. Mais elle a découvert l'action et elle est la femme forte. C'est cela l'image de Sogolon. Alors Sogolon c'est cette femme mère qui est en même temps la femme, la mère, l'amante et l'homme. Elle n'a pas connu d'homme. Maghan, était destiné à quelque chose. Comment cela s'est passé ? Peut-être l'opération du Saint-Esprit ? Et c'est le mythe de la vierge chrétienne. On sait comment ça s'est passé. Tout ce que l'on sait c'est que Sogolon avait posé sa semence. Maghan est mort peu de temps après avoir engendré Soundjata. Donc pour Sogolon, c'était pas l'homme qui pouvait l'aider à intervenir dans une action mais c'était celui qui a permis d'engendrer Soundjata... »²⁰⁵

Le dialogue qui bâtit le texte de théâtre-rituel échappe souvent au modèle conversationnel c'est-à-dire ce qui fait la spécificité du texte théâtral que Catherine Kerbrat-Orecchioni définit en ces termes : « Une séquence structurée de répliques prises en charge par différents personnages entrant en interaction, c'est-à-dire comme une espèce de conversation. »²⁰⁶ Certes les répliques existent et sont attribuées à des personnages (actants.) Mais le plus souvent le texte de dialogue participe d'un écart notoire, ce qui se comprend par la problématique de la double énonciation au théâtre puisque l'acteur n'est pas seulement en présence d'un autre avec qui il est censé converser mais aussi d'un public à qui la parole est indirectement adressée. Le dialogue devient un échange détourné sans respect des règles conversationnelles, une communication indirecte avec le public, une juxtaposition de types de paroles qui se répondent tout en imprimant un rythme à l'évolution de l'intrigue, rythme fait d'avancées, de reculs, de pauses, de silences, etc.

Marie-José Hourantier, pour fonder sa pratique textuelle, établit une typologie de la parole rituelle (résultat d'études sur les rituels traditionnels) qui lui permet d'investir plusieurs procédés dialogiques dans le texte. Elle distingue la parole proférée, la parole du quotidien, la parole thérapeutique, la parole poétique, la parole participation. Chacun de ces types de parole a une fonction précise dans la confection du texte. La parole du quotidien par exemple :

²⁰⁵ M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1996.

²⁰⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, Introduction à l'analyse du théâtre, p. 94.

« [...] relève d'abord d'une psychologie primaire, celle d'un grand groupe qui refuse encore la vérité surtout quand elle dérange. La violence, le rejet, le refus la caractérisent... Les mots n'hésitent pas à être crus, les images éloquentes, les injures cinglantes : « Non ! je ne veux pas pourrir ! » (...) « Femme impie qui manges des escargots pendant tes grossesses... Et tu accouches des limaces... Vas-y ! Bave ! Rampe ! Lèche ! »²⁰⁷

La parole du quotidien parfois se fait l'interprète des autres types de parole et emprunte le niveau de langue populaire pour mieux véhiculer le message, ramener la poésie des autres types de parole parfois mystiques et mythiques aux préoccupations temporelles simples. Certains textes fonctionnent sur ce rapport de dualité /complémentarité. Dans *Affaire sang d'Antigone, yako !*, les situations qui se jouent sur la scène dans un texte soutenu sont reprises par « la rue » dans une zone intermédiaire entre la salle et la scène. La rue, c'est l'espace de la parole libérée, du ragot, du commérage. Le texte dit par les acteurs jouant dans la rue, est truffé de particularismes locaux du français « petit nègre » d'Abidjan, les substantifs n'ayant plus de déterminants, les mots, les onomatopées (empruntées au *baoulé*, au *bété*, au *dioula*) entrant dans une syntaxe désarticulée. Un procédé digne d'intérêt qui permet de quitter la zone d'une poétique traditionnelle et en institue une autre : celle des temps présents.

La parole thérapeutique est celle qui soigne l'âme et le corps, place l'homme dans une réceptivité totale et le prédispose à se libérer des fantasmes qui l'emprisonnent. Le meneur du rite la provoque chez le malade (entendons malade social) qui finit par se livrer dans un énoncé où forces détails caractérisent ses peurs ses angoisses, ses hontes, ses regrets. Paroles d'aveu, le fait de les « sortir » soulage le patient et lui fait amorcer le processus de guérison.

Les didascalies au théâtre-rituel s'étendent comme une toile de peinture rendant compte de l'ambiance spatio-temporelle et sensorielle : une plasticité qui n'a rien à envier au texte classique et qui parfois semble nier le caractère « troué » du texte théâtral tant les précisions sont manifestes. Parfois elles sont même envahissantes, constituent l'ossature du texte et soulignent avec minutie les éléments d'une dynamique gestuelle à l'usage de l'acteur et du metteur en scène : incontournables éléments dont la négligence de l'observation ferait échouer un effet prédéterminé ou serait nuisible à l'interprétation en induisant un « bruit » dans la cohérence d'une symbolique. Pour ce qui est du mode d'énonciation, parfois les didascalies sont proférées en récit par un interprète, ce qui renvoie aux techniques brechtiennes du discours scénique distancié

²⁰⁷ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, L'Harmattan, Paris, 1984, p.131.

introduisant nécessairement un effet de différé par rapport à la fluidité du déroulement de l'action.

Il faut relever d'ailleurs que les pièces de théâtre-rituel comportent nécessairement dans leur édition une partie en exorde ou en épilogue consacrée à la mise en scène. Ces propositions de mise en scène (qui s'étalent parfois sur une quinzaine de pages) ne sont pas à réduire à l'état d'intention. Elles orientent la compréhension qu'il faut avoir des personnages et des relations entre eux, de la scénographie, du temps, de l'espace dramatique de la société mère du rituel, des symboliques engagées... Bref elles ont une fonction référentielle si essentielle que l'on serait parfois tenté de se convaincre qu'il n'y a que de cette façon là que la pièce doit se monter. Ce qui ne désamorce en rien le caractère particulièrement informatif et autoritaire des didascalies dans le texte lui-même. L'illustration qu'en donne cet extrait du texte *Le chant de la colline* est éloquente :

« Durant ces paroles, les deux acteurs sont restés sur un geste avorté. Citadine a choisi une gestuelle ascendante, Citadin reste incliné vers le sol. Un silence. L'acteur-Chien termine lentement sa danse cathartique. La flûte peule perce dans le lointain. Quelques notes entrecoupées de silences. Un homme étrange, Le Fou, apparaît, un personnage paraissant sortir de l'imagination des deux acteurs perdus dans un rêve immense. Le Porteur de la Parole s'écarte sur son passage et va rejoindre les spectateurs. Une lumière éclatante, c'est la lumière du jour qui descend du zénith. La journée est au sommet de sa perfection.

LA PREMIERE PIERRE

(C'est un acteur masqué qui s'exprime corporellement avec un maximum de liberté)

.....

LE CHŒUR DES PIERRES

.....

(L'homme étrange ébauche une danse légère autour de Citadin et Citadine et des trois Pierres. Le contact est très discret et chacun le traduit à sa façon.)

LE FOU

(montant sur une table et dominant le lieu scénique)

Un rêve de table ! ... Elle perd deux pieds, et l'homme devient table.

Et elle monte au dixième étage et les volets s'ouvrent sur le monde.

Et le monde t'appelle à l'action décisive. Tu cours, tu voles, tu commences la charpente.

(Il s'assoit sur la table et suit sa pensée qui stimulera les acteurs)

..... »²⁰⁸

²⁰⁸ M.-J. Hourantier, *Le chant de la colline*, Dakar, NEA, 1980,

Le chant. Fréquent dans le texte de théâtre-rituel, il n'est jamais gratuit : chant de deuil réjouissance, funérailles, joie, guérison, pleurs, etc. Il est le plus souvent emprunté à un répertoire rituel connu, parfois composé par les acteurs-chanteurs eux-mêmes et assume plusieurs fonctions notamment dramatiques (lorsqu'il est réponse à une question essentielle qui fait avancer l'action.) Il souligne aussi assez souvent la fonction émotive du texte et constitue dans l'énoncé comme dans sa mise en voix un outil fort pour susciter l'émotion du spectateur. Il ponctue et accompagne également la « gestuaire » convenue. En effet, le rôle du chant est prépondérant dans les rituels où exécuté à l'unisson, il libère des sensations... Marie-José Hourantier précise ces différentes fonctions en ces termes :

« Les chants perfectionnent à leur tour la parole rituelle du public. Ils ne sont certes pas le seul langage comme dans la plupart des rituels de guérison traditionnels où la parole est presque exclusivement chantée, mais ils représentent un élément important pour suivre les phases difficiles du spectacle. »²⁰⁹

« Toutes les pièces démarrent par un chant qui doit réunir les participants autour d'un même objectif. D'autres chants en sourdine scandent les grands passages rituels en imprimant un rythme au corps des personnages [...] Dans les rituels de deuil ou de mort, les chants de pleurs ne sont pas des exhibitions de douleur mais conduisent un beau texte poétique vers son maximum d'impact émotionnel [...] Les chants de théâtre-rituel se caractérisent surtout par les nombreux commentaires qu'ils émettent : ils sont à eux seuls tout un discours qui suit pas à pas l'action. »²¹⁰

La musique. Assez présente dans le texte puisqu'elle donne même vie à des personnages (personnage du Tambour dans *Le chant de la colline*), elle est encore plus manifeste dans la séquence de la transe-psychodramatique et par divers instruments (qui parlent) et dont les sonorités, les rythmiques, plongent le public dans l'état de conscience souhaité. Les didascalies précisent l'intervention des instruments, leur mode d'exécution, leur *timing*, etc. L'on ne peut sous-estimer toutes les fonctions de la musique dans la représentation théâtrale : fonctions festives, cathartique, ludique, participatoire, médiatrice, mimétique, idéologique et de distanciation, Il faut rappeler que la musique était déjà très présente dans la tragédie grecque autant que dans les rituels traditionnels africains profanes ou sacrés... Elle s'impose parfois même comme caractère dominant dans l'indexation ou la signification même du rituel mis en place. Certains rituels de passage dans les sociétés initiatiques consacrent même certains

²⁰⁹ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, L'Harmattan, Paris, 1984, p.143.

²¹⁰ *Ibid.*, p.144-145.

instruments. C'est le cas du rhombe chez les *dakoygue*²¹¹ ou de la sonnaille et crécelle dans la cérémonie *vaudun*. Une belle description du cortège dionysiaque nous donne une idée des rapprochements possibles :

« Chants et clameurs de femmes, sons graves des tambourins, airs phrygiens joués sur l'aulos, rythmes effrénés : telles sont, d'après ce texte les composantes caractéristiques du cortège dionysiaque... Des voix, des instruments à vent et surtout des percussions : tels sont les agents qui provoquent et accompagnent la transe musicale et religieuse... »²¹²

La danse. Marie-José Hourantier l'envisage comme une constante incontournable mais elle en élargit la notion à ce qu'elle appelle « la gestuaire »²¹³. Il ne s'agit pas ici de reproduction servile de formes traditionnelles consacrées mais de « gestuaire créatrice. » Pour elle, le geste de la mise en scène doit être réglementé avec précision et le maître du rituel doit l'ordonner en tenant compte de l'impact immédiat qu'il doit avoir sur l'action. En outre, le théâtre-rituel étant un « théâtre de la peau », l'expression corporelle se doit d'être déterminante. Elle est donc souvent organisée dans un mouvement chorégraphié, individuel ou collectif. Le texte en didascalie décrit la gestuelle ; le rythme est même un élément crucial de la pédagogie de l'acteur du théâtre-rituel. La gestuaire parfois se présente en tableau significatif composé d'une série de mouvements d'une plasticité surprenante.

Le masque. Intervient assez souvent également dans le théâtre-rituel. Sa présence fait l'objet d'une description plastique par le texte, tout comme le costume dont les formes, les couleurs sont bien spécifiées. La tradition masquaire, élément fondamental de multiples traditions rituelles, renvoie tant à l'univers de la tragédie grecque qu'à l'univers religieux des sociétés génératrices du théâtre-rituel (la Côte d'Ivoire et le Mali sont des pays de masques.) Son usage moderne continue d'avoir la même intentionnalité, le masque demeurant l'habacle du personnage social qui se charge de plusieurs dimensions. La confection du masque obéit cependant à une liberté créatrice dont l'enracinement dans la tradition n'est pas à remettre en cause; mais dont le caractère désacralisé est aussi affirmation de la modernité et de la théâtralité. Dans

²¹¹ Les revenants, un aspect des cérémonies cultuelles en pays mbay-moissala au Tchad.

²¹² Transe et théâtre, Actes de la table ronde internationale (Montpellier 3-5 mars 1988), Cahier du Gita, N°4, décembre 1988 (textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne), p. 10-11.

²¹³ Il faut noter que l'un des grands mérites du théâtre-rituel est d'avoir réussi à répertorier, analyser, créer et codifier un ensemble de gestes signifiants renvoyant à des signifiés précis. L'ensemble de ces gestes constitue la « gestuaire » du théâtre-rituel.

une interview, Hourantier, faisant le point sur la symbolique de *Pitagaba*, nous donne quelques sources de son inspiration :

« Tu vois, par exemple le masque de Pitagaba qui est là, je retrouve le même type de masque avec celui de Ma Sogolon. Il y a un langage nouveau que j'essaie de recréer à partir d'une certaine masquaire dont tu vois les ficelles en pensant aux traditions dogon un petit peu comme la parole. Tu sais que la ficelle c'est la parole qui se déroule. Un tout petit peu comme la ficelle que l'on tisse, comme on tisse la maison, les cheveux mais une parole que l'on égrène aussi, un peu comme un chapelet. »²¹⁴

Enfin, quoique la transe ne constitue qu'un moment du déroulement de l'intrigue nous l'évoquons parce qu'il représente le point culminant de la montée dramatique, la crise dirions-nous. C'est le moment de communion totale où les corps des acteurs transportés dans une autre dimension sont le signe visible de la catharsis qui s'opère. La transe peut être vraie ou simulée. L'essentiel c'est la réaction qu'elle entraîne au sein du public. La transe théâtrale est selon Paulette Ghiron-Bistagne :

« [...] tout état d'anormalité dans lequel se trouve un personnage vis-à-vis de sa conscience du réel qu'il s'agisse de ses rapports avec l'extérieur ou de la maîtrise de sa propre personne physique et morale. Cet état d'anormalité peut être produit par diverses causes. L'une des plus fréquentes est l'appréhension, l'angoisse, la terreur qui déclenchent chez le sujet un comportement et des émotions qu'il ne maîtrise plus... »²¹⁵

La transe-psychodrame du théâtre-rituel est un rite de passage créé par l'intervention conjuguée des chants, instruments de musique, rythmes qui, en s'accordant au rythme biologique de l'acteur, aboutit à un état second.

5.2.3.3. Le texte de kotéba thérapeutique

Souleymane Koly interrogé sur les raisons du choix qu'il a fait du kotéba décrit cette forme en ces mots :

« C'est une forme de spectacle pratiquée à l'origine par des paysans qui se groupaient pour essayer de traduire devant le village réuni les faits marquants de leur vie quotidienne. C'était une forme de spectacle mêlé de chants et de petits sketches. Nous avons choisi ce genre parce qu'il correspond un peu au genre de théâtre que nous voudrions faire ; un théâtre près des gens près de leur vie de tous les jours. »²¹⁶

²¹⁴ M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1996.

²¹⁵ , P. Ghiron-Bistagne, La transe dans le théâtre antique grec, in *Transe et théâtre*, Actes de la table ronde internationale (Montpellier 3-5 mars 1988), Cahier du Gita N°4, décembre 1988 (textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne) p. 63.

²¹⁶ S. Koly, Interview accordée à la revue « Le monde à la carte », novembre 1989

Bakary Traoré signalait déjà l'existence de cette forme traditionnelle dans la région du Mali bien avant l'introduction du théâtre d'expression française par la colonisation :

« A côté des mythes, des légendes et des contes, les coutumes, les mœurs et l'observation du « fait quotidien » ont inspiré une comédie satirique et des mœurs où a excellé en particulier le théâtre mandingue.

Les pièces sont en général très simples : elles comportent des scènes dialoguées avec accompagnement de chants et de danses ; un chœur prête son concours. Il est composé par le public. L'intrigue est aussi sobre...

Il y a aussi la comédie à caractère juridique où deux antagonistes en général deux cultivateurs s'en remettent, après maint imbroglio, à la sagesse du chef, pour trancher leurs différends. Cette comédie se rapproche à beaucoup d'égards de la comédie grecque, celle des Athéniens notamment, par la présence et l'alternance du dialogue et du chœur. Sans atteindre à la profondeur surtout à la diversité des pièces d'Aristophane, elle représente le peuple avec son bon sens et son esprit railleur. »²¹⁷

Le kotéba thérapeutique, inspiré du kotéba traditionnel est marqué au plan générique par ce type de composition hybride qu'évoque Koly : chants, sketches à quoi s'ajoutent des danses. Cependant une nuance se glisse dans la pratique du kotéba thérapeutique, il serait plus juste de parler de chantefable dramatisée au sens où Eno Belinga entend la chantefable :

« [...] un récit oral de conte ou de fable mêlée de strophes chantées. Le récit et la mélodie se recoupent mutuellement avec harmonie... Le chant n'est pas un élément accessoire du récit au rôle strictement secondaire. Il est plus qu'une simple parure. Le chant est en fait un élément constitutif et particulièrement important de la narration. Il peut servir de complainte à un thème tragique ou pieux, de dialogue entre les personnages principaux apparaissant au cours de la narration. »²¹⁸

Le texte du kotéba thérapeutique est d'abord - il faut le souligner- un texte oral (même si à ce jour deux textes recueillis ont fait l'objet d'une publication) qui tient de l'improvisation à partir d'un canevas maîtrisé. La perspective thérapeutique oriente vers une fonction émotive plus accentuée et plonge parfois dans les dédales de l'évocation du cas clinique. Le thème central du texte de kotéba thérapeutique intime (lorsqu'il n'y a qu'un spectateur-patient-acteur) s'inspire de l'histoire supposée ou avérée du spectateur-acteur. Il faut pour l'électrochoc lui renvoyer sa propre image, lui redire sa propre histoire pour l'amener à devenir acteur de sa propre guérison. Mais il faut, dans

²¹⁷ B. Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris , Présence Africaine, 1958, p. 37.

²¹⁸ E. Belinga, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Toulouse, Editions Cujas, 1965, p.56.

le même élan, aménager une distance qui laisse une certaine marge de réaction : la chantefable (conte et chants) permet l'alternance entre les effets émotionnels et les effets de distanciation. Adama Bagayoko, initiateur du kotéba thérapeutique estime qu'il tient son art de l'expérience du « ndalen »²¹⁹, le ndale daba étant une sorte de conteur traditionnel itinérant chez les bambara. *Kolokèlen* est selon l'auteur construit à partir des techniques du ndale²²⁰.

De nombreuses études ont repéré le conte comme une matrice théâtrale en devenir. Prosper Kompaoré souligne sa valeur hautement théâtrale :

« Parce qu'il parle de l'homme, souvent de manière métaphysique, le conte se présente comme texte théâtral par excellence. Si la théâtralisation est bien une forme de médiation par l'image, le conte est bien une forme de théâtralisation. La typologie des personnages des contes (humains, esprits, animaux, végétaux et minéraux) révèle la pensée mythique du groupe ; cette pensée étant la base des représentations concrètes des hommes... Le personnage du conte, comme le personnage de théâtre est généralement un prototype, un individu-groupe ; il est la représentation surdéterminée de personnes ou de situations réelles. »²²¹

« Le conte est une virtualité théâtrale, au même titre qu'une pièce écrite de théâtre, le conteur qui le profère lui donne déjà un début d'existence théâtrale. Que des acteurs viennent prendre le relais, et donner un visage à chacun des personnages et le théâtre naîtra. L'on pourrait dire, pastichant Pirandello, que le conte est une pièce en quête d'acteurs. »²²²

Kolokèlen est construit autour d'un noyau-chantefable. Après le prologue constitué de danses et de chants, le conteur s'empare de la parole et commence à délivrer un conte des temps modernes où coexiste harmonieusement une imagerie traditionnelle avec des figures modernes de la société :

« LE CONTEUR

Il était une fois un homme / Un homme du nom Kolokèlen / Garde Républicain de son état. / Cette année-là, les pluies / Furent éphémères / Le mil et le riz / Ne firent pas d'épis / Le haricot ne donna pas de fruits / L'arachide ne fit pas de gousses / La patate et l'igname ne

²¹⁹ « Le n'dale dala est un homme spécialement doué pour la narration et le théâtre ; il apprend son métier auprès d'un maître qui, souvent l'amène avec lui dans les réunions et le me à contribution. N'importe qui peut devenir n'dale dala s'il possède les qualités requises par la profession : intelligence, mémoire, imagination, esprit de répartie et surtout le don de la parole avec la faculté de présenter les choses les plus graves et les plus sérieuses d'une manière amusante » (Domingue Zahan cité par Eno Belinga, p. 53.)

²²⁰ « J'ai conçu ces séances de kotéba intime à l'image du « n'dalen », un élément folklorique du Mali, qui se présente sous forme de conte. Le « conteur de n'dalen » se déplace de village en village avec des musiciens et il conte des histoires, je me suis inspiré de cela. » (Adama Bagayoko, Interview in *Kolokèlen*.)

²²¹ P. Kompaoré, *Les formes de théâtralisation...*, p. 203.

²²² *Ibid.*, p. 208.

poussèrent pas tubercules / L'impôt fut difficile à trouver / Terrible ! Effroyable ! / Kolokèlen n'avait d'autre rôle que la récupération des impôts / Cette année-là, malgré tout, / les habitants du village s'acquittèrent de leurs impôts / Sauf un seul, en la personne de l'Imam du village. / L'honneur d'une turgescence de bouc vaut bien mieux que l'humiliation d'une turgescence de bœuf.

KOLOKELEN

Dieu a façonné les humains, chacun avec sa différence

LE CONTEUR

A Kolokèlen l'Imam dira

L'IMAM

Je ne paierais pas l'impôt ni aujourd'hui, ni demain, ni ne ferai aucune excuse mielleuse et la Paix sera de jour comme de nuit

KOLOKELEN

Même mort, tu paieras, Parole de Kolekèlen

LE CONTEUR

Et là mon ami !

La parole s'envole peut-être mais les termes acides restent. Si le vieillard remplit sa bouche de farine c'est qu'il est sûr d'avoir suffisamment de salive pour l'humecter

Terrible ! Dramatique ! »²²³

Il est superflu d'insister sur la construction du dialogue et les effets discursifs narratifs. Quant à *Jama Jigi*, il se compose de six tableaux faits de dialogues alternant avec des chansons. Cependant, la construction conserve bien des éléments du conte en témoigne l'omniprésence du personnage du Médiateur qui dans sa relation avec le public et le fétiche introduit dans la pièce la dimension mythique propre au conte. L'extrait suivant en est une illustration :

« Deuxième tableau

(Entrent le médiateur avec le Fétiche Jama Jigi)

Le médiateur

Le jour se lève pour les prostituées / Le jour se lève pour les coureurs de jupon / Le jour se lève pour le sida / (Le médiateur fait semblant d'être interpellé par le fétiche, il s'adresse au fétiche)

Han ? Oui (*au public*) Jama Jigi me charge de vous dire que le mal n'est pas une personne ! (*au fétiche*) Han ? Oui (*au public*) Jama Jigi me charge de vous dire qu'il faut jouir ! (*Au fétiche*) Han ? Oui (*au public*) Jama Jigi me demande si vous savez ce que c'est que la jouissance ? (*Réponses éventuelles du public*) Oui la jouissance est simple et facile, pour tout le monde, il suffit de faire comme ça ! (*Le médiateur mime le jeu de l'amour puis fait semblant que le fétiche l'appelle, il l'écoute et dit*)

Ton sac ? ... »²²⁴

²²³ A. Bagayoko, Kolokèlen, Paris, Ed. Z, 1995, p.12.

Le médiateur non sans un effet burlesque relie le temporel évoqué par la problématique du SIDA au mythique que représente le fétiche dans l'imaginaire social mandingue.

Mais revenons au noyau constitué par le conte pour dire que ce genre des temps de l'enfance rattache fortement à l'imaginaire du groupe, élément déterminant dans l'auto questionnement du patient. Le conte, virtualité théâtrale introduisant un temps mythique est incomplet sans les autres genres qui souvent lui font cortège : chants, proverbes, devinettes, etc. En effet, son pouvoir de suggestion n'existe que s'il s'appuie sur des vérités générales régulant la communauté de base du spectateur-patient. Ces vérités condensées deviennent paroles consacrées et donc sacrées, ayant éprouvé le temps, et conditionné l'expérience humaine. Leur effet sur le spectateur-patient à réintégrer dans sa cosmogonie est décisif : un enracinement dans la tradition mandingue. Ce qui n'occulte en rien l'ouverture à l'universel à en croire les notions de psychiatrie et de psychanalyse qui accompagnent la mise en place du matériau textuel et l'interprétation des réactions du spectateur-acteur.

Le kotéba thérapeutique, nous l'avons déjà signalé, s'inspire également du théâtre de la spontanéité dont il exploite la théorie des rôles chère à Moreno²²⁵. La catharsis finit par opérer à l'échelle du spectateur-patient-acteur impliqué dans les jeux de rôle (le renversement, le double, la projection dans le futur) où l'ego, mis en face de lui-même par un ego auxiliaire « formulant l'inexprimé, le non-dit affectif, agressif, anxiogène et permettant de l'aérer de sortir enfin le cadavre du placard.»²²⁶

Cependant, tout n'est pas spontané dans le théâtre de la spontanéité de Moreno. Il en est de même dans le kotéba thérapeutique où les comédiens préparent certaines parties du dialogue. Les chansons sont fixées au préalable, mémorisées. Ces parties,

²²⁴ Ibid., p. 67.

²²⁵ Théâtre de la spontanéité, Paris, Epi, 1984. Guy Dumur raconte : « Moreno se plaisait à raconter l'histoire de la jeune Barbara qui jouait avec tant de talent les belles romantiques, les princesses, les infirmières et religieuses dévouées qu'un auditeur assidu - Georges - en tomba amoureux et l'épousa - pour découvrir ensuite combien elle était coléreuse et difficile à vivre et s'en plaindre à Moreno. Celui-ci eut alors une idée de génie - et proposa à Barbara de jouer pour une fois - l'histoire d'une prostituée assassinée dans des circonstances crapuleuses : on vit alors la belle, la douce, la charmante Barbara hurler des injures, proférer des gros mots dont on n'aurait pas imaginé qu'elle pu connaître le sens, se débattre, crier, être traînée par les cheveux... sous les applaudissements du public... et le lendemain, Georges vint dire à Moreno qu'après ceci (après cette catharsis de l'acteur) Barbara avait été charmante. » Théâtre de la spontanéité, Paris, Epi, 1984, p.8.

²²⁶ Ibid., p.10.

organisées participent des actes rituels du quotidien, des formes stéréotypées d'action où la théâtralité est évidente.

Une étude sur la théâtrothérapie menée par Bangala Dua'm Siou aboutit à des remarques similaires en ce qui concerne l'omniprésence de l'alternance chants/ textes et en définit très précisément les caractéristiques :

« Le texte que l'on a dans les manifestations de guérison n'est pas écrit mais oral. Les circonstances que l'on trouve sont les mêmes que celles qui apparaissent dans les créations antiques des Grecs et les Romains. On y remarque un goût du lyrisme, l'intercession de la rhétorique autant que l'usage du corps. Le texte prononcé se rapproche souvent d'une formule incantatoire, qui est une véritable tour de Babel de toutes les langues possibles ou imaginables. Ce qui se présente sous la forme d'une sorte de galimatias suave capable de plonger le patient dans le sublime et le merveilleux. Dès lors, on s'aperçoit d'un rapport de complicité entre le patient et le guérisseur, et toute la lignée. Tout est stéréotypé aucune improvisation n'est acceptable pour ce texte. »²²⁷

Le kotéba thérapeutique évite de s'engager dans cette zone mystique où la « babélisation de la parole » produit un effet cathartique. Il rejoindrait en cela les cérémonies de guérison traditionnelle mystique pratiquées par les guérisseurs traditionnels. C'est d'ailleurs le refus de verser dans cette méthode qui fait son essence théâtrale. Cependant, il réussit à plonger le patient dans le merveilleux par le conte et à établir cette relation avec la lignée, relation salutaire puisqu'il s'agit de réintégrer le patient dans le processus social dont la maladie mentale l'isole. L'origine sociale de la maladie est une constante dans la vision traditionnelle d'où le traitement psychosomatique apporté par les guérisseurs qui avant d'appliquer au malade un traitement pharmacopéique, résolvent au préalable ses problèmes relationnels. Les maladies mentales plus que les autres sont considérées comme des dysfonctionnements, nés de l'inadaptation temporaire ou définitive de l'individu au groupe. Le responsable véritable n'est jamais la société même si elle est à l'origine de la mise en marginalisation par un écart ritualisé. A l'individu d'être capable d'insertion ou de réinsertion à partir de différents espaces proposés.

Pour en revenir au texte, le dialogue post jeu théâtral qui se déroule entre le meneur du jeu et le patient est le plus souvent sans fioritures, un jeu de questions-réponses ; procédé clinique qui vise à « tirer les vers du nez » du spectateur-acteur-

²²⁷ B. Dua'm Siou, La théâtrothérapie, cas de rite « Nkita » du Zaïre, mémoire de licence, Université catholique de Louvain, Centre d'Etudes Théâtrales, Louvain-La-Neuve, 1981 (direction de J. Florence), p. 61.

patient, et qui permet d'établir un diagnostic du malade par les médecins qui assistent à la séance.

Les pièces sont en général très simples, avec une intrigue sobre. Elles comportent des scènes dialoguées avec accompagnement de chants et de danses ; un chœur composé par le public prête son concours. Le ton assez souvent humoristique détend, tandis que la profusion de proverbes et maximes rattache à des préoccupations psychothérapeutiques.

5.2.3.4. Le texte de théâtre pour le développement

Le préalable, dans ce contexte, est d'accepter que le texte de théâtre pour le développement soit un texte à double articulation : d'une part le texte prétexte qui sert de noyau à la manifestation forum (et qui existe sous forme écrite et donc *a priori* figée avec la réserve des versions non écrites) et d'autre part le texte oral tridimensionnel qui naît de l'interaction entre acteur-spectateur-joker et qui n'existe que sur le moment, variant d'une séance à l'autre. Cette ambiguïté s'inscrit déjà dans un écart par rapport au conventionnel.

En général, le noyau de la pièce prétexte est une forme brève, petite forme condensée dans laquelle se joue un conflit social mettant en lumière les « relations opprimés/oppresseurs. » Cette forme brève peut se construire en actes et scènes ou en séquences et tableaux présentant des liens qui conduisent à la définition précise des conflits. L'intrigue s'efforce d'être simple même si les personnages doivent être complexes, « non-manichéens », pour mieux faire ressortir la complexité des rapports humains. Les cadres habituels normatifs à ce niveau ne constituent pas un handicap mais sont transgressés. Le texte du forum, non préalablement écrit, est constitué de reprises de quelques séquences du texte prétexte mais avec intégration de textes du spectateur-acteur et du nouveau texte de l'acteur oppresseur (improvisé puisqu'en interaction avec les propositions du spect'acteur.)

Dès lors que l'on étend le texte de la manifestation-forum à l'ensemble de ses composantes fixées et improvisées, l'on entre dans un cadre éclaté où le drame prétexte n'est qu'une partie de la grande tragédie humaine où le protagoniste opprimé se débat dans un conflit qui l'oppose aux forces sociales du pouvoir ; conflit dont l'issue se présenterait de façon négative pour lui. A moins que le public ne réagisse pour le réhabiliter, lui donner des chances d'une victoire remettant en cause un ordre social

déséquilibré. Les problèmes de développement qui constituent l'essentiel thématique, au-delà des drames, sont des tragédies puisque quelques fois reliées à une pensée mythique. Que l'on se place du côté de la pensée traditionnelle et les héros sacrifiés sont les sorciers guérisseurs, démiurges et autres détenteurs de forces surnaturelles dénoncés par le vent du modernisme et cloués au pilori des mutations sociales. Que l'on adopte le point de vue moderniste et les « apprentis sorciers » qui proposent de nouvelles visions sont eux aussi victimes de leur héroïsme ! Naissant hors du temps social réel, ils sont en décalage du temps réel et annoncent des temps qui, au regard des populations cibles opprimées, paraissent être mythiques.

Pour peu que l'on veuille forcer certains traits, on pourrait admettre que le pacte au début, les danses, les chants, les devinettes, constituent un prologue et que la clôture en liesse est un épilogue : le théâtre pour le développement deviendrait alors une tragédie. Le chœur des comédiens assis en fond de scène et soutenant les propositions pendant le forum, ce chœur constitué aussi par le public qui intervient parfois bruyamment pour approuver ou condamner une proposition introduiraient autour du drame cette dimension constitutive de la tragédie. Enfin, le forum en lui-même, moment de crise exacerbé par l'affrontement des points de vue, serait le moment cathartique privilégié avec l'ébullition de la réflexion, l'agitation des contradictions, les propositions qui se font question-réponse, puis réponse à la réponse ainsi de suite. Cette catharsis collective faite de crainte et de pitié mêlées pourrait nous renvoyer à la traditionnelle définition aristotélicienne de l'effet de la tragédie. Reviendrait-on alors aux normes ? Une importante distinction apparaît pourtant dans les objectifs : il s'agit au théâtre pour le développement de « purgation de pensée » et non de « purgation de passions. » Augusto Boal insiste énormément sur cette distinction :

« Le but du théâtre de l'opprimé n'est pas d'arriver à un équilibre tranquillisant, mais au déséquilibre qui conduit à l'action. Son objectif est de dynamiser. Cela se fait à travers l'action concrète sur scène : l'acte de transformer est transformateur ! En transformant la scène, je me transforme. C'est dans ce sens que l'on peut dire que la catharsis du théâtre de l'opprimé est purificatrice : elle nous purifie de nos blocages et rend plus larges les chemins de traverse que nous voulons emprunter pour transformer nos vies. Le dénouement en liesse se présente comme le début d'un autre avènement. Le forum, jeu-répétition aura permis que l'on passe de la scène à la promesse d'actions véritables dans la vie. »²²⁸

²²⁸ A. Boal, L'arc-en-ciel du désir, du théâtre expérimental à la thérapie, Paris , La découverte, 2002, p.79.

Dans le texte écrit, le dialogue est essentiellement de type conversationnel. Il s'agit d'aborder de façon directe les situations conflictuelles avec les mots du quotidien. Les situations très réalistes ne prédisposent pas au développement d'une poésie symboliste. Les didascalies sont plutôt réduites à de minces indications scéniques. Parfois, des chants accompagnent l'action parce que présents dans le quotidien vécu par le personnage, parfois ils ont une valeur condensative parce que résumant à eux seuls toute la situation. Dans *Fatouma*, la femme répudiée entonne « *ro mogdo ro mogdo... sigdi mame inguié* », un chant de détresse connu de tous.

Le texte oral du joker reste empreint de toutes les caractéristiques du texte improvisé oral fait de questions, de reprises de réponses, de formules interjectives, etc. Il est dominé par les fonctions conatives, phatiques et référentielles. Celui du forum, fait de dialogue entrecoupé par les interventions du joker fonctionne comme une trilogie générée par le triangle acteur-spectateur-médiateur. C'est un texte où se développe échange, proposition, contestation, conseil, riposte, tel que le présente cet extrait de la représentation de *Kombissiri* :

« LE JOKER

Etes-vous d'accord avec cet homme qui bouffe l'argent de sa femme sans demander son avis ?

LE PUBLIC

Non ! Non !...

LE JOKER

(Le joker tend le micro vers le public)

D'accord ? Est-ce une bonne façon de faire ?

LE PUBLIC

Non ! Non !...

LE JOKER

Et qu'est-ce qu'on dit dans ces cas là ?

LE PUBLIC

A bas les maris féodaux !

LE JOKER

Encore ! Les époux féodaux ? Les maris soûlards ?

LE PUBLIC

A bas ! A bas !

LE JOKER

Et qui est ce qui veut agir pour que la situation change, pour que cela ne se répète pas ? Vous Madame là-bas ? N'hésitez pas ! Venez proposer votre solution ! N'ayez pas peur la scène n'avale pas les gens... Venez...

LA SPECT'ATRICE

Mais c'est normal ! La femme doit tout donner à son mari. Elle vit sous son toit et c'est l'homme qui est le maître de la maison.

UN COMEDIEN (*intervient du fond de la scène*)

Venez, Madame, venez faire votre proposition sur la scène.

LE JOKER

Oui venez Madame... »²²⁹

Entre drame et tragédie, théâtre et palabre, fête et jeu, le théâtre pour le développement est à la rencontre de plusieurs genres et ne cache pas l'hybride qu'il est.

5.2.3.5. Le texte du concert-party

Le concert-party est une forme où se fondent musique, chants et textes. Si l'on considère la dramaturgie de ce théâtre en rapport avec le matériau textuel, nous nous trouvons dans le cas d'un texte improvisé de deux à trois heures à partir d'un canevas. Ce texte se livre « *in situ* »

« La décision de jouer une scène nouvelle peut se prendre dans l'heure qui précède le spectacle. C'est le président du groupe - dont il est aussi l'acteur principal - qui compose le scénario et distribue les rôles. Une seule narration, quelques questions doivent suffire. L'élaboration du canevas est libre et aborde les thèmes les plus divers. En revanche, les protagonistes sont presque toujours les mêmes. Au gentleman, au boy et à la jeune fille des débuts du concert-party, se sont ajoutés le vieillard, la méchante femme, le soldat, le féticheur, le revenant. Pas de répétitions préparatoires. La scène doit être jouable à l'instant. L'acteur réagit à l'onde de choc du public. Si cette tension est faible ou négative, la représentation sera terne. Si au contraire l'air est électrisé par la concentration d'une même attente, l'acteur sera pris par le flux. Sa puissance se décuple. Il est soulevé. »²³⁰

Le noyau du texte du concert-party au plan structural est un drame comique, une forme brève extensible à souhait et constitué par plusieurs séquences reliées de temps à autre par des temps de musique, de chants.

En fait, dès qu'on se livre à une étude plus minutieuse comme celle menée par Alain Ricard, les séquences peuvent être analysées comme des actes de langage. On y découvre des stratégies discursives intéressantes qui impriment au texte les caractéristiques d'une polyphonie de récits de vie²³¹ qui s'entrecroisent et dont les lieux

²²⁹ Spectacle représenté en mars 1990 à Kombissiri. Le rôle du joker a été assuré par P. Kompaoré

²³⁰ G. Ingold, « Azé Kokovivina, un maître du concert-party », entretien publié in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, Bruxelles, 1995, p.59.

²³¹ Le récit de vie s'impose de nos jours comme un sous-genre théâtral rompant « avec la dramaturgie traditionnelle en ce qu'il recompose par la narration pure et non plus par un enchaînement organique d'actions, la vie d'un personnage, envisagé dans un cadre temporel souvent très large qui peut aller de sa naissance à sa mort... Fondamentalement épique, mais aussi fortement lié à la subjectivisation moderne

d'intersection constituent de petits noyaux ce drame. A ce propos, Alain Ricard note que :

« L'unité dramatique des séquences vient - pouvons-nous formuler à titre d'hypothèse - de la cohérence apportée autant par les stratégies discursives que les séries d'actes de langage. Un des problèmes clé du concert est celui d'établir avec son partenaire une communication verbale qui s'insère dans le schéma narratif ; mais en même temps, il faut donner à cette communication verbale une dimension ludique. »²³²

Il ne s'agit pas de récit de véritables vies factuelles mais de récits de vie de personnages. Les techniques d'accrochage et de décrochage dont parle Alain Ricard permettent un aller-retour entre le temps présent, l'histoire particulière prise en charge par le personnage et un temps-espace mythique destiné à brouiller les stratégies d'identification mais qui révèle davantage le concret situationnel. La parodie, le burlesque où le masque prend une importance capitale dans la stéréotypisation des personnages, caractérisent cette forme théâtrale proche de la *commedia dell'arte*. L'hybridité formelle tient peut-être aussi ses origines des pratiques traditionnelles rituelles où la théâtralité pouvait dériver vers des manifestations parodiques et satiriques profanes plus légères et distancées. Les observations faites par Ali Baldo sur l'*alarinjo*, un théâtre dérivé des traditions rituelles *egugun* du pays Yorouba le confirment :

« L'Alarinjo fonctionne sur un système de répertoire traditionnel - renouvelable selon la mode ou les préoccupations du moment - mettant en scène deux types d'intrigues : les unes inspirées de sujets mythiques, les autres traitant des sujets sociaux. Cette dernière partie du programme comprend une série de tableaux satiriques, prenant pour cible les travers de la société Yorouba et les « étrangers » dont on tourne le comportement en ridicule...

L'orchestre, constitué de quatre tambours bata, joue un important rôle dans la représentation. Le jeu des tambourinaires annonce les scènes et accompagne les chants des acteurs et du chœur. Davantage encore : en véritables meneurs de jeu, les percussionnistes dictent l'évolution des acteurs. Il est vrai que dans cette région, où les langues tonales ont leurs versions tambourinées, l'interprétation de ce langage reste un élément important dans la formation de l'acteur.

du drame puisque le réel y est filtré par l'intériorité du personnage, le récit de vie vise à rendre compte d'un parcours global réorganisé par la parole dans le but de lui donner un sens... Il bouleverse non seulement la temporalité dramatique, en l'orientant vers la rétrospection, mais aussi le statut du personnage, qui acquiert une dimension spectrale. », cf. F. Heulot et M. Losco « récit de vie », in : Poétique du drame moderne et contemporain, Louvain-La-Neuve, Centre d'Etudes Théâtrales, IET, p.102.

²³² A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p. 555.

La musique vocale est exécutée par les acteurs et par un chœur constitué, principalement, de femmes. Leurs chants puisés dans le fonds folklorique et adaptés à la situation, constituent l'élément poétique du drame. Ils en créent l'atmosphère, communiquent aux spectateurs les sentiments des personnages et soulignent la structure thématique de l'intrigue. Les chants fournissent, par ailleurs, les liaisons dramatiques indispensables à la compréhension épisodique. »²³³

Quant au plan structural, A. Ricard distingue trois moments importants dans le texte du concert-party : la séance d'ouverture (nous nous y attardons plus tard), le drame à proprement parler (faits de succession de séquences) et la séance de clôture.

Le niveau de langue emprunte au langage populaire des couches défavorisées de la population des grandes agglomérations (population constituant le public cible) : (mots vulgaires, travestissement du langage, à la parodie du vocabulaire, mélange des langues ewe, watchi, anglais et français et parodie des effets sonores ou contresens, utilisation des effets inattendus aux fins burlesques.

La leçon finale, la moralité qui se donne dans un cadre résolument pédagogique (ce que Azé Kokovivina appelle « conseil »), est du ressort du conte qui assez souvent tire ses conclusions de façon explicite. Dans *Adémèfa*²³⁴, le meneur du jeu, qui est Azé Kokovivina lui-même dit à la fin du spectacle :

« LE MENEUR

Vous tous qui êtes restés jusqu'au matin, vous m'avez écouté non ?

LE PUBLIC

Oui ! Même très bien.

LE MENEUR

Qu'est-ce qui est arrivé à Daghan Adémèfa ?

LE PUBLIC

²³³ S. A. Baldo, *Dramaturgie du théâtre négro-africain d'expression française (des indépendances à nos jours)*, thèse de doctorat 3ème cycle, Université de Dijon (sous la direction de Francis Pruner), 1982 p. 19-20.

²³⁴ Adémèfa est un homme riche. Beaucoup d'amis viennent chez lui exposer leurs problèmes et lui les aide. Il y a eu un décès dans la grande famille d'un homme, ami d'Adémèfa. Il est décidé que le défunt aura un enterrement riche. L'Homme, ami du riche Adémèfa promet de donner 800.000 CFA alors qu'il n'a rien. Il comptait sur son ami riche qu'il va voir pour emprunter de l'argent. Il lui demande de revenir dans quelques jours n'ayant pas sur lui autant d'argent comptant. L'Homme ne le croit pas et pense à un refus. Il maudit Adémèfa et lui prédit qu'un jour il sera aussi pauvre que lui. Il cherche tous les moyens pour punir le riche pensant même à le tuer. Il va à l'enterrement dire que c'est le riche qui lui a volé les 800.000 CFA et l'accuse même de préméditer un assassinat contre lui. Pour ne pas être tué, il faut que les fétiches le protègent. Pour le protéger, il faut que les fétiches tuent Adémèfa. L'Homme organise des cérémonies pour empoisonner Adémèfa, mais le pot au rose est découvert, Adémèfa prévenu fait échouer le complot. Le faux-ami est humilié et livré à la vindicte populaire. C'est encore Adémèfa qui l'en sauve, montrant ainsi la force du pardon sur le désir de vengeance.

(réponses diverses)

LE MENEUR

La vie là c'est compliqué. Tu veux faire le bien, voilà ce qui t'arrive. C'est pourquoi il faut se méfier, même des gens qui se disent vos amis ! Mais-est-ce pour cela qu'il ne faut pas faire du bien ? Dans la vie le vrai bienfait n'est jamais perdu ; la méchanceté se retourne contre le méchant. On peut maltraiter celui qui a fait du bien, on peut le jeter en prison, on peut lui faire tout subir, mais il est toujours gagnant, car il sera récompensé un jour... »²³⁵

Un cycle se déroule, empreint du rire cathartique provoqué, et des stratégies de construction sont mises en place pour ce faire. Mais l'aboutissement reste cette ouverture vers l'amélioration de la vie en communauté par l'amélioration de la moralité de chaque individu. C'est cette leçon de morale qu'Alain Ricard évoque dans l'analyse qu'il fait des règles d'accrochage et de décrochage :

« Le discours vient du passé et s'adresse aux spectateurs actuels par l'intermédiaire de personnages qui ne craignent pas de quitter leur masque à la fin de la représentation pour inviter le public à méditer sur ce qu'il vient de voir. Les règles de l'accrochage et de décrochage spatio-temporel de la représentation constituent bien le cadre du concert. La leçon serait sans portée-ou de portée moindre- si elle ne se situait pas aujourd'hui dans un quotidien perceptible par le spectateur. »²³⁶

En résumé, les formes du théâtre participatif abordent la problématique linguistique avec beaucoup de courage. Là où les premières tentatives d'expression théâtrale moderne ont échoué, elles innovent en inventant des stratégies diverses. En outre, il va sans dire que les formes du théâtre de la participation, sont fondamentalement hybrides, espaces de croisements génériques, textes dont la composition puise à plusieurs sources ou noyaux bien reconnaissables au plan générique, qu'ils soient inspirés des genres traditionnels africains ou des genres traditionnels européens. A l'analyse, les « greffons » consistent essentiellement en des éléments d'épicisation²³⁷ qui introduisent des ruptures dans le déroulement de l'action,

²³⁵ Le rôle du Meneur a été assuré par Azé Kokovivina lui-même pendant cette séance du 8 janvier 2003 au bar « Les idées » dans une banlieue de Lomé.

²³⁶ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p. 506.

²³⁷ L. Babolosi et M. Plana estiment que « Le sujet épique met en jeu, en scène, une forme narrative dont les modalités peuvent tout autant se retrouver dans l'usage du récit - pour sa forme la plus simple - que dans celui du montage ou du fragment : dans tous les cas, le sujet épique introduit une rupture de l'action dramatique telle que l'a définie Aristote dans son principe d'unité, de continuité ou de causalité. La fiction se transforme alors en réflexion. La vision de l'auteur se réfléchit à travers une forme narrative, médiation du sujet épique. Or cette voix de l'auteur fait appel à un corps étranger à l'action dramatique, il

renversent parfois la hiérarchie au niveau de la suite logique ou introduisent des redondances, et d'autres stratégies discursives, procédés ayant pour valeur esthétique et idéologique de fabriquer, provoquer, maintenir, orienter la participation du public. L'exposé se donnait pour objectif l'analyse de chaque cas pour mettre en valeur les spécificités inhérentes à chaque composition, le but ultime étant de démontrer la convergence primordiale : l'hybridité générique qui caractérise toutes ces formes théâtrales.

l'est aussi face aux protagonistes du drame, puisqu'il est pure parole, pure voix. Lorsque le sujet épique s'exprime sous le mode de l'énonciation, il doit inventer son porte-parole, son médiateur, son « narrateur épique ». Ne pouvant s'incarner sous la forme d'un personnage il trouve la solution dans la figure la plus emblématique qui est celle de l'étranger... » Laurence Barbolosi et Muriel Plana, « L'épicisation » in Poétique du drame moderne et contemporain, Louvain-La-Neuve, Centre d'études théâtrales, I. E. T Université Paris III, 2001, p.43.

Chapitre 6- DRAMATURGIE ET CONSTRUCTION TEXTUELLE : ANALYSE MACRO STRUCTURALE

6.1. Le statut du texte : une dramaturgie de l'éphémère

6.1.1. Textes écrits / textes oraux

Comme nous le soulignons déjà, l'opposition texte écrit/texte non-écrit n'est pas pertinent dans notre perspective. La distinction que nous faisons parfois n'a de justification que pour des raisons de différenciation formelle. Les expériences théâtrales analysées ne nous intéressent qu'en ce qu'elles privilégient dans le théâtre le matériau textuel en devenir, en situation de représentation en puissance : la destination du texte de théâtre est la scène. Aussi faut-il redire que le texte théâtral, même écrit, l'est pour être dit et donc relève pour une part de l'oralité?

Les formes du théâtre de la participation sont marquées par ce caractère non écrit que nous mettons en exergue. D'aucuns n'existent que sous cette forme là : canevas oraux mémorisés et qui s'animent, s'enrichissent de développements dans un contexte où l'acteur devient l'auteur partiel du texte qu'il joue. D'autres s'appuient sur un texte-prétexte écrit mais qui se reconstruit avec l'intervention sollicitée du public. La dernière catégorie (texte de théâtre-rituel) offre des textes d'auteurs, écrits, élaborés avec une certaine poétique nourrie à la table d'une longue et lente maturation. Quoique conçus comme textes écrits, ces derniers portent cependant les traces de l'oralité et cherchent dans le déroulement de la représentation à intégrer le texte produit par le hors-scène.

L'une des réserves que nous avons déjà faites par rapport à l'oralité est de ne pas la considérer comme une essence culturelle de l'Afrique. Les travaux d'Alain Ricard rendent bien compte de cette méprise et des effets pervers qui lui sont attachés²³⁸.

²³⁸ « L'oralité est trop souvent, dans le discours de l'école ou des institutions sur l'Afrique, une forme de recours aux valeurs ancestrales. Les études aussi précises que limitées sur certains groupes ethniques, censés être en marge de l'histoire, ont donné à ce discours incantatoire la caution de la science

L'oralité, nous l'avons signalé, est une des caractéristiques du texte théâtral destiné à l'interprétation. Les études récentes sur la question établissent l'omniprésence des marques de l'oralité chez des dramaturges contemporains.²³⁹

La seconde réserve est la distinction à faire entre le style oral et le style parlé. On peut être en présence d'un texte écrit où domine le style oral et d'un texte parlé qui

« ethnologique ». Une œuvre au succès remarquable comme celle de J. Jahn, Muntu, a pris le relais de l'ethnologie pour donner une coloration philosophique à des conjectures métaphysiques issues de l'enquête ethnographique (J. Jahn, Muntu, Paris : Le seuil, 1962)

Aussi nous trouvons dans la critique universitaire actuelle un recours à l'oralité comme source, fondement, et caution de l'africanité de l'expression.

« La qualité première de la littérature africaine c'est-à-dire son oralité [...] P. I. Okeh, « Les origines et le développement de la littérature négro-africaine : un regard critique », *Revue Canadienne des Etudes Africaines*, 9 (3), 1975, p. 409-420.

Dans cette proposition dont la généralité le dispute à l'arbitraire, le regard porté sur cette littérature est alors celui de la préservation et de la sauvegarde : c'est un regard vers le passé tourné vers la problématique du sauvetage : « comment sauvegarder cette littérature ? » se demande un autre chercheur...

Tout se passe comme si un modèle idéal de l'oralité existait, qu'il était venu du passé, et valait par lui-même. La référence aux origines explique des affirmations surprenantes et dont l'objet n'est pas la littérature orale, mais une justification de la production écrite actuelle dans un discours de l'opposition qui vise la complémentarité :

« De ses origines orales la littérature négro-africaine tient un autre caractère qui la rend profondément différente des littératures européennes modernes, c'est l'absence de distinction entre les genres [...] (R. Mercier, « La littérature nègre et son public », *Revue de Littérature comparée*, 1974, p. 405.

L'objet oral est donc complètement remodelé en fonctions des vues qui n'ont plus rien à voir avec lui, mais visent autre chose à travers lui : ses caractères propres...

Le discours sur l'oralité tenu à l'intérieur du champ des études littéraires africaines ne fait pas droit aux problèmes des textes oraux, et à vrai dire, ne traite pas les textes de l'oralité en textes oraux. Il ne traite que leur forme écrite, sans s'intéresser aux procédés par lesquels ils ont été amenés à cet état.

« La littérature orale » qui est opposée à « la littérature écrite » celle qui se fait en langues africaines, est une construction idéologique qui résulte de plusieurs de manipulation des textes (textes oraux sans point d'attache précis, textes oraux transcrits et traduits, textes pseudo-oraux, etc..) Ces manipulations constituent l'oralité comme médium du « primitivisme » ou parole de l'Afrique », comme « essence du Noir ». Ainsi de crée une catégorie opposée à la civilisation technicienne occidentale de « l'écrit ». Le discours colonial a, en fait engendré la division entre l'oral et l'écrit ; le discours anti-colonialiste l'a en partie reprise, et elle se monnaie, jusqu'aujourd'hui, dans les anthologies et les articles de critique littéraire. Cette division nous paraît avoir un double but : celui de maintenir au stade oral les langues africaines ; ensuite celui de servir de faire valoir à l'écriture en langue européenne, en fournissant, à peu de frais, un repoussoir. Une telle vision dualiste est simpliste et réductrice et il nous paraît important de montrer que d'autres formes d'expressions viennent déranger cette belle symétrie.

L'image que cherche à imposer le discours actuel de l'école sur les textes africains est la suivante : la littérature africaine est d'abord orale et en langue africaine, avant de devenir écrite, en langue européenne.

« A une civilisation de l'oralité se substitue donc progressivement une civilisation de l'écriture dont l'émergence est attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine en langue française. » (J. Chevrier, *Littérature nègre*, Paris : A. Colin, 1974, p.7.)

Dans ces conditions, le problème central de cette pseudo-évolution littéraire est alors :

« Comment l'écrivain passera-t-il de sa langue maternelle non écrite à l'écriture dans une autre langue ? (J. P. Gourdeau, *La Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1973, p. 25) » (Alain Ricard, *Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert*, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 1, p. 43-44.)

²³⁹ C.f., *L'avenir d'une crise, Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*, Actes du colloque des 6-8 décembre 2001, Paris, La Sorbonne Nouvelle, IET et Centres d'Etudes Théâtrales U.L.N, Bruxelles, Centre d'Etudes Théâtrales, 2002.

regorge de procédés propres à l'écrit. Il suffit de se souvenir des boutades que l'on entend quand un locuteur africain du français utilise une syntaxe impeccable avec un choix précis de mots et de locutions : on dit de lui qu'il « parle comme un dictionnaire » !

« En effet, oral et parlé ne sauraient être pris l'un pour l'autre, simplement confondus. L'oral ne se réduit pas au parlé, la meilleure preuve en est qu'on ne « parle » pas au quotidien comme l'on « parle » au théâtre. Le « parlé » serait l'emploi commun, journalier, utilitaire pourrait-on dire, que l'on fait de la langue, tandis que l'oral peut être soumis à des règles rhétoriques ou à des objectifs divers, illustrés par les pièces de Novarina ou Achternbusch, qui l'éloignent de l'usage spontané de cette même langue. Le « parlé » se présenterait en fait comme un sous-ensemble de l'oral. Jacques Dournes propose la définition suivante : « Plutôt que d'opposer style oral et style parlé, il serait plus juste de distinguer une primarité et une secondarité dans le style oral, c'est-à-dire une oralité courante, ordinaire et une oralité littéraire, une parole codifiée. C'est l'existence d'un texte qui fait la différence. » Singulier paradoxe que de circonscrire l'oralité, fût-elle littéraire, grâce à l'écriture, mais qui dans le cas du théâtre confirme qu'écrit et oral ne sont incompatibles ni exclusifs l'un de l'autre. »²⁴⁰

Dès lors que ces préalables sont acceptés et que l'on neutralise ces oppositions, il est possible de n'envisager le texte que comme matériau composite. Alors la possibilité d'une spéculation allant au-delà des clivages habituels est possible. Le texte du théâtre pour le développement n'est pas que la pièce prétexte. Il est la pièce prétexte plus le texte des intervenants, cette prise de parole nécessaire à la refondation du monde fictionnel proposé par le texte en devenir et que M.-J. Hourantier appelle *la parole naturelle*, et dont l'une des formes est l'onomatopée :

« La parole la plus naturelle et la moins construite du public réside dans les onomatopées, les vociférations que les acteurs-spectateurs lancent spontanément au milieu des répliques. Tous les discours sont scandés, martelés par ces réactions impulsives qui marquent l'acquiescement, le refus, la surprise, le dégoût, l'énervement. »²⁴¹

6.1.2. Texte sacré/ texte profane

La valeur sacrée du texte (de tout ou partie de celui-ci) n'apparaît nullement dans les deux formes participatives qui sont portées vers l'échange conversationnel, notamment le théâtre pour le développement et le concert-party, le texte n'ayant pas d'ambition mystique. On rencontre cependant ce type de rapport sacré/profane dans les

²⁴⁰ M. Chenetier, *L'oralité dans le théâtre contemporain*, mémoire de DEA, Paris III, La Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Théâtrales, 1996, p. 90.

²⁴¹ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.140.

textes du théâtre-rituel et du kotéba thérapeutique. S'agissant du kotéba thérapeutique, nous l'avons souligné, le caractère peu ou prou sacré de certains textes (chants, proverbes) vient de leur force de suggestion car ils sont des éléments éprouvés d'une culture et non d'un mysticisme quelconque rattaché à une métaphysique. Quant au théâtre-rituel, il accorde une part importante à la parole sacrée qu'il distingue des autres paroles et dont « les techniciens de la parole » pour reprendre le terme consacré semblent être les seuls dépositaires. « Cette parole répétée du « Maître » devient agissante comme si la formule acquérait chaque fois un supplément d'efficacité accentué par la confiance, la foi que l'on place en elle. Et l'on y puise des valeurs, des modèles, un idéal de force »²⁴². Cette parole sacrée a pour caractéristiques d'être très condensée, poétique, rythmée, allégorique. Dans la même gamme se situent les incantations ou *mantras*, choisis pour leur musicalité, leur rythmique, tel que le *hééyoo*, « son d'allégresse et de victoire chez les *bassa*. »²⁴³

Néanmoins, l'opposition texte sacré/texte profane devient négligeable du fait de la désacralisation du rituel au théâtre. Les formules incantatoires, les prières et vœux, les formules rituelles chantées se désacralisent au contact d'une parole du quotidien qui circule. Ceux que M.-J. Hourantier désigne sous le vocable « techniciens de la parole » et dont elle dit qu'ils rejoignent les initiés de la tradition, travaillent à ce que le texte sacré recueilli ne soit pas opaque, parole masquée ou poudre à jeter aux yeux du spectateur : « La parole est un bienfait qui doit être à la portée, de tous et non pas l'apanage de certains, car plus elle s'exprime, plus elle libère, guérit et permet de connaître « le secret de la nature »²⁴⁴

Ces paroles, parfois empruntées à des textes mystiques traditionnels, traduits ou non, sont le plus souvent retravaillées au plan syntaxique et même lexicologique, ce qui d'emblée les soumet à un type de profération désacralisante.

6.1.3. L'improvisation comme source de production textuelle

Cet aspect a déjà été développé dans nos remarques sur les perspectives esthétiques de la création dans la première partie de notre étude. Nous n'y revenons que

²⁴² M.J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 153.

²⁴³ Cf. Explication de M.-J. Hourantier.

²⁴⁴ M.J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.150.

pour soutenir le fait que la production textuelle dans ces formes est essentiellement nourrie par l'improvisation des comédiens.

De 1984 à 1986, l'Atelier Théâtre Burkinabé a monté douze pièces collectives, retranscrites et publiées et seulement deux pièces d'auteurs. Cette prévalence de la création collective en dit assez long sur l'orientation résolument participative. Il faut dire que l'ATB fait précéder ses créations collectives par un bain des comédiens dans le milieu de vie des populations cible du spectacle. Les comédiens recueillent les points de vue des uns et des autres, discutent avec ces populations pour mieux situer les blocages, écoutent des récits de vie en rapport avec le thème. L'engagement de l'acteur du théâtre pour le développement va au-delà du dilettantisme banal. Faire du théâtre, c'est d'abord adhérer à son utilité sociale. L'art devient un pont qui permet d'enjamber le fossé creusé par le système éducatif entre le scolarisé et les masses populaires, l'intellectuel averti de certains mécanismes du développement et les populations confrontées à leur ignorance. Ce qu'il est important de noter ici c'est la nécessité dans laquelle se trouve le comédien de découvrir ou de redécouvrir le monde dans lequel il va entrer par la fiction. Il ne peut l'appréhender que par une immersion qui récuse la distance de l'observateur. Il doit aller plus loin, vivre sentir, écouter, voir. Ce faisant, cette méthode de collecte à but « auto-sensibilisateur » situe déjà la participation du public en amont même de la création textuelle²⁴⁵. Parfois cette immersion se fait par le biais de conférences données par des spécialistes de la question, suivies de séances de questionnement pour éclaircissements, etc. Mais à ce niveau nous entrons déjà dans le processus de création collective, laquelle obéit, à quelques variantes près, à sept phases qu'il n'est pas superflu de présenter.

- 1. *Phase de sensibilisation* à la problématique de la pièce : les comédiens assistent à des conférences données par les spécialistes de la question, puis vont à la rencontre des populations envisagées comme public cible. Après des échanges, des enquêtes, le problème est bien

²⁴⁵ L'un des temps forts de cette immersion a été le séjour de quelques comédiens dans un village où devait se jouer une pièce forum sur la nécessité d'implanter des latrines pour éviter le péril fécal. Les éléments de blocage psychologique tel que le refus des femmes de se tenir pour les besoins sur le même espace que l'homme pour des raisons de respect hiérarchique n'auraient jamais pu être décelés sans les discussions préalables. Il en est de même pour la campagne contre la prostitution où le fait de recueillir des témoignages des prostituées a énormément servi à confectionner la pièce prétexte et à orienter le forum.

circonscrit. Les comédiens qui en ont senti l'acuité se font une conscience militante, oserions-nous dire.

- 2. *Phase de la recherche des situations.* C'est l'étape du *brainstorming*. Les comédiens parlent beaucoup. Chacun comme il le sent ; mais toujours au sujet de la problématique ciblée. On peut laisser libre cours à ses souvenirs, ses fantasmes. L'on peut aussi relater les discussions que l'on a eues avec les populations, public potentiel. Ceci pour recenser les situations de blocage.
- 3. *Phase d'élaboration du plan dramatique.* Par petits groupes, les comédiens se racontent une fable autour de laquelle ils bâtissent un canevas. Quelques impératifs cependant : prédilection de l'image, aménagement de situations conflictuelles, limitation du nombre de personnages, personnages du commun et ambigus, dénouement ouvert, etc.
- 4. *Phase de fixation du plan détaillé.* C'est l'étape de la mise en commun des scénarii. Les meilleurs sont retenus, servent de base à l'élaboration d'un scénario plus complet, enrichi des apports des uns et des autres. Ce scénario, mis en forme est distribué à tous les comédiens pour leur permettre de réfléchir aux images fortes.
- 5. *Phase d'improvisation gestuelle.* On passe de l'idée à sa mise en mouvement. Il s'agit ici de proposer des images fortes, sans que n'intervienne la parole. Les situations doivent être parlantes sans paroles. L'on veille à retenir les situations d'oppression vive. Les meilleures séquences sont retenues.
- 6. *Phase d'improvisation verbale.* On rejoue les séquences sélectionnées mais en improvisant un texte cette fois. Plusieurs tentatives par petits groupes permettent de retenir les dialogues les plus pertinents au regard du fond et de la forme. On les enregistre alors sur bande magnétique.
- 7. *Phase de fixation des dialogues.* Les dialogues enregistrés sont retranscrits, corrigés, amendés et dactylographiés, puis confiés à un

comédien qui harmonise le texte, fait mieux ressortir les personnages, précise les indications scéniques.

Le texte de création collective n'appartient à personne puisqu'il est produit par plusieurs auteurs. Ce qui autorise peu ou prou les modifications probables et souligne sa potentielle adaptabilité. La perception qui s'attache à la notion d'auteur collectif apporte une variante essentielle dans la perception de l'œuvre et de la structure productrice de l'œuvre. Dans les formes du théâtre de la participation, l'on évoque plutôt la compagnie, le lieu où se produit l'œuvre : le Bin Kadi théâtre, l'Atelier Théâtre Burkinabé, etc., il y a une méthode, une ligne propre au Ki-Yi Mbock Théâtre. Les créations collectives de l'Atelier Théâtre Burkinabé peuvent même faire l'objet de reprises par les publics participants s'ils se constituent en troupe pour démultiplier l'action théâtrale. Cela à une seule condition : respecter l'esprit théâtre-forum. En avertissement à la version du *Recueil de théâtre de l'ATB*, publié en mai 1988, Prosper Kompaoré attire l'attention d'éventuels créateurs intéressés à la mise en scène sur la spécificité des textes :

« Toutes les pièces présentées dans ce recueil doivent nécessairement être jouées sous la forme du théâtre-forum. C'est dans cet esprit qu'elles ont été créées : ce qui explique le caractère volontairement provocateur et erroné des situations présentées. En effet, le théâtre-forum pratiqué par l'ATB est un genre de représentation qui implique la participation active du public. Celui-ci après avoir pris conscience du problème et des oppressions éprouve le besoin de briser l'oppression et de proposer des solutions. »²⁴⁶

Nous ne nous attardons pas sur le fait que la production textuelle - les textes du concert-party et du kotéba thérapeutique, quasi improvisés à partir des canevas - restent caractérisés par les marques de l'oralité²⁴⁷, que le texte ait fait l'objet d'une version écrite à posteriori ou non.

²⁴⁶ Recueil de théâtre de l'ATB, Ouagadougou, ATB, 1988, p. 7.

²⁴⁷ Marion Chenettier dans une étude remarquable sur l'oralité dans le théâtre contemporain (étude de textes de Novarina,...) fait état d'un certain nombre de signes récurrents à trois niveaux : lexical, syntaxique, morphologique. Nous voulons juste attirer l'attention sur le fait que de frappantes analogies peuvent être notées entre les marques répertoriées et celles que l'on peut repérer dans les textes des formes de la participation.

Lexique : emploi fréquent de mots qui paraîtraient excessifs à l'écrit (terrible, génial, nul, etc.), création de mots plus ou moins éphémères, emploi fréquents des représentants neutres (9a, le, lui...), emploi fréquent de vocables pittoresques, de termes étrangers, coexistence de mots savants et de mots populaires, abondance de phatèmes, présence de phénomènes dits d'expressivité ou d'intensité, présence de phénomènes d'étoffement, redondances, emploi fréquent de diverses formules figées (n'empêche, déjà, l'autre, hein, n'est-ce pas ?...), approximations lexicales (truc, machin), présence de déictiques qui indiquent que les partenaires partagent un référent situationnel commun ;

6.1.4. La mobilité du texte : une dramaturgie de l'éphémère

On n'aura jamais cessé de signaler ce caractère mobile du texte. Autant l'on dit du théâtre qu'il est l'art du moment, un « *évents* » et que la représentation n'est jamais la même entre deux soirées, autant ici nous nous trouvons dans le cas extrême où, le plus souvent, les véritables repères n'existent que dans la macrostructure dramaturgique, le texte étant sujet à un renouvellement total ou partiel (hormis la réserve à propos du théâtre-rituel.) Les répertoires des formes du théâtre de la participation évoluent sans cesse, le texte prétexte ou le canevas est conçu en modules.

Au kotéba thérapeutique, il y a deux modules dès le départ, l'un pour la séance intime et l'autre pour la séance ouverte (en plein air.) Ce qui n'empêche que l'un ou l'autre soit modifié selon l'analyse faite des blocages dont on soupçonne le spectateur-acteur-patient. Au théâtre pour le développement, plusieurs versions du même texte s'adaptent au type de public, rural ou urbain, jeune ou adulte, etc. Que dire donc du texte du concert-party déterminé pour une grande part par la virtuosité de l'acteur qui l'improvise, le crée, l'allonge ou le restreint au gré de la participation de la foule ?

L'importance du hors-scène textuel est capitale dans le théâtre de la participation. Des séances forum peuvent être vouées à l'échec pour plusieurs raisons : non-homogénéité du public, thématique insuffisamment sensible, *warming up* et *heart storming* ratés, etc. Ce qui signifie qu'une partie potentielle du texte n'a pas été construite par le public. La situation contraire est aussi à prendre en compte. Jacques Scherer se remémorant une représentation à laquelle il a assisté à Yaoundé remarque :

« Pourtant, récemment encore, à Yaoundé, j'ai pu apprécier l'activité d'esprit du public qui assistait à une comédie sur le mariage. Les spectateurs vivaient la pièce et y prenaient place. Ils appelaient les personnages par leur nom, leur adressaient des critiques ou leur donnaient des conseils, disaient leur admiration ou glissaient des plaisanteries dans le texte dit sur scène. On disait volontiers aux actrices qu'elles étaient jolies, ce qui attirait en retour des œillades complices, brisant évidemment la fiction théâtrale. Quand vint la fête du mariage et que tous les acteurs se mirer à danser, je vis même une spectatrice de l'un des premiers rangs, qui

Syntaxe : répétition, interaction, chevauchement, phrases non construites sur le modèle S+V+Complément ou opérant de nombreuses ruptures par rapport à ce modèle, phrases interrogatives à la forme assertive, négation à un terme, présence de termes introducteurs (voici, voilà, alors, et ben, allez), emploi fréquent des auxiliaires de prédication : (c'est, il y a), emploi fréquent des tournures invariables de type « il faut », reprises pronominales du sujet nominal (SN+pronom+V = le chien, il a mordu...), reprises pronominales du sujet pronominal (moi, je...);

Morphologique : notion d'écrasement (y a qu'à), troncations lexicales (m'sieur, b'jour'), notion d'élosion (c'diplôm), suppression d'unités (« faut pas » pour il ne faut pas »), agencement de la phrase en segments juxtaposés sans mots de liaison.

jusque là avait été sagement assise à côté de son mari et de sa fille, ne pouvoir s'empêcher de monter sur la scène. Elle dansa quelque temps avec les comédiens, puis regagna sa place. Le théâtre est une fête de la convivialité. »²⁴⁸

Dans l'essentiel de ces formes, le texte est une réelle offrande qui se donne, se consomme, se consume, s'épuise séance tenante. La symbolique à laquelle renvoie cette conception du théâtre est celle de la nourriture offerte par la maîtresse de maison. Chez les « *mbay* » pour annoncer que la « table est prête » et inviter son monde au repas, la maîtresse de maison dit : « *mbour oy* », ce qui signifie littéralement, « la nourriture est morte » Et l'on sait que la dépouille d'une personne morte n'a plus de lien exclusif avec personne, elle appartient à tout le monde. C'est en ce sens que tous ceux qui passent par-là sont de potentiels consommateurs, invités spécifiquement ou non autour de ce « cadavre », car la nourriture dès lors qu'elle a été soumise au feu et à l'eau qui l'ont cuite, est déjà déchet en perspective. Mais quittons la digression (à laquelle nous reviendrons d'ailleurs plus tard) eu égard au caractère central du repas dans toute cérémonie où la communion des participants est le but essentiel²⁴⁹.

Dario Fo dans un entretien accordé à Jacques Joly présente ses textes comme des textes provisoires, du « théâtre à brûler » qui ne sert qu'un moment et qu'on peut détruire ensuite²⁵⁰. Le texte est donc un « texte à brûler », la « consommation » du texte prétexte est nécessaire à la régénération de séances ultérieures où de nouveaux publics ont leur part dans la reconstruction d'un nouveau texte sur les ruines de l'ancien qui n'a cessé pourtant de continuer d'exister en module, modifiable à souhait. Ce caractère polymorphe du texte, sa mobilité, sa « labilité », assignent aux formes du théâtre de la participation une dramaturgie de l'éphémère.

6.2. La matrice cérémonielle : macro structure et double séquentialisation

Les formes du théâtre de la participation envisagent leur spectacle comme une manifestation festive, ce qui l'inscrit dans une matrice cérémonielle aisément

²⁴⁸ J. Scherer, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, Puf, 1992, p.51.

²⁴⁹ L'Atelier Théâtre Burkinabé a l'habitude en entrée de spectacle de faire circuler unealebasse de *zom kohom*, « l'eau pour l'étranger » : une sorte de boisson faite d'eau sucrée et de farine de mil, en usage pour l'accueil des visiteurs dans la tradition mossi. Cette boisson qui circule est partagée à même laalebasse par les participants à la ronde. Signe qu'ils sont visiteurs d'un soir, mais visiteurs accueillis et mais aussi procédé facilitateur dans les stratégies de participation. On aura bu dans la mêmealebasse ! En dehors de l'aspect économique que présente la formule du maquis théâtre au Bin Kadi Théâtre et au Ki-Yi Mbock Théâtre (les participants à la représentation sont invités au dîner dont le prix est inclus dans le ticket de spectacle), cette convivialité autour du repas prolonge et assoit le sentiment d'unité, de communion.

²⁵⁰ Dario Fo, in *Travail théâtral*, N°14, 1974.

reconnaissable au niveau de la macro structure. A quelques nuances près, on retrouve les macro séquences suivantes se succédant dans l'ordre chronologique : 1) Le pacte, l'exposition, le préambule ou le prologue ; 2) *Le warming up* ou *heart storming* ou la scène d'intronisation ou la scène de l'auto présentation ; 3) La présentation du modèle ; 4) La séquence de l'échange ou le travail vers la transe psychodramatique ; 5) Le rituel de clôture en liesse.

Nous nous sommes longuement étendu sur le noyau constitutif dans notre interrogation sur l'hybridité générique. Ici sera le lieu d'une meilleure compréhension des stratégies complémentaires attachées à la composition de la manifestation et qui recèlent également des aspects textuels : le *warming up*, le pacte, le *heart storming*, la clôture en liesse.

6.2.1. Le protocole ou pacte d'entrée

Même si on ne le retrouve pas intégré au texte prétexte écrit, il remplit les mêmes fonctions dans les spectacles de théâtre pour le développement où il se présente sous la forme d'un pacte entre acteurs et spectateurs, engageant davantage des connotations de jeu plutôt que de religion (comme on peut le percevoir dans le cas du théâtre-rituel.) Le pacte privilégie le rituel de salutation et en exploite toute la fonction phatique. En effet, comment éluder les *salamalecs*, ce moment qui installe la relation et qui détermine pour une grande part la réussite du spectacle ? Les *salamalecs* ne sont pas seulement une résurgence d'un morceau de vie quotidienne. Ils sont le témoignage d'une part de civilité, de respect de son vis à vis, sans lequel le contact psychologique et social ne se fait pas. La fonction phatique y est donc prédominante.

Prosper Kompaoré l'analyse en ces termes :

« Cette séquence de salutations est importante. La troupe salue le public en langue nationale « bonsoir » dans un premier temps, le public non averti répond timidement ; les acteurs simulant l'offuscation, font mine de se retirer ; le joker intercède pour le public, et promet en leur nom qu'il répondra mieux la prochaine fois. On reprend la salutation ; cette fois en entrant avec plaisir dans le jeu »²⁵¹

C'est aussi ce qui ressort de la description qu'en donne Marion Duhamel :

« La population du village s'est peu à peu amassée autour de l'espace scénique, attirée par la rumeur de ces djembé, tenue en haleine par des devinettes, les chants et les danses des comédiens et comédiennes : cette animation peut s'être prolongée pendant plus d'une heure, le

²⁵¹ P. Kompaoré, Impact socioculturel du théâtre-forum, Communication, Ouagadougou, Octobre 1993.

temps de régler quelques problèmes techniques (y'a t-il un groupe électrogène dans le village ?) et de laisser les Musulmans finir leurs prières ou d'attendre que les autorités fassent leur entrée. Le joker met fin à cette attente en déclarant l'ouverture de la cérémonie théâtrale et en se livrant à un premier rituel de salutations.

Les comédiens font une entrée dansée au son d'une bande musicale diffusée par les haut-parleurs : que le morceau soit choisi dans un répertoire traditionnel ou ait été diffusé par les radios les plus en vogue, le public ne manque pas de lui faire écho. L'on soutient le rythme en claquant des mains, l'on se déchaîne devant les phases cabotines des acteurs, les vieux se faisant un plaisir d'apprécier leur interprétation des « grands classiques dansés » de leur ethnie, et de huer, s'ils le méritent, ces « citadins non-initiés. » Le joker fait soudain irruption sur la piste et s'insurge contre le manque d'éducation de « ses enfants » « *Comment pouvez-vous vous permettre de vous trémousser sans même saluer votre public ! Nous ne sommes pas dans un dancing ! Nous sommes d'ailleurs venus pour autre chose !* »

Les comédiens, piteux, s'alignent alors devant l'assistance, et lui adressent un chaleureux bonsoir, dans son dialecte. Pris au dépourvu, quelques spectateurs isolés répondent à cette salutation, la grande majorité se contentant de l'accueillir par un sourire timide. Les comédiens faisant à leur tour mine d'être offusqués ramassent leurs accessoires et simulent un départ. Le joker, en grand conciliateur, intercède pour le public et présente en son nom aux déserteurs la promesse d'une réponse retentissante. Les deux parties réitèrent le rituel, le joker orchestrant les ensembles et se faisant juge de la qualité de leur échange. Cela constitue la première entrée en jeu des spectateurs qui s'y jettent corps et âme, le plus souvent. »²⁵²

Après les salamalecs, le pacte s'étoffe également avec ce moment clef où le joker, explique aux spectateurs les principes de la représentation, notamment le fait qu'une pièce prétexte va être présentée, qu'elle expose des situations *a priori* révoltantes mais pas inéluctables et qu'il est important que les spectateurs regardent bien pour comprendre les mécanismes de la relation de pouvoir qui se joue entre opprimés et oppresseurs et qu'à la reprise, eux seraient sollicités sur la scène pour changer les données initiales. Le joker pendant ce moment s'assure par de nombreux procédés de questions-réponses et de reformulations que les spectateurs ont non seulement compris les règles du jeu mais qu'ils acceptent d'y entrer, de participer.

Le kotéba thérapeutique offre ce même type de prologue parfois provocateur à l'endroit du spectateur-acteur-patient. Chants, proverbes et devinettes ramènent à la mémoire du patient son univers culturel premier, l'interrogent sur lui-même et sur sa place dans ce microcosme culturel dont il est issu. Cette incursion dans son univers affectif le resocialise et le prédispose ainsi à accepter la séance. Nous en faisons déjà

²⁵² M. Duhamel, *Le joker selon Marbayassa : réflexion sur le meneur de jeu du théâtre-forum au Burkina Faso*, mémoire de DEA IET, Paris III- Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 48-49.

état dans la description faite d'une séance de kotéba thérapeutique. Le prologue de *Kolokèlen* (texte écrit) intègre ces éléments comme on peut le constater :

PROLOGUE

(Les musiciens jouent tandis que le garde, Kolokèlen fait son entrée.)

KOLOKELEN

Force et puissance / Choc et victoire / Poussière rouge de l'au-delà

UN PREMIER VILLAGEOIS

Un pouvoir n'en empêche pas un autre !

KOLOKELEN

Le « non circoncis » sait vaincre le margouillat, / Le margouillat sait vaincre l'abeille, /
L'abeille sait vaincre le Père du non circoncis / Le ciel se bouche ! / La nuit tombe ! / La
viande est dure ! / Le couteau est rigueur ! / La chèvre est malade ! / Le propriétaire est
malade ! / Que le mensonge s'oppose à la vérité / Cela se voit aujourd'hui / Et demain donc !

Chanson de l'exploration du monde

Pendant la chanson les acteurs dansent autour de Kolokèlen

Diyen wo...

Le monde est inquiet... »²⁵³

Adama Bagayoko, auteur du texte et meneur du jeu, et Moussa Mariko, musicien, interrogés sur ce prologue estiment que cette étape est une partie indispensable pour la suite parce qu'elle questionne le spectateur-acteur-patient.

« Ces proverbes sont connus de tous. Ils ont toujours aidé les gens à gérer les problèmes entre eux et constituent une réalité implacable dans la mentalité de tous les Maliens. Donc quand on les chante, le patient les capte, en discute, réfléchit, pendant et après, et par rapport à sa souffrance et par rapport à son propre cas. Ils permettent d'amener l'intéressé à se frotter à la dure réalité de la vie. En quoi consiste la première chanson ? C'est la chanson dite de la maladie. On commence toujours par cette chanson-là pour amener la personne soignée à accepter le jeu du soin. Après on a chanté « danga » la chanson de la malédiction. La chanson dit : « La malédiction d'un parent n'est jamais une bonne chose... » quand il a entendu la chanson, il a réagi, en disant que « danga », cela était très mauvais pour lui. Après, on a chanté et raconté d'autres petites histoires »²⁵⁴

Sans en être ni un auteur, ni un comédien attitré, Senouvo Agbota Zinsou est le dramaturge le plus inspiré par le concert-party. Une étude présentée en préface de *On joue la comédie* fait apparaître clairement cette source d'inspiration.²⁵⁵ Ses pièces de

²⁵³ A. Bagayoko, *Kolokèlen*, Paris Ed. Z; 1995, p.16.

²⁵⁴ A. Bagayoko, *Kolokèlen*, Interview accordé à Françoise Thyron, p. 52.

²⁵⁵ T. Gbeasor, Préface de *On joue la comédie*, p. XVI et XVII, Ed Haho ! La première source d'inspiration de Zinsou est le concert-party. C'est un théâtre en ewe et mina dans le Sud du Togo venu du Ghana dans les années 1960. Les troupes basées à Kpalimé et Lomé, sont formées de jeunes gens sans

théâtre en utilisent bien des éléments de dramaturgie notamment le prologue : un mélange d'adresse à l'endroit du public, de musique et chants et dont le but est d'inviter à la participation du public. Cela même si la représentation du prologue est conçue dans un procédé de mise en abyme théâtrale.

Les prologues suivants en sont un éloquent témoignage :

PROLOGUE [1]

Une foule bruyante entoure le Fou.

LE FOU. – Silence ! Silence, mesdames et messieurs ! L'histoire va commencer.

La foule se tait progressivement.

Attention ! Ne riez pas ! Il s'agit d'une histoire sérieuse. Une histoire de fou puisque c'est moi le fou du village qui vous la raconte. Je vous dirai qu'à première vue elle ressemble à un conte. Mais n'est-il pas vrai que certains de nos semblables, de nos contemporains, trouveraient bien leur place dans les contes ? ... Regardez mes personnages...

.....

Murmures de la foule

Voici maintenant le seigneur Podogan, beau-père d'AgboKpanzo ! La prestance de son ventre et la majesté de son allure, quoiqu'il ne soit pas roi, tout au moins pas encore...

Mais le Roi est prudent : il a décidé qu'il ne confierait ce poste qu'à l'homme le plus aimé de la population ! C'est pas beau, ça ?

Applaudissements

Alors, Agbo-Kpanzo, le grand chasseur, est parti dans la grande forêt pour faire la plus grande chasse de sa vie et rapporter du gibier à tout le village ! N'est-ce pas une bonne idée pour se faire aimer ?

*Musique.*²⁵⁶

PROLOGUE [2]

LE CONTEUR. - Donc, vous connaissez Yévi et je n'ai pas besoin de vous le présenter. N'allez surtout pas le confondre avec une vulgaire araignée qu'on rencontre dans les coins des murs ! Non c'est un personnage très important.

(Entre précipitamment Yévi.)

YEVI. – Et alors qui a dit que je ne suis pas important ? Hein ? Qui a dit ça ? Je suis dans tous les contes, moi.

formation en art dramatique... Libérés de la contrainte d'un texte à réciter, les comédiens improvisent à partir d'un canevas, sans répétitions préalables. Aussi doivent-ils avoir de la vivacité, un esprit de répartie, une grande habilité pour trouver le ton, la réplique, l'expression corporelle justes. Chacun se spécialise dans un rôle. Le public intervient aussi dans la pièce... Le concert-party qui se veut un miroir de la société est un théâtre vivant, populaire, proche des gens. Son succès grandissant vient de là. De ce théâtre, Zinsou empruntera la conception de l'action, l'esthétique, le jeu improvisé et bouffon, le langage.

²⁵⁶ Prologue tiré de la pièce La tortue qui chante - Senouvo Agbota Zinsou, Paris, Hatier International, 2002, p. 5-6.

... ..

LE CONTEUR. – Justement, Seigneur Yévi, c'est précisément ce conte là que nous voulons présenter ce soir à nos aimables spectateurs. Alors, Seigneur Yévi, voulez-vous nous rappeler le titre de ce conte...

YEVI.- Bien sûr, il s'agit des « Dernières aventures de Yévi – c'est moi-même- donc... de Yévi au pays des monstres » !

LE CONTEUR. – Oui, musique pour la parade des personnages !

*Entrent tous les personnages pour la parade.*²⁵⁷

Dès l'entrée, on se trouve en présence d'une communication tri-dimensionnelle conduite avec l'usage de techniques de distanciation et d'exposition montrant la théâtralité de la représentation. Le hors-scène est sollicité par des formules et méthodes d'appel tels que le « Regardez », « C'est pas beau ça ? » ou encore des formules interrogatives qui nécessitent réponse.

Il faut aussi souligner le fait que dans le concert-party, toute l'animation musicale qui peut durer deux à trois heures constitue un moment du pacte où les pièces musicales de *high-life* ou à orientation plutôt religieuse provoquent le public ou l'installent dans les thématiques liées à la morale qui seront le fait des sketches.

6.2.2. Le warming up

6.2.2.1 Le *warming up* ou le pacte lié avec le public du théâtre-rituel

Le *warming up*²⁵⁸ est la phase initiale pendant laquelle les comédiens chanteurs et danseurs de la troupe créent des rythmes, proposent des chants, des devinettes, des danses ou jouent de leur corps pour inviter le public à s'engager dans la marche vers l'effectivité de l'acte de partage ou de communion que doit être le spectacle.

²⁵⁷ Prologue de la pièce « Les aventures de Yévi au pays des monstres » in *La tortue qui chante*, Ibid., p. 115-116.

²⁵⁸ « Le *warming up* est, si l'on peut dire, la phase la plus importante du rituel car si elle ne fonctionne pas, le rituel n'aura pas lieu. Dans la tradition, on passait parfois des heures à créer des rythmes pour finalement se séparer sans avoir réalisé le consensus. S'il s'agit de théâtre-rituel, le spectacle aura lieu, mais « il ne passera pas la rampe » et personne ne se sentira concerné. Le *warming up* est ainsi la clef de voûte du rituel sur laquelle repose tout le spectacle : il oriente le déroulement, met en évidence les forces en place et décide du dénouement... Le théâtre-rituel est avant tout un théâtre de la peau, un théâtre qui rapproche d'abord les corps avant de faire travailler l'esprit. Cette unité, cet accord recherchés se font par les couplets que l'on chante à l'unisson, par différents rythmes du corps suscités par des instruments comme le tam-tam dont le battement doit s'accorder au rythme du groupe. Il faut chauffer l'atmosphère comme le mot l'indique mais au sens de la création d'une unité entre acteurs et spectateurs. Alors seulement les mécanismes se mettent en place et le rituel peut opérer. Le groupe est devenu disponible, réceptif, il est tendu vers un même but, la résolution d'un drame qui le concerne. Ce premier accord lui permet de formuler la question autour de la quelle portera ses préoccupations. » (Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel...*, p. 191-192.)

Au théâtre-rituel l'approche est très structurée et s'inscrit même dans le texte écrit comme un prologue nécessaire à la réalisation du drame qu'il annonce.

Dans *Le chant de la colline*, le *warming up* constitue l'une des trois parties écrites du spectacle. Plus qu'un prologue habituel, il fait intervenir des descriptions d'espace et de jeu en didascalies tout en aménageant plusieurs types de prise de parole diégétique tel que cet extrait (long à dessein) le montre :

« LE PORTEUR DE LA PAROLE

Un lieu indéterminé, de dégage des clartés nocturnes. Il s'emplit de tout notre plein. Il est juste au point de rencontre du ciel et de la terre, du bleu et du rouge, à l'affût d'une satisfaction violette. Une clairière accueillante dispose déjà d'un arbre sacré et deux mondes vont cohabiter (*Il plante un arbre qui tout au long de la pièce rayonnera et décidera de l'évolution des personnages.*)

Trois pierres indiqueront des chemins différents. (*Il place trois pierres, de taille différente, dans des directions opposées.*)

Ce tambour transmettra les messages les plus subtils (*Il le pose à l'avant scène*) et cette table ne portera ni nappes ni papiers, elle parlera son langage. Les quatre éléments transmettront leurs meilleures vibrations : l'eau coulera et purifiera (*Il délimite une aire circulaire en l'aspergeant d'eau, et il consacre le lieu scénique en allumant un feu.*) Eloignez-vous, Esprits malins !

(*Aux acteurs qui se détachent du public*) :

Venez, hommes d'un jour et d'une nuit, venez le temps d'une folie née d'un désir égaré, venez réaliser les images qui vous hantent !

(*Progressivement dans le lointain, naît un air de fête : des tam-tams esquissent un rythme irrésistible, des cris, des rires, des voix enflent... Les acteurs sont entrés un à un sur l'aire de jeu ; ils sont revêtus d'une combinaison neutre et transportent des étoffes aux teintes vives qu'ils déposent près d'eux. Ils se relaxent et suivent le jeu des premiers acteurs qui se sont essayés à diverses attitudes.*)

LE TAMBOUR

Amis frères, venez vous rencontrer. / L'heure est propice, venez vous défouler. / Une longue année est passée, / Amis frères venez vous rencontrer.

LE PORTEUR DE LA PAROLE

Nous avons récolté des fruits verts, / Nous avons respiré l'air vicié des villes / Et mangé la pourriture des champs. / Des bains de boue, des paroles vicieuses / Ont dégradé notre parcours

LE TAMBOUR

Amis, frères, venez vous rencontrer. / Il fait bon, il fait soif et faim. / Criez vos désirs, chantez vos angoisses / Parlez haut. Pensez fort. / Rompez les amarres. Les barrages s'écroulent.

LE PORTEUR DE LA PAROLE

(*Il regarde attentivement les acteurs qui prennent les postures les plus misérables et asservies, tandis que l'un d'entre eux se redresse au fur et à mesure que les autres se courbent.*)

(A l'acteur qui se tient maintenant très digne.)

Toi, ô roi, il est grand temps que tu répondes! A force de t'élever, tu aplatis tes frères : ils mangent la poussière et tu baignes dans les étoiles.

LES ACTEURS

(en chœur)

Il monte et nous descendons. / Il mange l'igname que nous avons engraisée. / L'igname dévore nos réserves. / Et les pagnes dorés recouvrent nos corps délabrés. / Sonne l'heure du désir, du désir assouvi. »²⁵⁹

Tout se passe comme si l'hermétisme auquel pourrait être confronté le spectateur dans la définition et l'interprétation des éléments scéniques devait être jugulé dès les premiers moments de l'acte théâtral. Le *warming up* installe le code du jeu, donne les clefs de sa symbolique et crée une ambiance qui instaure le partage d'un même code entre acteurs et spectateurs.

6.2.2.2. La séance de l'auto présentation

Dans tout un autre contexte, la séance de concert-party, improvisée à partir d'un canevas (et donc texte oral) présente les mêmes dispositions séductives. L'étude minutieuse qu'en fait Alain Ricard met en lumière l'objectif de la séance d'exposition qui est construite sur le principe brechtien de l'affirmation de la théâtralité du théâtre. Les acteurs se présentent comme personnages et, dès le départ, tentent de lier le public à leur récit de vie, de lui donner les outils nécessaires à l'identification de chacun, et cela pour faciliter la compréhension du déroulement de l'intrigue :

« La scène d'exposition s'organise en plusieurs moments. Elle s'ouvre en général par une remémoration des événements passés par ce que nous pourrions appeler une explication des origines des personnages que les spectateurs ont sous les yeux. Cette explication prend des formes variées :

TSO : Papa G - Chers amis bonsoir!

- Moi que vous voyez ici, je n'ai pas de nom.

- [...]

- Oui, je ne connais pas le nom de mon père et je ne connais pas le nom de ma mère.

- Mes amis, mesdames et messieurs, bonsoir.

TAM : Papa Ezisu - Moi que vous voyez ici [...]

Nous étions trois amis depuis toujours

FRA John : Bonsoir

- Mes chers pères et vous aussi mes chères mères, acceptez mon bonsoir !

²⁵⁹ M.-J. Hourantier, *Le chant de la colline*, Dakar, NEA, 1980, pp.18-19.

Tel que vous me voyez ici, excusez-moi, mais je dirai que ce soir est la première fois que j'apparais devant vous [...] et c'est pour vous entretenir de l'histoire de ma vie [...]

AME : Jean1 - [...] Je suis un parisien. Mais quand on m'a mis au monde, quand j'ai atteint l'âge de trois ans, ma mère est morte [...]

Le récit commence dans le passé ; la parole prend appui sur la biographie du personnage qui se présente toujours en référence à une histoire. Le personnage se situe dans le passé et remonte jusqu'au temps de la représentation : le concert est en effet genre de l'actualité ; son temps n'est pas celui du conte, dont les propriétés sont celle d'un temps « mythique » lointain et indifférencié au sens de Mircea Eliade : le temps du concert est historique, contemporain et quantifiable. Il faut donc accomplir cet « accrochage » d'un récit qui a des caractères du récit mythique par son environnement – la nuit – mais dont l'époque est toujours située dans la dimension biographique du personnage en train de parler. »²⁶⁰

6.2.3. Le rituel de clôture en liesse.

L'étape finale de la manifestation théâtrale en souligne la réussite ou l'échec. C'est la phase du décrochage de la fiction vers la réalité. Elle est le plus souvent constituée de chants, de danses et parfois de partage de boisson et même de repas entre les acteurs et les spectateurs. Toutes les formes du théâtre de la participation l'envisagent tel un retour d'initiation où la foule des néophytes, après un long moment passé dans le camp d'initiation aux valeurs de la société, sous le compagnonnage des parrains (constitués par l'assemblée des acteurs), revient au village, retrouve les modalités d'un quotidien à réapprendre, à renforcer ou à changer.

Cette phase constitue l'un des temps forts de la communion : les barrières sont véritablement tombées. On a cheminé ensemble sur un long parcours, fait le point sur les idées, échangé des sensations fortes, éprouvé des dissensions, partagé des convergences de vue, des émotions. La fusion est alors possible quel que soit ce qui peut séparer puisque l'on peut s'entendre, même sur le malentendu. Pius Ngandu Nkashama l'observe à juste titre à propos du concert-party :

« Le jeu se termine par « la descente des acteurs » qui viennent se mêler aux spectateurs dans une danse collective finale. Ils se dépouillent de leurs masques scéniques. A son tour le public peut « monter sur la scène » récupérer les instruments de la dramaturgie et achever la « nuit des masques » dans un chant total. Les spectateurs se transforment dès lors en acteurs d'un théâtre intégral. Ils battent le tambour, secouent les sonnailles et les crécelles. Le théâtre se

²⁶⁰ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p.553.

transpose en une fête et une festivité. L'exercice des « monstres intérieurs » réalise enfin « la pureté originelle. » »²⁶¹

Cette clôture en liesse apparaît de façon précise dans un certain nombre de texte sous la forme d'indications scéniques :

« UNE AUTRE VOIX

Toi aussi, tu as vu ça, mon frère ! Que l'on nous apporte du vin !

UNE AUTRE VOIX

Vraiment ?

UN ASSISTANT

Allez, allez, allez dans la joie !

LE CHŒUR

Allez, allez, allez dans la joie !

(Le vin de palme coule à flots et chacun se sépare détendu vers quatre heures du matin, au premier chant du coq.)

FIN »²⁶²

On retrouve ce même procédé de clôture dans *Les pagnes* de Jacques Scherer :

« L'ONCLE

... ... Bon apporte le vin. Et puis ces braves gens boivent le vin et vont se coucher.

LA DAME BLANCHE

Nous allons en faire autant.

L'ONCLE

Que voulez-vous faire d'autre ? Déclamer contre le capitalisme ?

LE DEMON BLANC

Non agir contre lui. Ne pas se contenter de son image médiocre dans un rituel.

L'ESPRIT DES EAUX ET L'ESPRIT DE LA FORÊT

(entrant et repoussant les autres acteurs)

Hommes, vous êtes sur une voie dangereuse. Ne discutez pas davantage. Buvez ce qui reste de vin et allez vous coucher. (Ce qu'ils font.)

FIN »²⁶³

On joue la comédie d'Agbtota Zinsou se termine par ces mots :

« Liberté ! » sera répétée par tous les disciples sur la scène et dans la salle par des spectateurs.

Musique finale. »²⁶⁴

La tortue qui chante du même auteur se termine après une invitation à la danse :

²⁶¹ P. Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'harmattan, 1993, p.110.

²⁶² J. Scherer, *Les pagnes*, in *Du rituel à la scène : le Djingo*. Ouvrage collectif avec M.J. Hourantier et Werewere Liking, Dakar, NEA, 1979, p. 40.

²⁶³ Ibid., p. 79. *Du rituel à la scène : « Les Pagnes »* texte de Jacques Scherer, p.79.

²⁶⁴ S.A. Zinsou, *On joue la comédie*, Lomé, Haho, 1984, p. ?

« LE FOU : Le Roi a parlé. Mais le Fou du village est quand même le seul individu à jouir du privilège de parler après le Roi : « Mesdames, Messieurs, vous allez assister, pour terminer en toute beauté cette soirée, à l'exceptionnel, l'extraordinaire, le plus grand, le plus beau ballet de la Société Secrète des Hommes-Tortues !

Entrent les danseurs portant un déguisement de tortue. Musique et ballet. »²⁶⁵

Dans la pièce *La Femme du blanchisseur* du même auteur, le dispositif final est très révélateur de la technique de décrochage propre au concert-party.

« Toutes les femmes, en chœur. – Nous voulons nos maris, seulement !

AFUA : Formidable ! Heureusement que j'ai prévu pour ce grand jour de réconciliation générale un bon repas de fête. Je propose que nous allions tous le manger chez ma cousine.

Kossi KPON- Et pourquoi pas ici ?

AFUA : Non ici... c'est le théâtre ! Ne l'oubliez pas ! Oui, mesdames, messieurs les spectateurs, je me suis adressé à un auteur dramatique et à des comédiens qui ont accepté d'exposer les problèmes de couple si fréquents dans notre société actuelle au public, sous la forme de la pièce que vous venez de voir ce soir. Et quand j'aurai présenté les principaux acteurs et que vous les aurez applaudis, si toutefois vous trouvez qu'ils le méritent, ils vont s'asseoir parmi vous, pour discuter des problèmes soulevés par cette pièce. De toutes façons, vous vous lèverez et vous partirez quand vous voudrez. Merci. (Elle présente les acteurs.)

FIN »²⁶⁶

6.3. Le processus de construction en spirale

6.3.1. Structure fermée : approche mystificatrice ou l'exposé d'un monde immobile

A l'analyse des textes que proposent les formes du théâtre de la participation, un élément récurrent dans la construction est la structure fermée. L'*incipit* du texte ouvre assez souvent sur un morceau de la vie qui se joue dans un espace-temps mais qui se referme sur le même ton. Cela à telle enseigne que la question se pose de savoir si cette structure *a priori* cyclique n'est pas liée à la vision d'un monde fermé, ce monde de Parménide où l'être est unique, éternel, infini, immuable et immobile et dans lequel le mouvement n'existe pas.

Les textes de théâtre-rituel ou de kotéba thérapeutique commencent le plus souvent par un chant ou par un silence provoqué et se ferment de la même façon. *La*

²⁶⁵ S. A. Zinsou, *La Tortue qui chante*, Paris, Hatier, 2002, p.45.

²⁶⁶ S. A. Zinsou, « La femme du blanchisseur », in *La tortue qui chante*, Paris, Hatier, p. 111.

puissance de UM de Werewere Liking démarre par l'entrée en scène de Ngond Libii chantant un chant funèbre :

« Le tabouret au pagne noir sera occupé par le Hilun. Le troisième homme s'assoira sur le tabouret au pagne blanc et, celui au pagne rouge sera occupé d'abord par Ngond Libii et ensuite par le vieillard.

Ngond Libii entre en chantant un chant funèbre. Elle s'arrête au milieu de la scène et regarde les objets, les uns après les autres. Son regard s'arrête sur laalebasse de vin. Elle sourit, s'approche de la calebasse et se met à la caresser... Puis, la portant à sa joue, elle lui parle comme pour une confidence... »²⁶⁷

Après maintes péripéties de ce rituel de mort, l'on retrouve le chant en tableau de clôture :

« NGOND LIBII

(Retournant à son mortier, elle entonne à nouveau la chanson qui est reprise par toutes les femmes, sur le rythme du pilon. Déployant à nouveau tous les pagnes, elles dansent en roulant les hanches. Les hommes dodelinent de la tête en fermant les yeux.)

UNE VOIX DANS LA FOULE

Qui donc a tué Ntep ?

Le chant en sourdine seul répond... Les femmes aussi ferment les yeux en dansant comme dans une extase. La dépouille de Ntep se lève à nouveau, et avançant au milieu du cercle... »²⁶⁸

Le tableau se termine avec ce chœur ponctué de prières et de vœux.

C'est le même type d'entrée et de fermeture que l'on rencontre dans *Ma Sogona Ma Laide* de M.-J. Hourantier :

« La chaise royale de Maghan est désarticulée ; son pagne déchiré, sa canne et sa couronne jetées au hasard, présentent un spectacle de désolation. Le griot Doua est étendu au milieu des restes de son Roi. Puis il se lève en lançant un cri de pleurs immédiatement récupérés par le tam-tam qui annonce au village la mort du Roi. Les villageois entrent en scène sur un chant de pleurs tandis que les deux veuves, Sogolon et Sassouma, se couchent parmi les débris du pouvoir. »²⁶⁹

La fermeture se fait dans la même ambiance funèbre ponctuée de chansons :

« Le Griot Balla : (sur les Alimakambabala des compagnons de Soundjata)

Mari Djata, Sogolon Djata, Naré Maghan Djata, Nyankaran ! Donnez-lui le chemin, qu'il réponde à son nom car rien ne peut plus lui arriver !

²⁶⁷ W. Liking, *La puissance de UM*, Dakar, NEA, 1984, p.10.

²⁶⁸ Ibid., p.10.

²⁶⁹ M.-J. Hourantier, *Ma Sogona Ma Laide*, Paris L'Harmattan, 2002, p.51-52.

(Puis regardant vers Sogolon qui est de l'autre côté de la Porte des Surprises.)

L'archer divin l'a choisi parmi toutes les filles de la terre. Un silence. Elle se précipita dans le reflet de l'eau. Un instant unique plus radieux que le soleil au zénith, comme un fleuve de miel sur les sables.

Chant : Il n'a pas fait jour il n'a pas fait nuit / Le jour au départ de Sogolon / Le lendemain un rônier a poussé sur sa tombe / Si tu vois le rônier debout le fromager debout / C'est Sogolon qui se tient debout. »²⁷⁰

Dans *Le chant de la colline*, l'ouverture et la clôture se font sur une alternance silence instrument de musique. En entrée il s'agit de la flûte :

« La nuit se fait plus obscure, un silence habité s'installe. L'air d'une flûte se perd dans le lointain... C'est le dernier troupeau qui rentre ou le dernier élan de vie qui s'estompe. »²⁷¹

L'ambiance finale retrouve ce commerce entre le silence et la musique d'un instrument :

« Le chien devient de plus en plus lourd ; il s'affaisse, plus les acteurs gagnent en légèreté. Le soir descend, et la nuit emporte avec le chien tous les déchets de l'année.)

...

(Le chien s'enfuit, traînant derrière lui les vêtements des acteurs, tous les objets qui ont servi à détruire l'année passée.)

LE FOU

(suivant le départ du chien, après un silence)... (Le tambour reprend son rythme endiablé) »²⁷²

Kolokèlen et *Jama Jigi*, textes de kotéba thérapeutique fonctionnent tous deux de la même façon avec une structure fermée : ils s'ouvrent et se referment sur une chanson alors que le destin des personnages n'a pas trouvé véritablement réponse aux tribulations et tourments.

Le texte prétexte de théâtre pour le développement est généralement une forme brève qui ne se donne pas le temps du développement de l'intrigue. L'irruption dramatique dans le quotidien des personnages se présente comme la saisie d'un temps anecdotique constitué d'une ou plusieurs situations d'oppression. Cependant elle se clôt sur les mêmes situations d'oppression, comme si le temps de la fiction ne pouvait pas transformer la réalité des personnages. L'oppression vécue est si forte que l'expérience humaine relatée se solde par un échec. Les rapports de force dans la société sont ce qu'ils sont, la fatalité étant ce qu'elle est et le monde immobile. Parfois la nuance

²⁷⁰ Ibid., p.25

²⁷¹ Ibid., p.17.

²⁷² Ibid., p.52.

apparaît seulement dans la situation de dilemme finale. Le personnage opprimé se trouve devant un choix à faire mais un choix si difficile qu'il ne constitue pas *a priori* une ouverture pour la destinée du personnage, lui-même empêtré dans une logique comportementale et culturelle dont il ne peut se sortir tout seul. *Travailler au féminin*, qui commence par l'errance du personnage principal en quête d'emploi, se termine par le dilemme du même personnage sommé de décider entre se prostituer pour conserver son travail et reprendre l'errance pour garder sa dignité. « *Les sept filles indésirables* » raconte l'histoire d'une femme répudiée par son mari pour n'avoir donné naissance qu'à des filles dans une société où les valeurs de succession et d'héritage se font par la lignée patrilinéaire. Le texte s'ouvre sur le personnage principal (Élisabeth) en travail et qui, accompagnée de sa voisine, se dirige vers l'hôpital, un seau à la main. Jean son mari attend un garçon de cette septième grossesse. Hélas c'est encore une fille qui vient au monde. Le père est comme traumatisé. De plus, selon les traditions, il relève de la seule responsabilité biologique de la femme de donner naissance à un enfant « mâle » ou « femelle. » Entre temps l'aînée de la famille, Claudette qui étudie dans un internat revient à la maison, portant une grossesse non désirée. Elle ne peut plus continuer ses études. Fou de rage, Jean renvoie sa fille et Élisabeth la mère doit choisir entre quitter la maison avec sa fille et la laisser partir toute seule. L'expérience de cette famille aura été une illustration d'une vérité fatale que Jean, l'homme, ne cesse de clamer « la femme n'a pas de valeur et n'est susceptible que du pire. »²⁷³

L'argent du savon souligne l'incapacité de la femme rurale à se constituer une épargne personnelle susceptible de garantir son droit à la parole et à la décision dans le couple. Marie apprend à fabriquer du savon indigène. Elle est si douée qu'elle devient initiatrice d'autres femmes. Elle perçoit des droits d'inscription qui, petit à petit, deviennent un pactole intéressant. Un jour elle remet son épargne à son mari pour qu'il le garde : c'est lui le maître de la maison ! Erreur ! Joseph sans l'avis de Marie va dilapider tout l'argent dans ses dettes et au cabaret du coin. Marie est indignée. Joseph la menace de répudiation si elle continue à l'importuner. Retour à la case départ. La voilà aussi pauvre qu'auparavant et sans possibilité quelconque d'émancipation.

Ces exemples corroborent l'assertion selon laquelle les formes du théâtre de la participation fonctionnent essentiellement sur une structure cyclique. Ces formes

²⁷³ « *Les sept filles indésirables* », texte non écrit, bâti sur le canevas que l'on trouve dans le Recueil de théâtre de l'ATB, Ouagadougou, ATB, 1990.

décrivent généralement un monde figé, en proie au pire statisme ; mais un monde qui, le temps de la fiction théâtrale est éprouvé par un autre regard. Cependant sa force de régénération est telle qu'elle se reconstitue parfois en phagocytant l'élément perturbateur pour se légitimer à nouveau.

6.3.2. La redondance et la répétition : éléments du cercle vicieux et/ou procédés pédagogiques

Bakary Traoré, pour évoquer le phénomène de la redondance cite la boutade de Bernard Dadié « Nous ne sommes pas, nous autres, pressés comme les Européens d'arriver au dénouement. Quand quelque chose nous plaît, sa répétition nous plaît davantage »²⁷⁴. Boutade, nous voulons le penser, puisqu'il s'agissait pour l'auteur de justifier un phénomène que l'on observe dans les manifestations artistiques plutôt que de vouloir valoriser un trait essentialiste nègre. Cette remarque nous semble cependant pertinente. La redondance s'observe comme un trait caractéristique de beaucoup de productions artistiques traditionnelles ou modernes²⁷⁵, au plan structural. Prosper Kompaoré la définit même comme une règle de dramatisation populaire, une technique de l'oralité et lui reconnaît un objectif pédagogique :

« C'est peut-être une marque de la théâtralité populaire, c'est certainement l'un des aspects les plus remarquables de la syntagmatique traditionnelle. La redondance est l'une des règles des dramatisations sociales... Répétition ou cumulation sont des procédés dramatiques d'ancrage de chacun des signes pris isolément. Ce type de discours pléonastique, tribut rendu à la technique de l'oralité, procède d'une démarche pédagogique. »²⁷⁶

Au théâtre-rituel, la redondance est un procédé voulu pour fixer les mantras, « la parole sacrée » et parfois entraîner par la persistance du rythme, un état d'envoûtement du spectateur. Pour M.-J. Hourantier :

« Le rythme doit d'abord favoriser la séduction, la fascination indispensables pour ce type de spectacle qui fait vibrer la corde émotionnelle au départ. Ce n'est qu'à travers un cérémonial stéréotypé et constamment répété de gestes, de sons émis, de mots prononcés, selon une première eurhythmie que l'acte magique peut se réaliser et agir... Assailli par des jeux de lumière tourbillonnants produits par des torches, par les vibrations des couleurs de pagne déployés, par des sons tournants qui se transmettent de « bouche en bouche », avec des

²⁷⁴ B. Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Présence Africaine, 1958, p.77.

²⁷⁵ Nous pensons que la lenteur aux plans rythmique et au plan de la progression de l'intrigue se retrouve même dans le cinéma fait par des réalisateurs africains où le rythme lent s'allie à la prédominance de la description sur l'action.

²⁷⁶ P. Kompaoré, *Les formes de théâtralisation...*, p.531.

amplifications et des modulations successives, le spectateur peut communier et surtout s'identifier avec le problème posé par la pièce. Et c'est le rythme, la répétition qui font la magie, façonnent les gestes mal coordonnés et impuissants... »²⁷⁷

Ce phénomène qu'Alain Ricard observe également dans le concert-party lui permet d'ailleurs d'asseoir une hypothèse méthodologique sur la séquentialisation des textes dont il pense que le caractère répétitif à l'intérieur des séquences est une marque de l'oralité :

« Nous devons ajouter aux règles fondamentales touchant à l'espace, au temps, et aux systèmes de récits et de personnages, de nouvelles règles constitutives institutionnelles qui gouvernent la représentation de la langue que donnent les comédiens de concert. Le retour des mêmes situations dramatiques, dans des spectacles et des séquences différentes, l'utilisation, comme dans tout genre oral, de la répétition des situations à l'intérieur d'une même séquence, nous incitent à penser qu'il est possible de formuler quelques-unes de ces règles qui permettent aux comédiens de prendre ce « ton » si particulier du concert, et de tenir la scène tout en abandonnant parfois le fil de la narration, par ce que l'essentiel de leur propos n'est pas le récit, mais le jeu, et que le succès du concert vient justement de ce qu'il se constitue en méta-langage social : il dit la société en la jouant »²⁷⁸

Plus que le phénomène en lui-même, c'est ce méta-langage social dont il constitue un élément informationnel qui nous intéresse. La redondance, la répétition, la cumulation, tous ces procédés itératifs sont des éléments du mouvement cyclique, quel que soit leur objectif pédagogique ou émotionnel.²⁷⁹ C'est sans doute ce constat que fait Pius Ngandu Nkashama lorsqu'il dit que :

« La production dramaturgique se réalise donc de part et d'autre de l'univers du spectacle : à l'intérieur de l'aire de jeu, et dans la participation du public. Les acteurs ne répètent jamais leurs rôles devant la salle vide, parce que justement, cette dimension binaire et ambivalente est constitutive de l'acte de la dramaturgie. Ce qui se découvre ici est à la base des cosmogonies originelles. Dans la mesure où le théâtre se situe à la fois au croisement de l'image, de la figure et du symbole, il se projette dans la conscience sociale. L'intervalle du jeu n'est pas seulement une distance de « la mémoire du temps. » Il est le cycle symbolique repris dans ses circonvolutions. »²⁸⁰

Au théâtre-rituel, la redondance est donc un procédé.

²⁷⁷ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.215.

²⁷⁸ A. Ricard, *Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert*, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p. 497-498.

²⁷⁹ Au théâtre-rituel, la redondance est un procédé voulu pour fixer les mantras, « la parole sacrée » et parfois entraîner par la persistance le spectateur vers un état de transe.

²⁸⁰ P. Ngandu Nkashama, *Théâtres et scène*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.109-110.

6.3.3. Le plan initiatique ou l'ouverture à la spirale

6.3.3.1. La double séquentialisation : ouverture sur le hors-scène

Cependant, la double séquentialisation au plan macro structural que l'on peut observer dans les formes du théâtre de la participation nous autorise une autre lecture. Cette double séquentialisation se rencontre à plusieurs niveaux : le texte prétexte peu ou prou prédéfini / le texte du hors-scène indéfini ; le texte prétexte d'un auteur singulier ou collectif / le texte du spectateur intégré ; le noyau reconnaissable au plan générique / les éléments d'épiscisation.

En effet, la construction de ces formes théâtrales du fait de leur hybridité au plan générique, de la double séquentialisation au plan macro-structural, ouvre forcément sur le hors-scène. Cette ouverture s'inscrit alors comme remise en cause du cercle vicieux dont nous avons analysé les caractéristiques (ouverture et fermeture des textes, répétitions, redondances, etc.) au paragraphe précédent. En d'autres termes, l'on ne pratiquerait pas le théâtre juste pour décrire un monde immobile et le conforter dans sa régénération permanente.

6.3.3.2. Le cercle vertueux

En définitive, contrairement à ce que l'on pourrait penser, on assiste plutôt à un processus de construction en spirale qui se déroule autour d'un noyau, une forme dramatisée, unique, évolutive dans son intrigue, brève, simple ou complexe avec la nécessaire ouverture vers le spectateur. Installée dans un encadrement épique, la forme dramatique où prédomine le dialogisme s'enrichit le plus souvent d'interventions diégétiques et d'éléments de rupture (*songs*, poèmes, danses, masques...) même pendant son déroulement. L'invasion du texte par le champ discursif diégétique, la prédominance de ce champ dans la réalisation de l'acte théâtral servent l'objectif premier de la représentation : amener le spectateur vers une forme de connaissance à partir d'un point zéro vers un autre point de conscience plus élevé. Le drame n'est jamais fermé sur lui-même. Que la structure soit véritablement cyclique reviendrait à un échec !

Azé Kokovivina estime que la question morale est à la base même de la construction dramatique :

« Il faut que la pièce soit pleine de morale. Donc on peut dire que le concert-party aide à la vie sociale. Moi ce que je cherche dans toutes mes scènes c'est un départ rigolo, un milieu triste et

une fin rigolote : à la fin, il faut que le public rigole, qu'il oublie la tristesse et rentre chez lui le cœur libre. »²⁸¹

Marie-José Hourantier se situe dans la même perspective lorsqu'elle explicite les idées forces de la composition dramatique du théâtre-rituel, même si elle se garde de vouloir donner des leçons :

« Le rituel est d'abord une préparation à un certain état que l'on doit atteindre. On crée un temps zéro qui ressemble « au commencement » et l'on se place dans une attitude de parfaite disponibilité, de réceptivité ; un problème important est posé, et la communauté entière devra le résoudre. Le rituel apparaît comme un processus en spirale qui nous conduit d'un point de conscience à un autre point de conscience plus élevé. Pas de scission entre acteur et spectateur qui dans un même élan créateur, contribuent à la résolution de leur drame. Le rituel se signale par son allure stéréotypée. Cet acte collectif, relativement souple pour comporter une marge d'improvisation, reste fidèle à certaines règles... Son efficacité est tiré de la répétition : on répète un geste un geste, des mots, pour que les participants s'en imprègnent et les transmettent à leur conscience objective »²⁸²

Au théâtre pour le développement on pourrait même établir le fait d'une structure à crises et dénouements multiples, en analysant la progression dramatique. Les crises sont de deux ordres. Elles existent d'abord dans l'anti-modèle proposé pour le débat. Elles sont inéluctables puisque provoquées, voulues, dans la construction. Une fable sans crise ne peut pas donner lieu à un forum. Ensuite elles sont intégrées au jeu-forum et constituent les divers moments d'affrontement entre le spect'acteur, le comédien qui joue à renforcer l'oppression et le public. Les dénouements sont alors de l'ordre de l'hypertexte avec la possibilité du choix individuel opéré par le spect'acteur. Dans le théâtre pour le développement, à la différence du théâtre-forum d'Augusto Boal, il n'y a pas de reconstitution finale du modèle. Le forum au théâtre pour le développement laisse entrevoir des solutions multiples. Le texte de l'anti-modèle est donc prétexte à la confection de plusieurs modèles : une ouverture de la quadrature du cercle oppressif vers des débuts de solution possible, vers la spirale.

En conclusion, les textes de prédilection des formes du théâtre de la participation sont des constructions qui s'appuient sur des formes littéraires liées à une temporalité mythique (chantefable, conte, mythe, légende, formes brèves, récits de vie) mais qui en

²⁸¹ G. Ingold, « Azé Kokovivina, un maître du concert-party », entretien publié in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, Bruxelles, 1995, p.62.

²⁸² M.-J. Hourantier, Préface à « La puissance de Um », (texte de W. Liking), Abidjan, CEDA, 1979, p.6.

même temps s'ouvrent sur d'autres éléments et participent en cela d'une vision résolument nouvelle. L'espace théâtral « cosmisé » par le fait de ce monde immobile que l'on installe et que l'on défait par la suite, devient le lieu où les dieux détruisent et refont le monde, reconstruisent l'Être. Cependant, - et c'est en cela la spécificité de ces formes du théâtre de la participation - la refondation du monde ne se fait plus sans la participation de l'homme. Le spectateur est alors le néophyte créateur dans un processus de renaissance progressive. Sa responsabilité dans la reconstruction du nouveau monde est immense.

Chapitre 7 – TEMPS, ESPACES DRAMATIQUES, FIGURES ET PERSONNAGES : UN SURVOL DES CONVERGENCES

Le temps, l'espace, l'action et le personnage ont presque toujours constitué au théâtre le « quadripôle » normatif utilisé pour établir les différenciations classificatoires. Les soumettre à l'analyse permet d'approcher la vision et l'orientation que prend une dramaturgie. Le but de ce chapitre est de mettre en lumière, dans ces catégories, certaines récurrences observables dans les formes du théâtre de la participation. Il s'agit ainsi de montrer s'il y a prise en compte ou non de ces notions sur le plan textuel, de repérer les indices qui ont un intérêt dans notre démonstration, tant il est vrai qu'ils peuvent induire l'aperception d'une vision. Jean Pierre Ringhaert le souligne fortement dans son *Introduction à l'analyse du théâtre* :

« Les exigences du temps et de lieu ne sont pas des excroissances du texte ; elles ne relèvent pas d'une structuration externe, mais au contraire appartiennent en propre à l'organisation de la fable et au monde qu'elle s'efforce de donner à voir. »²⁸³

Il faut cependant préciser que ces notions peuvent également s'appréhender dans leur dimension scénique et scénographique. L'analyse de l'aspect scénique sera fait ultérieurement lorsque nous abordons les conditions de la théâtralisation des formes.

Les oppositions qui nous intéressent par rapport au temps sont liées au déroulement de la fable. Il est vrai que la fable et la façon de l'envisager (complexité, unicité), permet de distinguer les oppositions temps multiple/temps simultané, temps historique/temps métaphorique.

L'univers spatial, l'espace dramatique et l'espace métaphorique, l'ici et l'ailleurs, le hors-scène fantasmé, et le non-lieu sont les aspects sur lesquels nous orienterons notre réflexion sur l'espace. Nous ne nous attardons pas sur les implications de l'espace scénique.

²⁸³ J.-P. Ringhaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2001, p.70

Le débat autour de l'identité du personnage est riche en paradoxes. Les mutations que la notion a subies au cours de l'évolution du théâtre nous amènent à une question importante : quel est le degré de la réalité du personnage ? Le choix du type de personnage induit une dramaturgie avec dominante identification ou distanciation. L'approche est-elle psychologisante ou brechtienne ? Envisage-t-on le personnage comme un individu, un caractère, un rôle, un type, un stéréotype ou un archétype ? La notion d'actant est-elle plus pertinente que celle d'acteur ? Le schéma actantiel fonctionne-t-il ou non ? On peut se demander si le caractère évolutif du *texte en devenir* dans les formes du théâtre de la participation ne constitue pas un hiatus par rapport à l'instabilité même la notion d'acteur. Cela d'autant plus que l'incursion du hors-scène invite à l'action, bouleverse l'acquis premier puisque l'opprimé devient libéré par son action propre. Quelles places ces expériences laissent-elles au spectateur dans la construction du personnage ? Il est incomplet et est destiné à être complété au théâtre pour le développement ou il n'est que personnage en chantier. Le personnage appartient à une zone d'ombre ? Existe-t-il vraiment dans le texte ? Quelles sont les figures récurrentes ?

Ici, nos limites objectives restent le fait que nous n'inscrivons notre analyse ni dans une démarche sociologique ni dans une approche linguistique structuraliste. Notre objectif n'est pas l'étude d'unités minimales. Il aurait fallu pour cela consacrer la réflexion à un corpus de plusieurs textes, chacun représentatif de chacune des formes. Les résultats auraient été plus probants mais ils participeraient d'un autre type de recherche qui n'entre pas dans notre perspective, ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'intérêt à poser la question.

Il faut également noter la difficulté de séparer les notions de temps, espace, action et personnage tant elles s'imbriquent les unes dans les autres. Bien des aspects du temps sont indissociables de l'espace, tout autant que bien des aspects de l'action sont liés à la notion de personnage. Aussi tenterons-nous essentiellement de proposer des débuts de réponses aux grandes questions qui permettent d'écarter certaines zones d'opacité sans prétendre à l'exhaustivité.

7.1. Une saisie de la dimension spatio-temporelle dans les formes du théâtre de la participation

7.1.1. Le temps et la vision qui s'y rattache

7.1.1.1. Le multiple et le simultané

Les formes du théâtre de la participation saisissent le plus souvent un morceau de vie dans la trame de l'histoire du personnage. On y rencontre de ce fait rarement des pièces qui s'étendent sur une longue expérience humaine où des héros naissent, grandissent, vieillissent et meurent. Le temps de la fiction est très lié à un événement, une tranche de vie assez restreinte. Même dans les cas nécessitant un développement, toute la dynamique est cristallisée autour de l'événement principal, de l'intrigue première.

Pour aller droit à l'essentiel, c'est-à-dire à la situation d'oppression, le théâtre pour le développement procède par une succession de séquences concentrées dans lesquelles apparaissent immédiatement les situations conflictuelles mettant en présence opprimés et oppresseurs. Le travail préalable à la construction de la pièce prétexte, fait à partir d'improvisations gestuelles - comme matériau d'inspiration textuelle - apporte et impose au texte cette concentration d'images. Les situations se succèdent dans un enchaînement quelque peu rapide ou l'ellipse sert de moteur dans la progression. Rares sont les pièces à intrigues multiples développées de façon simultanée. Les séquences sont généralement séparées par les indications scéniques du genre « noir », « lumière », « rideau » et le traitement qui se fait dans la mise en espace par dénucléarisation scénique impose une sorte de rythme saccadé et accéléré par rapport au temps scénique.

Néanmoins dès lors que l'on prend en compte la partie forum - et c'est notre option que de considérer les tous les aspects et conditions de production de texte sans introduire l'opposition improvisé/écrit - tout est à reconsidérer. L'intervention des spectateurs dans la partie forum exige que les séquences déjà jouées soient reprises autant de fois que possible, jusqu'à ce qu'épuisement des propositions s'ensuive. Les situations d'oppression devant être changées par les propositions des spectateurs, un autre temps se superpose au temps de la pièce prétexte. Le développement des situations d'oppression et de résistance échappe assez souvent au joker, aux comédiens et aux spect'acteurs. En résumé, le texte prétexte concentré au début devient l'objet d'une

remise en cause par d'autres textes qui l'engrossent, le mutilent, l'enrichissent, le travestissent, dans un mouvement de va-et-vient et d'ébullition remarquable.

Le même mouvement d'étirement peut s'observer au kotéba thérapeutique dès lors que la séance d'intégration du spectateur-acteur-patient dans l'aire du jeu multiplie les possibilités de digression et de diversion. La prise en compte du texte du spectateur-acteur-patient introduit un autre temps potentiel, moins construit et dont le but est de rechercher l'accord ou de confirmer le désaccord dans la situation de réalisation des actes du langage. Les séances d'interrogation à but diagnosticisant sont autant de temps de pause nécessaire.

Le goût du multiple dans la construction de l'intrigue se rencontre aussi au concert-party. Les nombreux fils tendus des relations tissées entre les personnages sont tirés au gré de la progression dramatique avec des retours, des retournements de situation, des répétitions, des redondances, des situations de quiproquo et des coups de théâtre. Dans ce cas précis, il devient évidemment difficile de séparer le temps de la fiction du temps de la représentation ; l'un se superposant à l'autre. La tendance, au concert-party, est au délayage des situations, l'improvisation et la participation du public y aidant. Le concert-party s'inscrit dans une veillée qui se déroule de la nuit au petit matin pendant au moins six heures. Sont donc bienvenues toutes les interférences susceptibles d'aider à prolonger les situations de jeu.

Le théâtre-rituel s'inscrit dans la veine mythique en s'appuyant sur les temps forts de l'existence humaine (funérailles, rituels de réjouissance, intronisation, maladie...), ce qui lui confère parfois un aspect « baroque. » Cependant ce baroque - qui peut suggérer une complexité de l'intrigue - n'est qu'apparence quant au rapport avec la composition dramatique. En réalité, il y a une véritable unicité de l'action qui démarre souvent *in media res*. Le développement se concentre sur l'intrigue principale, cette concentration favorisant la diffusion des éléments de type émotionnel. Il n'en demeure pas moins que la construction se fait essentiellement en tableaux juxtaposés, logiques et progressifs avec un aménagement des stratégies d'attente du public distillées dans le texte et qui ont pour but de procurer et susciter émotions, prise de conscience, réflexion, purgation des craintes et volonté pour l'action.

7.1.1.2. Actualité/Intemporalité : le temps historique

Nous avons déjà évoqué cette opposition pour situer les noyaux textuels et mettre en lumière la problématique de l'hybridité générale. Nous n'y revenons que pour apporter quelques éléments lexicaux ou syntaxiques afin d'illustrer notre analyse selon laquelle les deux perceptions cohabitent dans le texte en procès.

En effet, les objectifs pédagogique et/ou thérapeutique ont une large influence sur la détermination de l'effet à produire, la réception. L'histoire particulière du héros est donc rattachée à celle de la société et traitée comme telle au plan dramaturgique. Le personnage n'est pas envisagé comme une atypie. Sa quotidienneté apporte à la fable le caractère temporel, actuel (sinon il n'intéresserait pas le spectateur par son histoire à reconstruire.) Mais pour que le spectateur soit à même de s'identifier à lui (opération nécessaire à la réaction participative), il faut qu'y contribue la panoplie des artifices qui enrachine la fable dans un vécu social collectif, hors du champ de l'actuel. C'est ce qui introduit ce temps historique nécessaire à la participation vue sous l'angle réflexion ou communion. Ce débat, Alain Ricard le mène à propos du concert-party dans l'exposé qu'il fait des éléments du décrochage et de l'accrochage :

«... JOHN :

Bonsoir ! Mes chers pères et vous aussi mes chères mères, acceptez mon bonsoir !

Tel que vous me voyez ici, excusez-moi, mais je dirai que ce soir est la première fois que j'apparais devant vous [...] et c'est pour vous entretenir de l'histoire de ma vie [...]

AME

[...] Je suis un parisien. Mais quand on m'a mis au monde, quand j'ai atteint l'âge de trois ans, ma mère est morte [...] »²⁸⁴

Le récit commence dans le passé ; la parole prend appui sur la biographie du personnage qui se présente toujours en référence à une histoire. Le personnage se situe dans le passé et remonte jusqu'au temps de la représentation : le concert est en effet genre de l'actualité ; son temps n'est pas celui du conte, dont les propriétés sont celle d'un temps « mythique » lointain et indifférencié au sens de Mircea Eliade : le temps du concert est historique, contemporain et quantifiable. Il faut donc accomplir cet « accrochage » d'un récit qui a des caractères du récit mythique par son environnement - la nuit - mais dont l'époque est toujours située dans la dimension biographique du personnage en train de parler.

²⁸⁴ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p.553.

Le récit autobiographique s'inscrit dans l'histoire du personnage :

« Papa Ge - Après avoir perdu mon père et ma mère, j'ai marché longtemps jusqu'à ce que je sois tombé dans une vallée [...] »

- Après l'avoir quitté, j'ai marché longtemps et je suis arrivé sur une terre libre [...] »²⁸⁵

Les malheurs de Papa G. sont pour lui l'occasion de faire appel à la générosité des spectateurs qui viennent lui offrir des pièces de monnaie. Le thème narratif des malheurs de l'orphelin suscite l'empathie du public et l'acteur fait durer son récit pour recueillir une plus grande quantité de dons. Le temps du récit est le temps indifférencié du conte, mais ici le personnage accomplit dans son discours propre le passage du temps du conte à celui de l'actualité.

Le passage du passé au présent est un passage du récit mythique ou à résonance mythique (temps et lieux indéterminés), à un présent ludique qui met en jeu les données actuelles de la situation linguistique. C'est à partir de ce jeu que s'enclenche le concert : le personnage en scène appelle ses enfants ou son épouse. Une nouvelle phase du texte dramatique s'ouvre, celle des dialogues dramatiques, qui vont constituer le texte même du spectacle.

L'auteur critique, même s'il estime qu'il s'agit plutôt d'un temps historique, n'écarter pas l'existence des indices du *temps mythique*, sans lequel, le décrochage ne se ferait pas vers un temps déterminé. Nous pensons qu'au concert-party, le temps de la fiction s'étend le plus souvent sur plusieurs jours voire plusieurs années, une vie. Pourrait-il en être autrement du moment qu'il s'agit de récits de vie croisés ? C'est d'ailleurs ce qui explique la nécessité du discours diégétique qui permet à travers des marqueurs temporels (en apparence anodins) de suggérer les sauts dans le temps, des avancées, des reculs par rapport à l'action.

Il est vrai qu'au théâtre pour le développement c'est aussi ce temps historique qui domine la construction. Le public cible est choisi en fonction de l'intérêt que présente le spectacle par rapport à son quotidien, son contexte. L'une des marques notables en est le fait que l'on installe le spectacle par le pacte de salutation. Les comédiens ou le joker, veillent à inscrire la manifestation dans le présent, l'actuel. Dire *bonjour* ou *bonsoir* relèverait du banal communicationnel. Ce qui peut se faire dans tous

²⁸⁵ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p. 554.

les théâtres lorsqu'un présentateur accueille les spectateurs. Dans le cas du théâtre pour le développement, saluer n'est pas juste un artifice social puisque l'échange de ces mots est ritualisé. Ces mots sont pris dans une séquence jouée et qui intègre la réponse des spectateurs. Ceux-ci sont sollicités pour des réponses dont les comédiens font mine de n'être pas satisfaits. Un jeu de cache-cache et de rapport de force se met alors en place, les comédiens simulant l'abandon de la scène si les salutations des spectateurs ne sont pas plus nourries. Mais dès lors que les relations inter-personnages sont envisagées comme des rapports de force, les barrières du champ particulier tombent. Ramata qui cherche un emploi et qui est confrontée à un patron séducteur représente la jeune fille ou la femme confrontée au « machisme » et cela peut se rencontrer dans un espace indéterminé. Au *hic et nunc* se trouve alors associé une dimension plus intemporelle.

Au théâtre-rituel, la vision du temps présent glisse très vite vers un temps métaphorique dont les marques sont importantes dans les didascalies : par exemple « Le soir tombe sur un désert hostile », « Dans la pénombre d'une nuit de nouvelle lune » Les nuits, les levers et couchers de soleil, l'aube, même s'ils constituent des repères fictionnels tendent à crédibiliser le temps dramatique, ont un contenu symbolique si important qu'à la limite la fable ne se déroulerait que dans le cadre temporel fixé. Le Roi Maghan serait mort tôt le matin que les funérailles ne commenceraient qu'avec le coucher du soleil, après un nombre d'heures ou de jours fixés selon les exigences du code socioculturel mandingue. Le spectacle récréerait alors ce coucher de soleil propice au rituel et trouverait des artifices pour le faire ou le dire même si la représentation avait lieu en plein jour sous le soleil. On en arriverait en fait à parler de temps mythique, même si le temps de la représentation théâtrale est celle de l'événement unique. Pavis évoque ce temps en faisant allusion aux travaux de Mircea Eliade et Anne Ubersfeld :

« Ce temps mythique qui serait celui des événements qui ont lieu *in principio*, c'est-à-dire « aux commencements », dans un instant primordial et atemporel dans un « *laps de temps sacré* » ou dans le temps du « retour cérémoniel. »²⁸⁶

Cependant il estime que ce temps ne semble pas être une composante de la représentation théâtrale :

« [...] sauf à y voir un rite non répétable ou bien sûr un thème de la fable. Les études qui le mentionnent n'expliquent pas sa fonction exacte dans la représentation, ils en restent à la métaphore du théâtre comme retour à un éternel présent mythique ou à un rituel qui se produit

²⁸⁶ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Armand Colin, 2000, p. 351.

hors du temps historique. Peut-être est-ce bien en effet l'origine du théâtre, mais le fonctionnement actuel n'y fait plus guère allusion. »²⁸⁷

Nous estimons qu'il n'est pas vain de prendre en considération cette vision du temps mythique. Les formes qui s'appuient sur le mythe, la légende ou le conte pour se construire introduisent nécessairement une vision remontant au « commencement du monde » au temps premier, sacré, évidemment réversible puisqu'il peut-être rendu présent, réactualisé dans l'événement que constitue la représentation théâtrale. Les rituels de guérison, les funérailles, les rituels de passages, etc. n'ont de réalité qu'en rapport avec le temps mythique. S'en inspirer conduit nécessairement à valoriser ce temps, point d'ancrage de toute réversibilité. Historiciser ce temps revient à reconnaître la possibilité du lien dialectique entre « l'Être » et le « Non-être », « l'Être et le Mouvement », le monde immobile et le monde en mouvement, le cercle et la ligne droite. C'est sans doute ce monde qui apparaît dans le dialogue philosophique que présente cet extrait du texte *Le petit Lion couché*²⁸⁸ :

« LE CHAMELIER 1

Qu'est-ce la mort?

LE CHAMELIER 2

Un passage d'un état à un autre.

LE CHAMELIER 1

Il y a forcément une frontière lorsqu'on passe d'un état à un autre.

LE CHAMELIER 2

Il peut aussi y avoir plutôt des passerelles à l'endroit de la frontière si l'on veut reconnaître le vide. Le désert est à nous, et il n'y a pas de frontières.

LE CHAMELIER 1

C'est horrible quand les enfants souffrent et meurent. Innocents, purs, sans souillures... Ils n'ont rien fait qui mérite une fin hâtée.

LE CHAMELIER 2

Tout le monde meurt. Même les vivants chaque jour meurent à eux-mêmes en renouvelant leurs idées, meurent par les ongles, les cheveux et le corps qui se fatigue...

LE CHAMELIER 1

Pourquoi meurt-on ?

LE CHAMELIER 2

Pour être régénéré. La feuille qui tombe de l'arbre laisse place à la nouvelle pousse. La fleur devient fruit, le fruit porte une graine qui devient arbre à son tour et qui donne la feuille... la fleur et... C'est le cycle de la vie.

²⁸⁷ P. Pavis.,Ibid., p.351.

²⁸⁸ Koulsy Lamko, texte inédit, mais ayant fait l'objet de représentations par Le théâtre du caméléon 1998-1999 et par La Troupe Universitaire de l'UNR en 2001.

LE CHAMELIER 1

Les choses doivent-elles être rondes, tourner sans cesse ? Ou avancer en ligne droite dans le temps ?

LE CHAMELIER 2

Chacun trouve sa réponse. Si l'on a l'habitude de pisser assis, le tout c'est de ne pas haïr l'autre parce qu'il pisse debout.

LE CHAMELIER 1

Tu pisses debout maintenant ?

LE CHAMELIER 2

Non mais je pense que celui qui pisse debout pourrait comprendre que moi je pisse assis. Moi, je crois que la vie est faite de cycle, que les mêmes événements se reproduisent comme les saisons ; mais je ne détesterais pas qui croit que tout est en mouvement vers l'infini.

LE CHAMELIER 1

La mort n'existe pas alors pour toi ?

LE CHAMELIER 2

Non et j'en suis convaincu !

LE CHAMELIER 1

Mais quand l'arbre ne donne ni fleur ni fruit.

LE CHAMELIER 2

Il donne de l'ombre ou du bois pour le feu.

LE CHAMELIER 1

Le désert reverdira t-il un jour ?

LE CHAMELIER 2

Est-ce dans la nature du désert de se reverdir ?

LE CHAMELIER 1

Peut-être faudra t-il le travail des hommes pour rendre à la nature ce que la mort a pris. Les arbres, les fleuves, les animaux, les nuages.

LE CHAMELIER 2

Moi j'aime bien mon errance, l'infini de cet espace qui me dit que je ne suis qu'un grain de sable. J'aime bien mon repas frugal de dattes, de viande séchée, de couscous arrosé de lait, de thé à la menthe, de poésie nue, de vièle grinçante et frêle dans la nuit.

LE CHAMELIER 1

Écoute, l'oasis approche !

ANATOU

Est-on suffisamment à l'écoute de soi même ?

LE CAMELEON

On a le choix de mourir à soi pour obéir au cercle ou à la ligne droite. »

Cette vision du temps mythique est d'autant plus importante que les formes théâtrales de notre corpus envisagent la pratique théâtrale comme un rituel de passage, un espace initiatique. Anne Ubersfeld circonscrit *le temps initiatique* au temps précédant la représentation théâtrale, le moment qui permet d'accéder au grand soir

(achats de billet, réservation) et avant l'ouverture du rideau, les conversations mondaines, les trois coups, l'obscurité, le silence. Pour elle, ce temps initiatique « assure le passage d'un temps social à un temps propre à l'œuvre et à sa représentation. Il mélange encore le temps réel du spectateur et le temps fictionnel du jeu théâtral. »²⁸⁹. Ce disant, elle sépare le temps réel du spectateur du temps fictionnel. Que dirait-on de ces cas spécifiques du théâtre de la participation où il y a superposition des deux temps ? Le spect'acteur cible du théâtre pour le développement, au moment de sa réaction contre l'oppression et qui propose des solutions pour la renverser échappe au temps fictionnel par sa réaction. Il joue déjà dans un temps réel. De toutes façons, dès lors que l'objectif pédagogique est affirmé - et c'est le cas de toutes les formes du théâtre de la participation - l'on investit *ispsso facto* le temps initiatique. Il conviendrait donc d'élargir la compréhension de cette notion de temps initiatique pour ne pas la limiter au rituel pratique pré-représentation d'un certain type de théâtre.

Pour clore, nous dirions que ces formes soumises à notre observation font coexister assez souvent les alternances, en jouent et traversent allègrement le temporel vers l'intemporel, le temps mythique vers le temps historique, le temps réel vers le temps fictionnel, l'actuel vers la mémoire ou le rêve. En fait, ce n'est que très logique du moment que les objectifs de ces formes du théâtre sont la mise en jeu et en espace d'un monde du présent voué à la destruction et à la reconstruction.

7.1.2.L'univers spatial et ses multiples dimensions

7.1.2.1. Espace dramatique/espace métaphorique

L'approche de l'espace n'est pas la même selon que l'on soit dans les formes ouvertes sur le mythe ou dans les autres, aux prises directes avec l'expérience sociale immédiate des spectateurs.

Le théâtre-rituel a une prédilection pour l'espace indéterminé, sans localisation spatiale de type réaliste. Dans *Le chant de la colline*, il s'agit d'un « coin de terre, celui appelle à d'autres perspectives »... « La clairière est dégagée de ses ordures »... les acteurs affrontent le vide et peuplent l'espace inviolé... » C'est même un personnage qui prend la parole pour décrire l'espace et installer le décor tout en l'explicitant :

« LE PORTEUR DE PAROLE

²⁸⁹ A. Uberfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Editions Sociales, 1981, p.240.

Un lieu indéterminé se dégage de ces clartés nocturnes. Il s'emplit de tout notre plein. Il est juste un point de rencontre du ciel et de la terre, du bleu et du rouge, à l'affût d'une satisfaction violette. Une clairière accueillante dispose déjà d'un arbre sacré et deux mondes vont cohabiter. (Il plante un arbre qui tout au long de la pièce rayonnera et décidera de l'évolution des personnages) »²⁹⁰

Les didascalies parfois apportent des éléments qui fixent un espace circonscrit, identifiable, renvoyant à une vision plus concrète. Mais très vite l'espace réaliste suggéré est réorienté vers un espace métaphysique où la métaphorisation des éléments du décorum se charge d'un contenu symbolique radical. La proximité des objets disparates crée une cacophonie criarde dont seule la lecture interprétative sémiologique permet de comprendre l'harmonie. Dans *Ma Sogona Ma Laide*, il pourrait s'agir dans les premiers tableaux d'une cour royale. On découvre en didascalie, en incipit du texte un espace où la suggestion du symbole envahit le champ objectal :

« La chaise royale de Maghan est désarticulée ; son pagne déchiré, sa canne et sa couronne jetées, au hasard, présentent un spectacle de désolation. Le griot Doua est étendu au milieu des restes de son Roi. Puis il se lève en lançant un cri de pleurs immédiatement récupéré par le tam-tam qui annonce au village la mort du Roi. Les villageois entrent en scène sur un chant de pleurs, tandis que les deux veuves, Sogolon et Sassouma, se couchent parmi les débris du pouvoir. »²⁹¹

La chaise royale, « objet-trône » devient par sa présence métonymique un indice de la Cour Royale. Mais ce qui est le plus important est le fait que la chaise soit désarticulée. Elle représente le Roi mort. Le village ne peut plus s'appuyer sur « l'articulation » du chef. Plus loin dans le texte, l'un des personnages quitte la « Porte des surprises » Cette Porte explique l'auteur en note de bas de page « symbolise l'intervention du destin. C'est par-là qu'entrent ou sortent les personnages-clefs de l'action. C'est aussi le passage d'un plan à un autre, espace des métamorphoses ou des mondes parallèles. »²⁹².

Les textes de Werewere Liking sont plus précis quant aux indications spatiales. Ils sont caractérisés par un souci permanent d'installation du décor. Tout cela soutenu par une vision qui oscille entre réalisme et symbolisme. Le caractère très tatillon fait parfois penser à la volonté de convaincre le lecteur de la différence de point de vue sur la question de l'espace. Werewere Liking s'insurge assez souvent contre ceux qui

²⁹⁰ Le chant de la colline, p. 18

²⁹¹ M.-J. Hourantier, *Ma Sogona Ma Laide*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.12.

²⁹² Ibid.,p.36.

pensent qu'il n'y avait ni décor, ni discours sur l'espace dans les cérémonies traditionnelles africaines à forte théâtralité et qui surtout saisissent cet argument comme preuve de l'inexistence d'un « théâtre africain. » Dans *La puissance de Um*, la description du décor apparaît sous un titre inscrit au plan typographique de la même façon que la *dramatis personae*.

« DECORS

La scène est un hangar en demi-cercle. A l'angle droit de la scène, il y a un lit en bambou. Sur le lit, la dépouille de Ntep Iliga.

A l'angle gauche de la scène, au même niveau que le lit, un énorme mortier et un pilon dans le mortier. Disposés le long du mur en demi-cercle, des bancs, des troncs d'arbres, des pierres serviront de sièges. Sur chaque « siège », un pagne noir ou rouge ou blanc. A l'avant scène, à égale distance des deux angles, un tabouret sur lequel repose unealebasse de vin de palme.

Un peu plus loin, mais toujours à l'avant scène, trois autres tabourets. Un pagne rouge est sur le premier tabouret... »²⁹³

Il convient de noter la précision apportée par la forme du hangar. Le demi-cercle s'ouvre sur l'autre moitié du cercle que composent les spectateurs, le spectacle devant se dérouler dans un rapport où le cercle complet, fermé finit par être l'espace de la communion. Les sièges : bancs, tabourets, troncs d'arbre structurent l'espace mais la couleur des pagnes rouge, noir ou blanc modifie immédiatement leur fonction utilitaire. Les sièges ne sont habituellement pas recouvert de pagnes et, la vision connotée que l'on peut avoir des couleurs instaure une dimension symbolique irréfutable. La présence d'un mortier et d'un pilon, éléments du champ spatial culinaire et qui s'imposent dans un espace sensé représenter une cour, situe déjà en pleine métaphore.

Tout se passe comme s'il fallait nécessairement « planter » le décor et non le percevoir seulement comme un élément scénographique utilitaire nécessaire à l'action. Cette vision caractéristique des rituels sacrés n'étonne en rien *a priori*. L'espace du sorcier guérisseur ou du tradi-praticien est toujours sujet à une mise en scène des objets : ossements, peaux de bêtes, cornes « bizarroïdes », calebasses et filtres divers sont la révélation d'un univers merveilleux. Au théâtre-rituel, la tendance à la poétisation de l'espace est nécessaire à la création d'un univers mythique où les éléments du décor renvoient à des universaux. Paradoxalement, cet effort qui vise à sortir le spectateur de son quotidien pour l'insérer, le plonger dans un univers surréaliste, participe en même temps d'une affirmation de la théâtralité du rituel.

²⁹³ W. Liking, *La puissance de Um*, Dakar, NEA, 1984, p.9.

7.1.2.2. L'ici/l'ailleurs : le hors-scène fantasmé

Au théâtre-rituel l'ici et l'ailleurs sont souvent confondus. La scène et le hors-scène sont fantasmés avec cette « désacralisation » des espaces textuels conventionnels que constituent les didascalies. Un parcours de la description des espaces dans *Un Touareg s'est marié avec une Pygmée* donne une idée de la perception du hors-scène et de son intégration à la scène :

« Le soir tombe sur un désert hostile, dans une ambiance de fin du monde »

« Un duo de vocalises harangue le ciel, heurte les rochers qui le renvoient en écho, lacère les dunes de sable et soulève la poussière. Une réponse du ventre de la terre. C'est la voix du patriarche encore hors de vue. »

« Des lourds pagnes multicolores pendent comme des ponts de liane décrochés du ciel. Des gens sont installés dessous comme sous un arbre à palabres. Ils regardent la pleine lune qui se découpe sur les pagnes où Firoun sourit malicieusement, pendant qu'un voile s'étend comme un trait d'union. »

« Dans la pénombre d'une nuit de nouvelle lune s'élève une chevauchée. On voit se développer une dune de sable comme une terre fantomatique, immatérielle. Elle est encerclée par neuf « pancartes-frontières » surmontées de drapeaux volant au vent. Derrière chaque pancarte, se tiennent deux gendarmes... »

« Le transafric-taxi-brousse dévale et arpente collines et montagnes, dans une conduite de cascadeurs, comme l'aiment les chauffeurs de taxi-brousse. Les passagers sont contraints à danser la chorégraphie des virages en tête d'épingle, de freinage casse-cou, de coup du lapin devant les obstacles les plus imprévus »²⁹⁴

Au théâtre-rituel, nous l'avons déjà relevé, la description de l'espace peut faire partie de la réplique d'un personnage. Les cadres conventionnels sont donc brisés dans la suggestion qu'en fait le texte : une espèce de mise en abyme que la mise en scène tente de reprendre fidèlement avec tout ce que cela peut suggérer à la dynamique plastique.

Nous ne nous attardons pas sur la conception de l'espace dans les autres formes. Le texte ne rend compte de l'espace que de façon anecdotique parfois. Au théâtre pour le développement, c'est une vision réaliste qui anime les didascalies relatives à l'espace. L'espace récurrent reste celui des intérieurs de la cour (salon, cuisine, chambre à coucher) ou celui des lieux publics (cours d'école, place du village, bar, hôpital.) Il n'y a pas d'effort de surdétermination ou de métaphorisation.

²⁹⁴ W. Liking, *Un touareg s'est marié avec une pygmée*, Carnières, Lansman, 1992, p. 5, 6, 8, 10, 17.

Les textes de Zinsou, inspirés fortement du concert-party ne font pas non plus beaucoup de place à l'espace dramatique. Celui-ci apparaît comme une information passagère dans la didascalie : « une forêt irréaliste » (p.7) ; « Dans la case d'Agbo. » (p.11) ; « Podogan arrive à la cour Royale tout essoufflé et transpirant » (p. 35) ; « Le Roi, ses conseillers et le Fou, Agbo, Podogan, la Tortue et une foule formant un cercle sur la place publique » (p.38.) Le refus de s'attarder sur la description est imputable sans doute à l'expérience scénique qui se déroule dans des conditions aléatoires où il est difficile de faire préexister la scène à la manifestation elle-même. L'espace scénique se sculptant généralement par rapport au moment et aux contingences que pose le public (qui lui aussi est à prendre en compte), semble ne pas permettre qu'un investissement particulier lui soit accordé. Néanmoins tous ces mouvements d'ouverture, de recentrement, propres à l'espace dramatique pourraient être observés à travers des grilles d'analyse de l'espace appliqués à des textes précis. Mais, comme nous l'avons déjà spécifié, notre étude s'arrête à l'aspect macroscopique.

Enfin, la transgression des habitudes dans l'énonciation des éléments spatiaux (indications scéniques spatiales confiées à l'acteur, les alliances scène, hors-scène, etc.) serait à interpréter au plan sociologique comme une manifestation de la volonté de briser les cadres convenus non seulement au plan esthétique mais aussi sur d'autres plans de l'organisation sociale et politique des communautés auxquelles sont destinées les représentations théâtrales. Pius Ngandu Nkashama le suggère d'ailleurs lorsqu'il décrit les « violations » de l'espace scénique et textuel par le public :

« Les séquences se dilatent ou rétrécissent au gré des ovations ou des cris de désapprobation de la foule. Déjà, avec Ogunde, le théâtre visait à produire des formes capables de « rendre compte de la situation sociale et politique du pays, de s'insérer dans la lutte anticolonialiste sans rompre le lien avec les expressions les plus anciennes » Dans les typologies les plus récentes ainsi que dans les mutations effectuées dans les pratiques du jeu scéniques de ces dernières années, le concert-party a accentué la perception de la césure-salle-scène, pour justement donner une dimension plus poétique encore à l'abolition de même rupture. »²⁹⁵

²⁹⁵ P. Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'harmattan, 1993, p.110.

7.2. Dynamique de l'action et du personnage

7.2.1 Personnages et figures : une approche pragmatique

L'approche que nous avons de cette partie n'est ni thématique ni sociocritique ; il s'agit pour nous d'essayer de montrer les différentes orientations que prend la perception du personnage dans les formes du théâtre de la participation. Notre réflexion s'appuie sur les éléments de la *dramatis personae* et sur les modes de contextualisation des différentes propositions de personnage dans les textes.

Notre démarche sera d'arpenter le champ de chaque forme pour saisir la vision que l'on y a du personnage. Ensuite la synthèse fera apparaître les convergences, le but étant de montrer les similitudes, la zone médiane, cette zone d'intersection où la rencontre se fait entre toutes les formes.

7.2.1.1 Le stéréotype dans le concert-party

L'un des aspects les plus frappants dans le rapprochement susceptible d'être fait entre le concert-party et la commedia dell'arte est la conception du personnage qui se présente comme un type ou un stéréotype. Patrice Pavis définit le type comme :

« [...] un personnage conventionnel possédant les caractéristiques physiques, physiologiques ou morales connues d'avance par le public et constantes, pendant toute la pièce ; ces caractéristiques sont fixées par la tradition littéraire (le bandit au grand cœur, la bonne prostituée, le fanfaron et tous les caractères de la commedia dell'arte) »²⁹⁶

Autant les personnages de la Commedia dell'arte ont fini par s'imposer comme des types reconnus par tous tel Arlequin, Pantalon, Le Capitano, etc. autant ceux du concert-party se sont petit à petit imposés à la conscience des spectateurs habitués : le gentleman, la co-épouse, la méchante femme, le boy, la méchante femme, la prostituée, le villageois débarqué en ville, etc. Tohonou Gbéasor en fait une belle description :

« Les personnages [du concert-party] sont très marqués : le « master-boy » et l'idiot se reconnaissent à leur visage noirci au charbon, leurs lèvres exagérément grandes dessinées à la craie blanche ; le premier porte une culotte usée par-dessous un pantalon impeccable, le second une veste à queue de pie, un pantalon jaune ; la vieille femme a le visage enfariné et un surplus de fesses, tandis que la prostituée se distingue par sa toilette : rouge à lèvres, perruque

²⁹⁶ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Armand Colin, 2000, p.60.

« afro », lunettes de soleil et le « gentleman » par sa fine moustache, sa veste et sa serviette. Reste le vieillard aux cheveux et aux paupières blanches. »²⁹⁷

L'étude menée par Claude Bourqui sur la Commedia dell'arte²⁹⁸ note qu'en réalité le choix de présenter des types n'était pas délibéré dans ce genre au début. Les types se sont imposés d'un spectacle à l'autre, d'une troupe à l'autre et peu à peu, les personnages qui au début pouvaient avoir une certaine flexibilité sont devenus immuables, les années passant. Un rôle était confié à un acteur dont on savait qu'il pouvait le rendre à merveilles. Petit à petit, le personnage prenait corps avec tout le costume, le masque, le *gestus* qui le composait, devenait type. A partir d'un certain moment, le type prenait le pas sur toute transformation éventuelle et désormais ne restait plus que la reproduction stéréotypée du personnage dans son élément vestimentaire, gestuel, langagier.

Pour ne pas courir le risque d'une sclérose thématique, le concert-party d'Azé Kokovivina élargit le cercle thématique originel (triangle amoureux, problème domestique, exode rural, conflit entre ville et village, conflit entre patron et domestique...) vers d'autres horizons thématiques liés aux préoccupations actuelles des populations cibles. Le pasteur, le politicien chef d'un parti, la *nana benz*, le marabout, le fantôme, le nouveau riche, etc. sont des personnages nouveaux qui viennent enrichir la palette. L'extensibilité thématique, la multiplication des personnages accroît le désir systématique de recourir aux artifices costumiers et masques pour fixer les nouveaux types. Bien sûr, les anciens types sont conservés, il en va de l'identité même du concert-party ; cependant la troupe est de plus en plus inventive. Azé Kokovivina s'en ouvre à Gréoire Ingold lorsque dans une interview celui-ci- lui demande ce qu'il conserve de la tradition du concert-party :

« Les maquillages et les accoutrements. Mais je rajoute encore des choses. Ainsi, j'ai décidé de fabriquer des masques vraiment présentables. Si c'est un animal il faut que je présente le vrai masque de cet animal. Par contre je suis revenu au maquillage tel qu'on le faisait. Dans le concert-party c'est l'effet du maquillage qui attire le public, qui fait comprendre que celui qui se dessine une autre figure c'est qu'il représente quelqu'un d'autre, que ce n'est pas lui vraiment. Ce maquillage, je l'ai conservé et même j'en ajoute pour que ce soit plus attirant. »²⁹⁹

²⁹⁷ T. Gbéasor, *On joue la comédie*, Lomé, Haho, 1984, préface, p. XVI

²⁹⁸ Claude Bourqui, *La commedia dell'arte*, Paris, Sedes, 1999.

²⁹⁹ G. Ingold, « Azé Kokovivina, un maître du concert-party », entretien publié in : *Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48*, Bruxelles, 1995, p.60.

La double fonction pédagogique et moralisatrice du concert-party, sa prétention à se situer dans le comique, le burlesque, la caricature, induit de ce fait une distanciation dans la composition du personnage. Il est difficile d'en faire une « instance psychologisante » où l'acteur travaille sur les principes de l'identification et où selon l'analyse de Pavis :

« Le personnage va s'identifier de plus en plus à l'acteur qui l'incarne et se muer en une entité psychologique semblable aux autres hommes et chargée de produire sur le spectateur un effet d'identification »³⁰⁰

L'ouverture de cette forme à la participation du public n'en exige que plus pour ce qui est de ménager la distanciation et d'opter pour le personnage type ou stéréotype. Elle reste ainsi liée aux origines de la comédie quand l'acteur détaché de son personnage par le masque est plutôt exécutant qu'incarnation.

Le personnage du présentateur, meneur du jeu qui au départ confectionne le scénario, distribue les rôles et engage la représentation nous intéresse à plusieurs égards. Cet acteur leader oriente la représentation, jauge le public, éprouve *le warming up* pour s'assurer de sa réussite, conseille dans les coulisses quand il faut accélérer le rythme ou durcir la tension, le conflit, est-il un type, un rôle ?

7.2.1.2 Le personnage vidé... à reconstruire dans le théâtre-rituel

Ce qui frappe d'emblée dans la *dramatis personae* des textes du théâtre-rituel est la tendance à associer tous les éléments intervenants comme « actants » dans le spectacle, cela indépendamment des velléités de classification que l'on pourrait avoir. La barrière entre l'humain, l'objet, l'animal ou le minéral est d'emblée brisée. Pour illustration, peut-être conviendrait-il de relever trois *dramatis personae* révélatrices : celles des textes *Le chant de la colline* (1), *Une Nouvelle Terre* (2) et *Les Pagnes*(3) :

« PERSONNAGES (1) : Le roi/ Citadin/ Citadine/ Le fou/ Le chien/ La table/ La première pierre/ La deuxième pierre/ La troisième pierre/ Le tambour/ Trois acteurs.

(2) PERSONNAGES : Le Sage/ L'enfant/ Ngué, le Vieux masque/ Le peuple/ Le Ndinga (l'Artiste)/ Nguimbus-Soo (Le couple)/ Le Chef/ Le Flic.

LES OBJETS : Un fusil/ Un fouet/ Une cape en Lamé portée par le Chef/ Une paire de lunettes noires/ une énorme clé/ Une racine/ Un morceau de percale noire/ Un morceau de percale blanche/ Une bougie/ De la poudre de kaolin.

³⁰⁰ P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Armand Colin, 2000, p.248.

LA MUSIQUE : Le Tambourin/ Des cris, des pleurs/ Des coups de sifflets/ Des rires/ Quelques chants/ De la poésie, du rituel, de la satire/ De l'Aveuglement volontaire. De la dérision/ Du refus de conscience/ De l'épreuve, de la conscience.

Rituel en trois tableaux. »

(3) PERSONNAGES : Lazare (malade) / Son frère/ Son oncle/ Djingo (thérapeute)/ Ses trois assistants/ Trois femmes/ La dame blanche/ Le démon blanc/ L'esprit des eaux/ L'esprit de la forêt/ Les joueurs de tam-tam. »

Dans le premier cas, l'indifférenciation est nette entre les éléments des règnes humains, végétal... Dans le second, elle est à la fois plus organisée et plus épaisse du moment qu'elle ajoute à la *dramatis personae* faite de personnages humains et d'objets, des éléments de la poétique tels que *le rire, le refus de conscience, l'aveuglement volontaire* dont on peut bien se demander s'ils ne font pas partie d'une espèce d'accrochage publicitaire, de stratégie de séduction, de tentative de présentation et d'explication de l'ambiance que la pièce doit susciter. Une telle présentation en introduction d'un texte le situe en plein temps mythique, les frontières étant abolies entre les différentes instances animales, végétales, etc. Dans le dernier cas interviennent des instances métaphysiques tels que l'Esprit des Eaux, le Démon Blanc qui renvoient à une catégorie ni humaine, ni animale, ni végétale. Quelle est donc la vision du personnage au théâtre-rituel ? Werewere Liking estime que

« Dans ce théâtre-là, chacun joue son propre rôle, ou mieux, chacun occupe ses fonctions et nous les présente. Personne n'a besoin d'incarner quelqu'un d'autre, puisqu'à ce moment là, nous formons tous un miroir les uns pour les autres. Le plus important ici est que l'on soit ensemble... On est tous des caisses à écho et des boîtes de réverbération les uns pour les autres. »³⁰¹

Le personnage est vide au préalable, tout comme l'espace qui ne se sculpte que quand il a été délimité par le rituel d'occupation. Il se construit sur la scène en prenant divers contenus allant du personnage individué au personnage collectif, objectal, instance sociale ou métaphysique. Il se construit dans sa relation aux autres, au spectacle et à lui même. L'acteur du théâtre-rituel qui joue est embarqué dans une traversée initiatique, un exode vers l'espace d'un devenir prophétique vers lequel il a mission d'entraîner le public. Mais ce devenir ne pourra être effectif que si lui-même s'initie, accepte au préalable d'être néophyte en se disposant à être récipiendaire. Mais en réalité on n'initie pas une personne, c'est la personne elle-même qui s'initie en se laissant traverser par les éléments nouveaux de l'émotion, de la conscience, de la

³⁰¹ W. Liking, Du rituel à la scène chez les Bassa, Ibid., p.98.

connaissance, de la réflexion, de l'action, etc. Et pour se laisser traverser il faut se vider d'un soi-même que l'on remet en cause. L'acteur se laissant traverser par différents types de parole offre un abri passager au personnage. Reconstruire le personnage pour en faire une unité selon les règles de la « dramaturgie entendue » serait rassembler dans une mosaïque plusieurs types de paroles distribuées au préalable dans un élan kaléidoscopique à plusieurs instances d'énonciation.

Dans *Du sommeil d'injuste* il n'y a pas de séparation nette entre le texte présentant la *dramatis personae* et le reste de la pièce de théâtre. On passe d'un début de *dramatis personae* où les personnages sont décrits avec force détails didascaliques au texte et à l'action sans transition : ici aussi les barrières sautent. Le théâtre se rattache à ses sources traditionnelles et remet sur scène la notion de l'actant plutôt que du personnage caractérisé ou du rôle.

Bien souvent, le texte du théâtre-rituel traité sous forme de *rhapsodie* se distribue entre plusieurs personnages sans rigoureusement tenir compte ni du caractère ni d'une logique psychologique. Les autres éléments prédominants tels que le rythme, le type de parole, les éléments de symbolique en cours, la succession des instances d'énonciation gomme petit à petit la notion du personnage clef en main. La notion de *voix*³⁰² telle que la définissent Alexandre Moreira Da Silva et Geneviève Joly semble s'imposer dans un contexte où l'on passe de fragments dramatiques à des fragments épiques engageant tour à tour procédés d'identification et procédés de distanciation. La parole du personnage se fait plutôt polyphonie et ne constitue plus fondamentalement ce qui le caractérise vraiment.

Cependant certains personnages récurrents sont à analyser plus longuement : ce sont : le Meneur de rite ou maître de cérémonie, le Conteur, le personnage collectif Village. Il faut dire que le personnage du meneur de rite est véritablement un rôle puisque son identité préexiste à la manifestation théâtrale et son action est définie au préalable même s'il est parfois confronté aux impondérables des situations théâtrales

³⁰² A. Moreira Da Silva et G. Joly « Voix », in Poétique du drame contemporain, p. 129 « La parole d'un personnage se fait polyphonique quand dans son discours perce une voix débordant une identité psychologique ou n'inscrivant plus une situation de communication avec un autre personnage (formes de stream of consciousness ou de polylogue) ; ou quand se surajoute à son discours d'autres sources sonores de signification qui participent à l'étoilement du sujet parlant (interférences d'autres paroles, de bruit, de musique)

participatives et face auxquelles l'acteur redevient personne. L'hypothétique est inscrit dans son rôle. Nous reviendrons sur ces aspects plus tard.

7.2.1.3 Le personnage miroir dans le kotéba thérapeutique

Le kotéba thérapeutique (intime) construit son protagoniste (héros principal) en tenant compte de l'histoire particulière de ce spectateur-acteur-patient. L'histoire du malade sert donc de canevas à l'improvisation. Adama Bagayoko précise pour la composition de *Kolokèlen* que :

« Le personnage qui a inspiré la fable de Kolokèlen existe. Il a bien été soigné au Point G. les comédiens l'ont rencontré et travaillé avec lui. Voici son histoire... Kolokèlen était un jeune homme qui à son retour de Côte d'Ivoire dans son village, était malade. Très vite ses voisins l'ont soupçonné d'avoir le Sida. Kolokèlen traumatisé alors par ces calomnies a giflé son père et égorgé sa femme. Par peur et pour l'empêcher de poursuivre ce comportement violent, les gens du village l'on enchaîné et l'ont emmené au Point G... »³⁰³

La dramatisation par le conte ou la chantefable portée par les acteurs et musiciens introduit une distanciation sécurisante pour ce spectateur d'un type particulier qui peu à peu se transforme en acteur dans le jeu de rôle qu'on lui propose. Assez souvent il passe par l'étape du personnage du « Dougitigui », le chef. Ce qui le sécurise davantage puisqu'il amorce un processus d'identification avec une instance sociale dont la parole incontestée se doit d'être libre. En d'autres termes, le malade mental joue sa vie, son histoire où il se voit confier un rôle qui lui renvoie, par un effet de contraste, sa propre histoire. Lui, écrasé par les problèmes, redevenu chef, évacue des pulsions liées au désir du pouvoir et qui étaient refoulés. Puis il réalise - ou ne réalise pas - consciemment par le jeu des antagonistes sa propre situation³⁰⁴. Il est alors convié à d'autres rôles qu'il intègre progressivement, se dévoilant à la longue, lui personnage en rupture avec la société et dont la réintégration sociale sera garante de la santé individuelle et collective. C'est une issue similaire que met en projet Dominique Paquet, analysant son travail sur la théâtrothérapie :

³⁰³ A. Bagayoko, *Kolokèlen*, p.25

³⁰⁴ A ce propos pendant une séance de kotéba thérapeutique ouvert auquel nous assistions et qui traitait des méfaits de l'oisiveté conduisant à des comportements répréhensibles comme se droguer, l'un des spectateurs-patient dont le meneur de jeu pensait qu'il avait été rendu « fou » par l'absorption d'amphétamines et qui était assis dans son rôle de chef tout à coup arrête le jeu qui se déroulait et dit : « La drogue n'est pas une bonne chose. La drogue rend fou. Il ne faut pas en consommer. » La situation en effet était celle de deux jeunes gens qui au lieu de travailler dans le champ où il sont censés remuer la terre, se sont assis à l'ombre pour fumer du chanvre.

« Esculape initié lui-même conseille à tous ceux qui se sont trop échauffé le corps par des passions excessives, d'écouter la lecture d'un poème, d'entendre le chant d'un hymne, d'assister à la représentation d'une comédie. A partir de cette prescription thérapeutique, on pourrait en inférer une plus secrète : celle qui fait du myste, l'initié de lui-même, l'incluant par la théâtralité des gestes, des paroles, et des actes sacrés dans une cérémonie purgative où sa manie, comme sa vie mauvaise disparaissent par la catharsis du voyage et de l'illumination. D'un tunnel obscur sortirait alors l'acteur, l'initié lavé des monstres chtoniens de sa démente. »³⁰⁵

Il faut dire que dans cette construction, les autres personnages sont ceux du quotidien du spectateur-acteur-patient. Ce sont les membres de sa famille (oncle, tante, femme, mère, frère, enfant, etc.) ou les gens du village, ceux de son quotidien immédiat qui ont une interférence directe sur sa vie relationnelle et psychique. Ceux-ci sont souvent appelés à jouer des rôles pour permettre que le protagoniste se réalise, le but étant que par un effet de miroir normal, concave ou convexe, l'on renvoie à ce patient sa propre image. Interrogé par Françoise Thyron sur l'implication de cette famille, le docteur Togora Arona, psychiatre au Point G, se prononce sur la question :

« C'est à peine croyable, depuis la naissance [du malade] on lui cache la vérité ! Il faut changer, faire sortir le malade en dehors des médicaments qu'on lui donne depuis 1988 et qui n'ont eu aucun effet jusqu'à présent. Et pour changer, il faudra l'intervention de ses oncles et tantes... Et si les membres de sa famille ne viennent pas, on demandera aux comédiens, aux psychiatres, aux psychologues, aux infirmiers, à toutes les familles du Point G. de se substituer aux personnages qui importent dans la souffrance de ce malade pour lui jouer le récit qui l'aidera à comprendre son problème. Ce genre de pratique permet de débloquent très souvent les situations. Il faut dire la vérité à celui qui souffre, il faut lui dire d'où il vient, et à qui il appartient... »³⁰⁶

Guy Dumur dans sa préface à l'ouvrage consacré au travail de Moreno sur la théâtrothérapie et le théâtre de la spontanéité synthétise l'expérience :

« **Le jeu de rôle à thème**, à scènes de vie jouées spontanément au théâtre, le psychodrame était né, la catharsis de l'auditoire- dont parlaient Aristote et Racine- devenait aussi la catharsis de l'acteur en situation, jouant tantôt un rôle tantôt les multiples rôles et situations de sa vraie vie, et en comprenant mieux les difficultés, résolvait certains problèmes par trois techniques aussi simples que géniales :

- **le renversement de rôle** ; le protagoniste prenant le rôle de l'antagoniste, ressentait et exprimait que l'autre aussi avait raison, de son point de vue à lui, donc éclairant et assouplissant sa situation et sa position.

³⁰⁵ A. Bagayoko, Kolokèlen, interviewé par Dominique Paquet p.56.

³⁰⁶ A. Bagayoko, Kolokèlen interview du Dr Togora Arona, réalisé par Françoise Thyron, p.51.

- **le double** : un assistant, un ego auxiliaire, formulant l'inexprimé, le non-dit affectif, agressif, anxiogène et permettant de l'aérer, de sortir enfin le cadavre du placard.

- **la projection dans le futur** : dans un mois, dans un an, dans dix ans. Comment imagine-t-on la vie ? ... dédramatisant et transformant la situation en la voyant dans une autre perspective.

Bien des problèmes, des hésitations, des situations cornéliennes s'en sont trouvés résolus...

»³⁰⁷

Force est de constater que dans le kotéba thérapeutique l'intervention des gens de l'environnement du spectateur-acteur-patient, même si elle est soumise à la spontanéité, n'en dégage pas moins des stéréotypes que décèle le meneur de jeu. Ainsi apparaissent le père autoritaire, la mère possessive et castatrice, le fils insoumis, le fils inhibé, le féticheur jeteur de sort, etc. Ces stéréotypes se révèlent par l'observation des réactions du cas (le spectateur-acteur-patient) et de son histoire. Ils épaississent la fable qui se construit séance après séance, se renouvelle, se complexifie.

Quant au personnage du Meneur de jeu, il est sujet à une indéfinition caractéristique de ce type de théâtre qui mêle vie et fiction. Adama Bagayogo, Meneur de jeu, interpellé sur son rôle à savoir s'il est un homme dans la vie de tous les jours, un acteur, un conteur ou un personnage, bafouille :

« Je suis tout. Le théâtre est une totalité dans le contexte de la thérapie. Il n'y a pas de logique. Tout dépend du malade. Après il s'en va. Il quitte le Point G, retourne à sa vie. C'est lors du kotéba qu'il faut donner au patient le maximum de clés, d'ouvertures possibles. Pour le reste, Inch'Allah. »³⁰⁸

Réaction intéressante en ce sens que Bagayogo insiste sur la problématique de la logique. Cette illogique dont parle Adama Bagayogo n'est pas celle de la situation du malade. C'est celle des normes du théâtre conventionnel qu'il connaît très bien, lui qui a été formé à l'Institut National des Arts. C'est l'aveu d'une forme particulière de théâtre où les normes sont brisées par la logique pragmatique.

7.2.1.4 Le personnage en chantier dans le théâtre pour le développement

La pièce de théâtre pour le développement présente des personnages issus du quotidien (femme, père, instituteur, chef de village, villageois, responsable de la commune, étudiant, jeune fille, sorcier guérisseur, infirmier, etc..) L'approche réaliste que l'on rencontre dans la partie pièce-prétexte nous met en présence de personnages incarnés en bute parfois à un traitement psychologisant. Dans cette première partie qui

³⁰⁷ J. Moreno, Théâtre de la spontanéité, préface de Guy Dumur, Moreno, p.10-11.

³⁰⁸ A. Bagayoko, Kolokèlen, Interview réalisé par Michel Valmer, p. 55.

poursuit l'adhésion du public par identification, les personnages doivent être clairement définis pour éviter toute confusion. Leur identité sociale, leurs liens avec les autres protagonistes, leurs motivations profondes, avouées ou sous-jacentes doivent être bien perceptibles. Ni caractères, ni rôles, ni types, les personnages du théâtre pour le développement sont envisagés plutôt comme des *conditions* au sens où l'entend Diderot. Ils sont saisis à travers leur statut social, leur métier, leur idéologie, leurs conditions de vie au regard de la stratification sociale. Les titres de certaines pièces-prétextes en disent d'ailleurs long : *L'institutrice soumise*, *La wahhabite*, *Le génie contrariant*, *Les sept filles indésirables*, etc. En général deux types de figures apparaissent et qui peuvent se classer selon le paradigme opprimé vs oppresseur. D'un côté, les femmes (jeune fille, mère, épouse victime, prostituée...) les enfants, les pauvres, les exploités, les paysans (ignorants, abusés, naïfs...); de l'autre, les hommes (féodaux, machos, exploités), les féticheurs, les nouveaux riches, les mauvais fonctionnaires, etc.

La véritable réalité du personnage se construit dans le conflit exposé par l'action dramatique dans la pièce-prétexte et dont l'on cherche le dénouement par le forum. Ce conflit oppose l'opprimé à l'opresseur mais, au-delà, il oppose l'opprimé à lui-même également. C'est en ce sens qu'il doit faire face à lui-même pour se libérer de l'oppression qu'il vit. Pour le théâtre pour le développement, le personnage est mouvant. Il n'y a pas d'archétype immuable de l'humanité. Ce sont des caractères historiques passagers qui nous habitent et sur lesquels nous pouvons avoir une influence.

Le personnage du théâtre pour le développement est donc un mutant, ivre de tous les vents que lui insufflent les spect'acteurs intervenants pour changer les situations. C'est un personnage en chantier perpétuel.

A noter ici la présence d'un personnage d'un autre type liée à la représentation : le joker, médiateur entre la scène et la salle, passeur et facilitateur de l'intégration du public à la scène et dont le rôle, immense, rejoint celui du meneur de rite (théâtre-rituel), du meneur de jeu (kotéba thérapeutique), de l'acteur directeur (concert-party.) Bien des critiques s'accordent à le considérer comme un rôle intermédiaire dans un espace médian entre salle et scène. Au théâtre pour le développement il peut être davantage un personnage.

7.2.1.5 Figures récurrentes dans les formes du théâtre de la participation

L'une des figures (personnage) récurrentes dans ces formes que nous avons analysées est celle du *Meneur de la manifestation*. Il est désigné sous plusieurs appellations tantôt meneur de rite, tantôt meneur de jeu, joker, maître de cérémonie. Voici la présentation que nous en fait Werewere Liking au théâtre-rituel :

« Le meneur du rite, c'est en fait lui qui est le metteur en scène. Il est le plus au courant des faits qui vont être l'objet du rituel, et c'est à lui qu'incombe la tâche de les porter à la connaissance du public. Il a donc la possibilité de choisir les meilleurs moyens pour ce faire : soit en passant le principal intéressé en confession publique tout seul, soit en faisant raconter en sa présence les faits par d'éventuels témoins, soit en employant les deux procédés à la fois, ce qui permet une meilleure compréhension et donc une meilleure prise de position du peuple. C'est donc lui le meneur du rite qui donne et qui retire la parole ; c'est donc lui qui commande la gestuelle. Mais il est en même temps le défenseur des opprimés ; il prend toujours le parti du plus faible : l'accusé ou le peuple. »³⁰⁹

Ce personnage qui rejoint par certains aspects le personnage du Conteur, fera l'objet d'une étude ultérieure plus poussée.

Le Personnage du Public. Très présent dans la construction textuelle où il intervient sous la forme d'un collectif (chœurs, villageois, village, peuple, foule, etc.) ou sous la forme d'un représentant (le chef, le Roi) le public par sa participation intra-scénique ou dans le hors-scène, participation prévue préalablement dans le texte-prétexte ou spontanée pendant le déroulement de la manifestation théâtrale y joue un rôle décisif.

L'Opprimé. Il prend tous les visages des personnages subissant un pouvoir social, une fatalité historique et vivant sous un joug quelconque. La palette est large et s'étend de la femme soumise et exploitée au patient malade mental. Le théâtre s'offre alors à l'opprimé comme un espace initiatique, un espace de libération possible. Pourvu que l'opprimé devienne acteur de sa propre libération! Une instance qui sera également analysée plus loin en opposition avec la figure de *l'Oppresseur*.

7.2.1.6 Actant/acteur : vers un dépassement de l'opposition

En définitive, l'étude des personnages dans ces formes du théâtre de la participation nous confirme dans l'idée d'un dépassement des trois principales visions rattachées à cette notion notamment le caractère, le rôle (emploi), le type avec ses

³⁰⁹ Du rituel à la scène, commentaires de Werewere Liking, op. cit, p. 82.

variantes (stéréotype, prototype.) Dans le même texte peuvent cohabiter plusieurs visions du personnage, celui-ci étant doté d'une identité mouvante, soumise à la nécessité de l'objectif à atteindre : l'horizon d'attente du public. Le personnage, victime des artifices séducteurs de la parole et d'autres types de langage scénique, apparaît, disparaît au gré du « zapping » perpétuel qui s'exerce sur lui. Il est tantôt sur la scène, tantôt dans le hors-scène, tantôt dans un espace intermédiaire. Il est actant dès lorsque l'on se place dans la perspective dramatique ; il devient acteur dans la perspective épique. Ces dramaturgies qui se situent entre le dramatique et l'épique entraînent cet espèce d'éclatement du personnage, nous dirions plutôt un écartèlement entre altérité et identité.

Et même d'aucuns diraient que le théâtre contemporain assiste à la crise du personnage. Les formes du théâtre de la participation ne sont pas en marge de ce mouvement où une question primordiale demeure par rapport au texte : « Qui parle ici ? ». Jean Pierre Ringhaert ne manque pas de pertinence lorsqu'il estime que :

« Tout se passe comme si la parole, une fois affranchie des nécessités de l'incarnation, et comme indépendante, passait par une voix qui n'est pourtant ni directement celle de l'auteur, ni forcément celle du narrateur- le moi épique étant l'agent d'un projet affirmé-, ni tout à fait celle de l'acteur. Ces personnages de l'entre-deux redisent peut-être nos identités vacillantes et nos engagements en pointillés... »³¹⁰

7.2.2. Conclusion : synthèse des approches

Bien des notions convenues notamment le multiple ou le simultané, l'actualité et l'intemporalité du temps, le temps mythique, le temps métaphorique, l'unicité de l'espace dramatique, de l'espace métaphorique, l'ici, l'ailleurs, les types ou stéréotypes de personnages, actants ou acteurs, unicité ou multiplicité de l'intrigue... permettent une orientation de l'analyse du texte de théâtre. La façon dont l'auteur dramatique, individu ou collectif, les organise, est révélatrice du choix dramaturgique, c'est-à-dire esthétique et idéologique.

L'étude que nous venons de faire des catégories (temps, espace, action-personnage) révèlent que celles ci ne peuvent plus être perçues uniquement avec la

³¹⁰ J.-P. Ringhaert, « Personnage » in Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Etude Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001, p.90.

lorgnette habituelle qui présente les critères d'analyse sous l'aspect d'un couple antithétique³¹¹. Généralement en effet, des indices récurrents permettent de trancher clairement dans les tentatives de caractérisation habituelle. Dans le cas des formes du théâtre de la participation, bien des réserves apparaissent. Les repères sont remis en cause par le caractère hybride de la composition du spectacle. La prospective du hors-scène, sa prise en compte consciente et volontaire dans la définition de la réalisation de l'acte théâtral entraîne *ipso-facto* une redéfinition des cadres de l'analyse. L'approche manichéenne ne constitue pas une base irréversible. Nous pensons, pour la méthodologie d'analyse, qu'aux critères habituels d'appréciation ou de différenciation des formes théâtrales, il convient d'ajouter deux variables : *la variable hypothétique* et *l'opposition vocal/ non vocal*. *L'hypothétique* (si tel pouvait-on en avoir la prétention de la définition), s'impose comme un élément incontournable de la catégorisation. Ce serait cette variable qui prendrait en compte à partir d'indices textuels, la part réservée à l'intervention du hors-scène dans la construction du texte dramatique. Le vocal/le non vocal qui serait plutôt lié à l'actualisation textuelle dans le rendu scénique vivant pourrait aussi être repérable dans le matériau textuel et permettre que se constitue une catégorie distincte des autres modes d'expression rattachés au spectacle théâtral (danse, mime, acrobatie, etc..) Cette distinction est d'autant plus pertinente que le théâtre contemporain fragmenté, fait de collages et d'irruptions technologiques insoupçonnables propose plusieurs formes d'expression. Les spectacles de Robert Lepage, par exemple, sont à la limite entre la séance de cinéma et le spectacle. La renaissance du théâtre documentaire militerait en faveur de cette réflexion sur la méthodologie : ce théâtre marqué par une volonté totalisatrice aspire à soumettre les événements historiques et actuels à une explication et recourt pour cela à une formalisation radicale. David Lescot aborde la problématique de la multiplicité des formes d'expression dans le théâtre documentaire en ces termes :

« Car la totalité n'est l'unité. Elle s'accompagne d'une dramaturgie en rupture, et appelle le geste du montage, techniques épiques seules aptes à épuiser l'abondance du matériau. Des tentatives de théâtre documentaire, dénonciatrices et poignantes (*Requiem pour Srebrenica* d'Olivier Py, *Rwanda 94* du Groupov) resurgissent aujourd'hui et l'on peut s'interroger sur un tel phénomène à l'heure où toute forme de totalisation historique ou politique est suspecte.

³¹¹ Ces oppositions habituelles sont : unique/multiple, historique/mythique, dramatique/métaphorique, ici/ailleurs, etc.

Peut-être un théâtre documentaire de l'individu, de l'existentiel, du symbole ou du sentiment s'invente-t-il, qui entrerait alors en contradiction avec ses prédécesseurs. »³¹²

Il faut dire que les formes du théâtre de la participation, sans devoir se ranger dans le théâtre documentaire (qui s'appuie davantage sur l'événement politique), se font dans cette volonté totalisatrice avec la propension au collage de fragments, la multiplicité des formes d'expression associées, la valorisation du sujet héros dont parfois l'histoire vraie est simplement dramatisée.

En définitive, l'analyse conduite dans cette partie, paradoxalement, nous permet d'insister sur le caractère singulier de ces formes différentes des autres. Ce qui renforce notre hypothèse de base et nous amène à défendre l'idée de l'émergence d'une forme théâtrale.

7.3. *L'auteur dramatique au carrefour des choix*

7.3.1. Une tradition de la propriété collective du texte

Comme cette partie de notre recherche a porté sur le texte des formes du théâtre de la participation, il nous semble conséquent d'aborder la question des créateurs de textes. Il ne s'agit pas nécessairement de ceux qui sont directement impliqués dans ces expériences, mais dans une optique plus globale, des auteurs dramatiques et de leur rôle dans cette sous région de l'Afrique de l'Ouest francophone que nous avons choisie.

En introduction à cette partie, nous faisons ressortir le fait qu'il était important de lier la pratique artistique avec le milieu social générateur de ces pratiques pour pouvoir établir le fait d'une émergence et cela parfois en interrogeant les systèmes du passé.

La figure qui retient notre attention, lorsque nous observons les systèmes de production textuelle dans la société traditionnelle, est celle du griot : personnage tour à tour fantasque, bouffon, méprisé par les nobles, et adulé, respecté pour son art de la parole. Sa connaissance et sa maîtrise de l'histoire et des hommes en font parfois le conseiller des nobles et des Rois, l'ambassadeur de toute une nation. Dans son ouvrage

³¹² D. Lescot, « Le théâtre documentaire », in Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Etude Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001, p.127.

fondateur, B. Traoré rapporte les paroles de M. Labouret, qui plus d'une fois fut frappé par des petites scènes à un acteur :

« Ce n'est pas un simple récit, mais bien une scène dramatique, interprétée par un acteur de talent, que les spectateurs écoutent, approuvent par leur approbations « han ! Han !... Namou ! » etc.... encouragent de leurs rires appréciateurs »³¹³

Cet acteur dont on parle ici, et qui semble être le professionnel de la vie théâtrale dans la société traditionnelle c'est bien le griot figure emblématique de la création littéraire.

Papa Gueye Ndiaye³¹⁴ cite un extrait de le pièce *L'exil d'Albouri* où la parole est laissée à son détenteur :

« Combien les gens ignorent mon bonheur ! Ils ne savent pas que j'ai la puissance du Verbe, s'exclame t-il quand Ben Nek, le domestique du Roi lui reproche son idolâtrie et sa prière au Soleil. C'est que pour Samba, cette puissance est réelle, elle est le secret de sa réussite et sa raison d'être de griot. Les divagations qui ne sont en rien que sa vertu poétique et sa faconde, définissant une liberté qui lui est échue en partage dès sa naissance. Il bénéficie d'une protection totale du Roi. Il ne travaille pas. Son bonheur est dans sa voix et dans sa connaissance des hommes. « Mon devoir est de parler, dit-il et je parle avec mes doigts, avec les yeux, avec mes oreilles, avec la plante de mes pieds, avec ma peau. Je parle aux arbres, aux étoiles, aux sources. Je parle au Grand Boa gardien du marigot de Pitarki. Je parle au roi des gnomes, Lutin Barbu, Kouss à la calebasse magique. Et ma parole me soulève, me projette au-delà de ce monde vil des envieux et des faibles »³¹⁵

Cependant, cela n'empêche que l'art de conter soit répandu et que d'autres types de poètes, chansonniers, soient eux-aussi producteurs de textes. L'image d'Épinal que l'on présente souvent de la participation est caractérisée par ce cercle de spectateurs au milieu duquel l'artiste poète se tient, entonne des chansons ou des versets qui sont repris en chœur par l'assemblée, une, deux, trois, quatre fois... jusqu'à ce que la mémoire collective s'en imprègne. L'artiste alors produit un autre verset tout aussi chargé de

³¹³ B. Traoré, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Présence Africaine, Paris, 1958, p.36-37.

³¹⁴ P.G. Ndiaye « La création dramatique, spectaculaire et musicale », in : *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, Dakar, NEA, 1977, p.109. note ceci « A côté de ce conteur, il y a le Griot, dont l'importance dans les sociétés africaines est bien au-delà de celle du courtisan dans les sociétés féodales de l'Occident. Gardien du rituel de père en fils, historien-généalogiste, il est le poète, le courtisan, le conseiller et le confident. C'est un artiste par héritage et par apprentissage. Il contient en germe les principaux attributs du comédien, de l'homme de la scène. On comprend dès lors que son utilisation dans le théâtre africain soit extrêmement fréquente. »

³¹⁵ Extraits de *L'exil d'Albouri*, cité par P. G. Ndiaye, « La création dramatique, spectaculaire et musicale », in : *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, Dakar, NEA, 1977, p.110.

poésie, de sagesse ou de mordant, de trivialité ou d'élan subversif dénonciateur... et la soirée continue.

Dans la vision traditionnelle, le poète est détenteur d'un don : celui de dire l'ineffable dont l'inspiration lui vient de forces métaphysiques. Ce don lui confère un rôle social qu'il tient au même titre que toutes les autres composantes tiennent le leur. Mais ce don, il ne l'exerce qu'en dialogue avec le public qui enrichit ses interventions multiformes. Aussi, le texte oral produit, même s'il est présent et continue de se transmettre, est-il considéré comme le fait d'un acte collectif. Il n'est la propriété de personne puisqu'il l'est de tous, même si au début de l'acte créateur on peut se souvenir vaguement d'un virtuose de la parole. Eno Belinga reconnaît cet état des choses dans l'analyse qu'il fait du professionnalisme de l'artiste dans la société traditionnelle :

« Nous avons fait préalablement, une brève allusion au professionnalisme, à propos du spécialiste bambara du conte, le ndale dala... Une œuvre littéraire ou musicale négro-africaine est la plupart du temps l'expression d'une collectivité que celle d'un individu. Et cela malgré l'intervention nécessaire, au moment de l'exécution, du talent propre et du tempérament personnel de l'interprète. Les thèmes anciens, hérités de bouche à oreille, sont en quelques sortes repris et recréés au cours des générations successives. »³¹⁶

Les conditions de production du texte, la vision collectiviste des biens communs (moyens de productions, répartition des biens) s'étendait jusqu'au domaine intellectuel et artistique. Certes des textes sacrés existaient, sur lesquels il était sacrilège de revenir mais le reste était prétexte à d'autres créations pastiches, d'autres enrichissements et étaient de ce fait « libre de droit » si l'on ose le terme.

Ce n'est pas donc pas un mystère si, aujourd'hui, bien des formes du théâtre de la participation utilisent les différentes ressources des acteurs, musiciens, chanteurs pour créer les textes de leur répertoire. La création collective est un élément fort de la tradition littéraire dans cette sous-région. Le fait de la participation collective à sa génération dénie au texte produit le statut de bien individuel.³¹⁷

Mais la difficulté de la circonscription de la paternité de l'œuvre n'empêche pas qu'il y ait professionnalisation et spécialisation de la profession. Eno Belinga observe cette situation dans les régions du Cameroun :

³¹⁶ E. Belinga, *Littérature et musique populaire en Afrique*, Toulouse, Editions Cujas, 1965, p.109-110.

³¹⁷ Cette vision n'est d'ailleurs pas sans répercussion sur la problématique du droit d'auteur.

« L'auteur-interprète, anonyme, mythisé la plupart du temps, peut quelquefois être identifié : c'est le cas des déclamateurs d'épopées et de chants lyriques pahouin-bantous, bebôm-mvet, grâce à une curieuse parenté patrilinéaire de la confrérie. »³¹⁸

Il faut dire que même le *ndale daba bambara* que nous avons déjà évoqué est un professionnel du conte :

« Le ndale dala est un homme spécialement doué pour la narration et le théâtre ; il apprend son métier auprès d'un maître qui, souvent, l'amène avec lui, dans les réunions et le met à contribution...

Le conteur peut être invité par un village qui désire organiser une soirée ou bien se présente lui-même et les gens l'acceptent ou non. C'est cette dernière formule qui se rencontre le plus souvent. Le conteur arrive près du village, au déclin du jour. Il ne pénètre pas dans l'agglomération mais, s'arrêtant près des premières habitations, il commence à jouer de la flûte. Si le village l'accepte, la responsable de la partie féminine du ton, la mbagotigi et quelques autres jeunes vont le trouver et l'invitent à entrer. Ce sont elles qui l'aident à porter le baluchon contenant son costume. Il est logé par la famille de la responsable et, pendant son séjour dans le village, ce sont les jeunes filles qui le servent et s'occupent de lui. »³¹⁹

L'apprentissage a toujours été le passage obligé de l'artiste même doué. Il était de bon ton de rappeler le nom de son « illustre maître » comme caution à sa propre pratique.

7.3.2. L'écriture : une réjouissance bien solitaire

Le théâtre francophone en Afrique de l'Ouest existe avec pour corollaire la naissance de plusieurs générations successives d'auteurs dramatiques écrivant en français depuis plus de six décennies. Une nouvelle conception du créateur de textes est apparue dans un contexte où les traditions collectives demeurent fortement ancrées dans la conscience et la gestion sociale. Alain Ricard dans son *Théâtre et nationalisme* le souligne fort bien d'ailleurs en évoquant les raisons sociologiques :

« Le théâtre africain moderne se veut part de la littérature d'États modernes, à fondements universalistes, où la différenciation des rôles s'accroît avec l'industrialisation et l'urbanisation. Il est normal que l'auteur s'individualise, que les comédiens se spécialisent, que le public s'organise. Mais cela ne signifie pas nécessairement l'extinction de la culture « traditionnelle. »³²⁰

³¹⁸ Ibid., p.110.

³¹⁹ D. Zahan, Sociétés d'initiation bambara, le N'domo le Korè, Paris, Mouton et Co, La Haye, 1960, p. 99.

³²⁰ A. Ricard, Théâtre et nationalisme, Wole Soyinka et LeRoi Jones, Paris, Présence Africaine, 1972 p. 71.

L'auteur dramatique d'aujourd'hui ayant une certaine connaissance des multiples dramaturgies séculaires dans le monde s'est ouvert à l'universel. Nourri à la mamelle de plusieurs cultures, il réclame et assume sa « bâtardise. » Il tente de vivre « la profession écrivain » avec ce que cela comporte de privilèges (celui de dompter la pensée libre et de la transmettre), mais aussi de fragilités et « d'exils. ». La perception que son milieu originel a de lui est souvent très contrastée. Moussa Diagana, sociologue et auteur dramatique mauritanien aborde la question ainsi :

« L'un des problèmes qui se pose aux auteurs africains est le rapport qu'entretient la société avec l'acte d'écriture qui se pose d'abord comme acte individuel intérieur, comme acte de retour sur soi, de retrait du monde ambiant pour participer un temps à un monde de l'imaginaire. J'avoue comme beaucoup d'auteurs, j'en suis sûr, m'être souvent caché du regard des autres, parents, amis, étrangers dont la ronde bruyante, chaleureuse et oh combien indispensable n'aurait pas compris. L'auteur peut être salué, consacré, honoré. L'acte d'écriture lui reste quelque chose d'incongru.

Difficilement admissible en effet qu'une part du temps de tous les jours (Dieu sait s'ils sont suffisants) soit gaspillée au temps de l'imaginaire et de l'esthétique. Le sommeil n'est-il pas fait pour cela ? On dira souvent de l'auteur en train d'écrire, pour le taquiner sous le voile du mépris, qu'il est un rêveur, isolé du monde, coupé des réalités, la tête dans la lune.»³²¹

Un ostracisme qu'il est aisé de percevoir mais qui est un trait pertinent de la condition de l'auteur dramatique moderne en Afrique ! Comment donner à l'auteur une place, un rôle dans la construction de la manifestation théâtrale ? Quel est son statut ? Doit-il être une espèce de « scribe porte-parole » d'une parole collective avouée ? C'est le propre des griots qui, pour garder la mémoire, assimilent, engrangent et sont dans la reproduction des formes proposées par leur maître. Cependant, il s'agit assez souvent dans les traditions africaines, d'essayer d'égaliser le maître, sans jamais le dépasser... du moins pas tant qu'il vit. John Youssoupha dans son analyse de l'évolution de la dramaturgie en Afrique fait un état des lieux révélateur :

« Cela nous amène à la dernière remarque : une grande partie des œuvres théâtrales, de ces fêtes de la jeunesse conçues pourtant loin des Européens, stagne dans l'imitation. Il est normal que les auteurs, amateurs dans la plupart des cas s'efforcent de suivre les exemples qu'on leur a inculqués. Mais le travail qui a été fait, il y a plus de quarante ans, quant aux choix des sujets ne peut-il être poursuivi ? »

En ce qui concerne la forme, ne peut-on pas rappeler aux auteurs qu'il existe en Afrique une architecture de spectacle, une façon de s'exprimer, des conventions sociales qui diffèrent de celles des autres continents ?

³²¹ M. Diagana, « Rapport d'Écritures Vagabondes, 2002. »

En fait, aujourd'hui plus qu'hier, les hommes de théâtre africains se trouvent prisonniers d'un dilemme : si les pionniers de Ponty semblaient - telle est du moins l'impression qu'ils donnent - se poser peu de problèmes sur leur raison d'écrire, aujourd'hui le jeune auteur se trouve déchiré. D'un côté ce qu'on lui a appris dès son enfance sur les « belles lettres » ; de l'autre la nécessité, qui n'est pas seulement une option politique de retrouver ses sources. Autour de l'auteur donc, toute une série d'incitations le plongeant dans le chaos moderne d'une société mutante, de l'autre des racines encore vivantes que l'on a voulu sectionner. A ces difficultés d'équilibriste essayant de se maintenir entre deux mondes, s'ajoute le fait que ces deux mondes sont en train de trembler. Le modèle européen que naguère on donnait comme certitude monolithique vacille, les Européens contestent une partie de leur propre théâtre comme ils contestent en partie leur propre culture. De même une partie de la civilisation africaine s'est peu à peu désagrégée et les sages ont perdu le privilège des réponses. Non, la partie à jouer n'est pas facile. La solution ne se trouve dans aucun livre et la tradition, n'imaginant pas que l'homme donc l'art pouvait se couper de la communauté, ne possède aucune recette car tel est peut-être le plus grand handicap de l'homme moderne : L'absence de modèle, l'obligation de tout ressentir, de tout souffrir pour tout retrouver. »³²²

7.3.3. Face à face avec la problématique linguistique : l'inconfortable posture entre identité et altérité

La problématique linguistique est réelle tant que la caution ou la reconnaissance de l'auteur dramatique et de son statut lui viennent des « cercles autorisés » qui jugent le plus souvent par rapport aux normes convenues. La production, l'édition, la promotion, la création dramatique spectaculaire des textes écrits sont le fait des réseaux francophones qui privilégient à juste titre (selon une politique d'intérêt bien comprise) l'usage du français. Nous y faisons allusion dans un article publié dans *Notre librairie*.³²³ Rares sont les auteurs dramatiques qui font œuvre individuelle dans leur

³²² J.Youssoupha, « Réflexions critiques sur le théâtre africain d'aujourd'hui, mémoire de DEA, Paris III, La Sorbonne, Institut d'Etudes Théâtrales, 1984, p.11.

³²³ K. Lamko, « Ces mots, nos outils, in « Notre Librairie », 1999 ; P ?

« Ah! la question qui vous fait balbutier parce qu'autant de fois on vous l'a posée, autant de fois vous avez fourni la même réponse comme un automate : « Pourquoi écrivez-vous en français? Et pensez-vous, réfléchissez-vous en français ou dans votre langue maternelle? » Difficile de rétorquer malicieusement à un Creusois ou un Corrèzien ceci : « en quelle langue rêvez-vous Y a t-il des survivances inconscientes d'occitan dans votre mémoire? »

Je me souviens de l'embarras d'Ahmadou Kourouma quand après une présentation de Monné outrages et défis dans une bibliothèque de Paris, un Africain, originaire du Mali lui lança avec agressivité : « Vous avez tort de continuer à écrire en Français. Vous devez écrire en malinké, puisque vous pratiquez très bien le malinké. Vous les écrivains, c'est vous qui perpétuez la colonisation » Ce à quoi l'illustre romancier répondit en substance qu'il n'était en rien responsable ni du système scolaire qui n'a valorisé aucune langue locale, ni de toute l'administration de son pays qui communique en français. Par la force de l'histoire il était en ce moment précis obligé d'écrire en français. Il écrirait en malinké s'il se trouvait un lectorat potentiel et espère pouvoir le faire un jour... Reste qu'il naisse quelque part chez les dirigeants une volonté politique de promotion des langues nationales et... là s'arrêtent les limites de l'écrivain.

langue traditionnelle. Ce n'est pas que nous prêchions un enfermement dans des cultures mortes ou sclérosées mais la question mérite d'être évoquée. Les créations dramatiques qui tentent d'utiliser les langues traditionnelles sont le fait de groupes : théâtre pour le développement, concert-party. Est-ce signe d'aveu d'une indépassable résurgence du passé ? Est-ce le signe d'une incapacité notoire et avérée des auteurs dramatiques à pouvoir écrire des œuvres dans des langues majoritaires telles que le *bambara* ? On nous rétorquera la difficile écriture dans des langues non enseignées. Ce ne sera que prétexte ! A moins que l'on veuille assumer les contradictions historiques en les subissant³²⁴. Les générations futures feront le reproche à la nôtre d'avoir écrit trop longtemps dans la langue du colonisateur et elles auront raison.

Contextualiser signifiera pour les dramaturges une véritable incursion dans la connaissance des langues traditionnelles pratiquées par les peuples auxquels ils destinent leurs textes ; une sérieuse recherche pour inventer des procédés dramaturgiques susceptibles d'intéresser le public. Cela suppose qu'il faut considérer le théâtre comme un mode d'expression nouveau, une forme à inventer même si l'on peut prétendre qu'elle est aussi vieille que le monde. Ce qui sera à inventer c'est ce qui en fera la spécificité et cela par rapport au public auquel l'on destine la représentation théâtrale. Comment le faire sans s'encombrer des schémas habituels ? Et si l'on estime que ces schémas fonctionnent pourquoi les rejeter au nom du principe de l'écart par rapport à la norme ? En tous cas, tant qu'on se complaira à penser qu'il n'y a qu'*un*

Qu'on nous concède qu'une langue peut être un outil d'expression. Que nous serions peut-être pour certains mauvais romanciers dans nos langues maternelles... que d'autres pourraient tout aussi choisir de le faire dans les langues maternelles... et très bien. Qu'on nous laisse le choix de nos outils d'artistes ou d'artisans. Et qu'on ne nous brandisse pas à tout bout de champ l'argument du contenu idéologique de la pratique d'une langue...pour nous culpabiliser. A moins qu'on veuille que nous nous taisions à jamais et que l'on nous dérobe à notre rôle de relais de la mémoire.

Je crois que je suis un artiste, un poète. Je veux utiliser et je m'en arroge les droits, tous les outils de l'enchantement : la langue, ses images, sa musique, ses couleurs. Je crois qu'il y a également la joie du jeu avec les mots, le plaisir d'arpenter les méandres de la vie et de la psychologie d'un personnage, l'effronterie de conduire une quête de soi au travers d'une histoire. Peu importe la langue. Ecrire c'est être le cuisinier d'un plat dont les ingrédients existent mais dont la recette est à inventer. Je recréer la langue inexorablement...sinon je ne suis pas poète. Ma liberté c'est d'avoir conscience de mes limites et en même temps de les refuser parce qu'il y a également en moi une conscience de l'infini...la poésie c'est cet infini peut-être à recréer au fil des mots.

³²⁴ A noter le tollé général des cercles francophones dès lors que Boris Boubacar Diop a décidé d'écrire un roman en wolof. Et pourtant des millions de Sénégalais et Gambiens parlent et lisent wolof !

Les dramaturges des pays anglophones sont capables de passer d'une langue à l'autre, de l'anglais au yoruba ou au swahili pour créer des textes d'auteur individuel et les porter à la scène.

Lors d'un colloque organisé à Paris par Sylvie Chalaye et Africulture sur les questions de nationalité littéraire et qui révélait l'inconfortable posture des écrivains africains vivant en France, l'un d'eux s'est écrié. « Nous sommes des français, nous écrivons en français, nos œuvres devraient être classées « littérature française ». Une confusion entre la nationalité littéraire et la nationalité juridique de l'auteur ! Mais peut-être est-ce l'étape vers un autre type de reconnaissance, celle de l'auteur tout court.

théâtre, on ne pourra jamais en inventer d'autres, c'est-à-dire que les textes ne seront produits que dans l'application d'un type de dramaturgie. Caya Makhele ouvre dans sa réflexion des perspectives heureuses pour le texte de théâtre :

« Le théâtre africain est un théâtre polysémique, dont l'intelligibilité intègre autant le hasard que les marques spécifiques longtemps répétées et la fragilité qu'instaurent des conditions de travail précaires. Il est donc évident que les bases esthétiques ainsi posées ne sont que des prémices d'un théâtre en devenir. Que sera ce théâtre lorsqu'il aura les moyens (financement et infrastructures) de s'exprimer pleinement, autrement ? Vers quelles dramaturgies s'orientera-t-il, alors qu'un certain théâtre métis pointe le jour avec des créations collectives de metteurs en scène de cultures différentes et que de nouveaux auteurs apparaissent, apportant une vision différente de l'écriture ? Des formes nouvelles restent donc à trouver, de nouveaux espaces de création à investir. C'est dire que le théâtre africain est à l'aube de tous les bouleversements »³²⁵

Il nous semble que les formes du théâtre de la participation offrent un champ immense de découvertes et d'innovations possibles. La pertinence et la modernité des leurs approches sont avérées, leur justesse également dans cette relation avec le public. Mais, à ce niveau, une fois de plus la scène précède le texte. Elle a déjà interrogé des pistes d'écriture, éprouvé certains artifices, confirmé leur pertinence. Il reste maintenant que les auteurs dramatiques et dramaturges emboîtent le pas à une production scénique en s'affranchissant des normes éculées d'une dramaturgie d'arrière garde et en osant l'aventure d'écrire véritablement pour la scène.

La scène en avant du texte, l'image précédant le mot, voilà dans un contexte de crise une situation où l'image ré insuffle une vitalité au mot, le libère de toutes les accumulations néfastes, et autres opérations de négation, de distorsion. Il ne s'agit pas de mode mais de retour à l'essentiel : lorsque le verbe vidé de sa substance devient aphasique et apathique, lorsque le dialogue est brûlé parce qu'ignorant volontairement l'essence des choses pour se faire juste conversation, alors l'image se doit de réhabiliter le verbe en l'habitant, en le nourrissant. L'esthétique de la participation pourrait être cette greffe nécessaire aux multiples perspectives de l'art dramatique.

³²⁵ C. Makhele, Préface in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales, n°48, Bruxelles, 1995, p.15.

Chapitre 8 – PROBLEMATIQUES PRODUCTION/DIFFUSION : LES PARADOXES DE LA LOGIQUE MARCHANDE

Réfléchir sur les rapports entre la production, la création et la diffusion artistique en Afrique francophone ? Périlleuse randonnée sur l’océan de l’abondante « parlote » ! Sur la passerelle de la spéculation on croise toujours le spectre de la palabre stérile. Embarqué, l’on oscille dangereusement entre l’usage de ce lorgnon qui fait de l’Afrique une curieuse bête frappée de paraplégie et cet autre regard qui vogue presque naïvement sans tenir compte des icebergs et géants récifs immergés dans les profondeurs de l’espace et du temps. Objectif, sans doute de faire d’Afrique une spécificité; mais impardonnable cécité que de la traiter comme un cas isolé du bouillonnement de l’universel, crime que de la mettre en quarantaine de cette civilisation de la planète-village caractérisant la fin du siècle.

Mais parlons bien de création artistique comme œuvre de l’esprit, se servant d’un support artistique pour son expression plutôt que de culture traditionnelle à laquelle l’artiste devrait fidélité pour nous ne savons quel mobile transcendant. Car c’est là que la confusion apparaît et réduit la visibilité. Que l’on ne confonde pas création artistique (culture en mouvement) et tradition (culture en sédimentation) ! La tradition culturelle reste la mine dans laquelle puise le créateur mais n’est pas synonyme d’acte individuel de parturition artistique. La création artistique, elle, certainement !

En Afrique Noire francophone, la création artistique fonctionne sur trois espaces communicants. A la base, grouillent des formes artistiques vouées à la reproduction, loin des projecteurs, des microphones et des salles sonorisées. Ces formes, intégrées à la vie sociale depuis des siècles, font partie du quotidien et témoignent d’une vitalité interne à la société. Elles ont leurs virtuoses, leurs professionnels. Ensuite, la case des amateurs est le refuge de ceux qui font de l’art le lieu d’un loisir sain, parfois même très utile et qui selon les cas peuvent consacrer beaucoup de temps à leur violon d’Ingres.

Enfin, essaie d'émerger des brumes de l'incertitude le petit groupe de ceux qui tentent de devenir professionnel du spectacle, c'est-à-dire d'ériger en métier un savoir-être et un savoir-faire. Cette catégorie se trouve en permanent tumulte d'intégration d'éléments exogènes et en plein carrefour des ambiguïtés soulevées par le passage d'une conception affective de la culture à une culture marchande qu'enracine le post-modernisme. C'est cette dernière catégorie qui intéresse notre analyse, du moins sur le volet spécifique du théâtre. Relevons, tout de suite, quelques ambiguïtés que vit la création dramatique moderne en Afrique Noire francophone : elle se veut instrument de liberté et de libération mais elle reste largement tributaire de financements et réseaux de distribution du Nord ; elle se veut contribution de l'esprit aux préoccupations vitales (ce qui est fort louable) et se réserve le droit de se tenir à respectable distance des « bassesses du business » (l'on ne peut évidemment pas poser de finalité financière à une création artistique) mais exige que des financements soient mis à sa disposition (car comment couvrir les frais de création et autres) ; elle se veut acte de communication et même de communion pour un vaste public africain et cependant se heurte tantôt au mur du langage (différent de celui de la langue), tantôt au vide dévoilé par l'inexistence de réseaux conséquents de circulation Sud-Sud ou la rareté des lieux de distribution...

Ce qu'il ne faut pas se lasser de répéter c'est que les choix portent eux-mêmes leurs exigences. Si l'option est celle de vivre l'art en professionnel, il convient alors de réduire les attermoissements entre le violon d'Ingres dont on connaît la flexibilité des cordes, et l'âpreté du métier. L'exigence première du professionnalisme est la rigueur. Et une telle attitude implique l'élaboration et l'application de stratégies conséquentes. Comme un leitmotiv alors revient un mot : créativité.

Créativité pour enraciner la création artistique dans le public auquel on la destine. Cela suppose qu'il faut y creuser, fouiller, bêcher pour découvrir des énergies sans doutes enfouies. En d'autres termes : conquête d'un public potentiel à de nouvelles formes de manifestations artistiques, séduction et fidélisation, incitation de ce même public à participer financièrement à la production artistique. Pas évident, en raison du manque d'intérêt des politiques pour la chose culturelle, le plus souvent reléguée au « non prioritaire » Il faut pourtant bien essayer de trouver des moyens financiers, de remuer les banques, responsabiliser les collectivités locales, les associations, allécher les mécènes locaux, les ONG, user des recettes de l'art de convaincre...

Créativité aussi pour tracer des chemins de traverse, créer des réseaux de circulation des spectacles, inventer des théâtres dans les petites villes de provinces où ils font défaut. Ce qui signifie s'exercer à transformer des espaces incongrus en scène... Que l'on puisse jouer dans les prisons, sous la pluie, sur les places publiques, dans le salon d'un quidam, sur le fleuve, la montagne, peu importe, pourvu que l'on puisse aussi exiger des pouvoirs publics qu'ils construisent des salles de spectacle (même modestes) s'ils veulent éviter de retrouver un jour les artistes bloquant les artères et carrefours des grandes villes, brandissant des pancartes de saltimbanques désabusés.

Créativité, ce sera encore la capacité de frayer, au milieu de tous les déterminismes, son sentier de liberté. Les contraintes du professionnalisme sont multiples. Illustration: pour tourner un spectacle (que l'on estime devoir rentabiliser), il convient qu'il soit léger en nombre de comédiens et poids de décor; ce qui implique en amont un travail d'écriture de texte (collaboration avec un auteur dramatique), puis un fin travail d'interprètes (participation de bons comédiens) et de la subtilité et du discernement de la part du metteur en scène, une approche intelligente du scénographe... Sinon l'on remplit très vite le bus et ses coffres (ce qui est fort peu recommandable sur des pistes bien pourvues en nids de poule) ou encore le cargo et sa soute (ce qui est franchement onéreux dans tous les cas.) Bien sûr de grandes troupes ont pu tourner leurs spectacles dans plusieurs continents... mais au prix de quelles sacrifices ! Creuser, fouiller, bêcher... A la limite ce n'est pas de génie qu'il s'agit; mais simplement de bon sens. Le génie se trouve alors dans l'allégeance au bon sens pour nourrir la légitime exigence d'autonomie.

Ce chapitre tente de traiter des rapports entre la création, la production et la distribution des spectacles que proposent les formes du théâtre de la participation. On pourrait se demander la pertinence d'une réflexion thématique à ce sujet eu égard à son caractère peu littéraire. Il nous semble cependant indispensable de montrer les stratégies qui permettent à ces troupes de résister aux différents aléas de la production et surtout de répondre à une demande réelle d'un public qui par certains biais participe finalement à la production de son théâtre. Comment acquièrent-elles leur autonomie de création ? Comment réussissent-elles à gérer la circulation de leurs spectacles ? Quelles sont les stratégies promotionnelles ? Les implications de la valeur marchande ? Voilà une série d'interrogations à laquelle nous tenterons de proposer des réponses.

Dans une seconde partie, nous proposerons en illustration, un regard sur le montage du projet *Comme des flèches*³²⁶. Il sera ici question des mécanismes de production, de promotion et de circulation, le spectacle ayant eu une durée de vie de deux ans et fait l'objet d'une cinquantaine de représentations ; cela dans sept pays d'Afrique Francophone, en dehors des circuits habituels de diffusion.

8.1. La polémique habituelle : culture affective/culture marchande

Il n'est guère aisé d'avancer une définition du mot culture sans la nécessité d'en préciser le cadre. Pour le *Petit Robert*, c'est « l'ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation [d'une part et d'autre part] l'ensemble des formes acquises de comportement dans les sociétés humaines. »³²⁷. D'autres définitions plus complètes établissent un lien très fort entre la culture et la vie. La culture envahit tous les aspects de la vie et les reflète dans ses différentes manifestations. Elle fonde l'identité des groupes humains et de ce fait établit les nuances et différences dans la perception des réalités que vivent ces différents groupes. Il n'y a donc pas une seule culture mais nécessairement plusieurs cultures. Les arts sont des aspects représentatifs de ces cultures, manifestations visibles d'un savoir-faire maîtrisé. Ils sont à leur tour reflet de la vie d'une communauté à une époque précise de son histoire.

Les communautés africaines traditionnelles, en raison d'une symbiose totale entre l'art et la religion n'ont pas développé de vision marchande à ce propos. L'économie de traite fonctionnait sur des types d'échanges souples et compensatoires. Les buts essentiels poursuivis par l'art, entre autres cette dimension religieuse et sociale (intégration sociale, renforcement et stabilisation de la communauté) prédisposaient essentiellement à une vision sentimentale, renforcée par les aspects participatifs (que nous évoquons tout le long de ce travail.) Bakary Traoré y fait allusion dans sa justification de l'inexistence des édifices de théâtre : « Là il n'y a point d'édifice spécial ; le spectacle est tout au moins dans l'Afrique traditionnelle gratuit et tous les acteurs ne sont point payés »³²⁸.

³²⁶ Le texte a fait l'objet d'une étude dans la première partie de ce travail. Ici, il s'agit du spectacle monté à partir du texte en 1996 et dont le projet de production a été mis en œuvre par nous-mêmes.

³²⁷ Dictionnaire Le Petit Robert, p. 437.

³²⁸ B. Traoré, op. cit., p. 77.

Il tirait d'ailleurs la sonnette d'alarme déjà à cette époque là sur les difficultés qu'engendreraient le passage entre un théâtre traditionnel africain et un autre inspiré des traditions occidentales:

« En Afrique, le lieu préféré pour ce genre de spectacle est la place du village... Avec la colonisation une économie monétaire se substituant à une économie de traite, le besoin d'un édifice s'est naturellement fait sentir. Car le théâtre traditionnel nous l'avons dit est gratuit. Et celui de W. Ponty est devenu aussi tout naturellement, en dehors des représentations officielles, une entreprise commerciale avec même de la publicité pour attirer le public venu s'amuser. Au moment où le théâtre intéresse les couches de plus en plus larges en Afrique noire, ce problème de la commercialisation du théâtre mérite de retenir l'attention car jusqu'à présent le seul public qui s'intéresse au théâtre de l'école W. Ponty, est un public relativement « aisé » composé d'Européens et de peu d'Africains ayant les moyens de se payer un spectacle. »³²⁹

Bakary Traoré était un visionnaire dirions-nous car pour bien des gens, notamment pour les populations rurales, même aujourd'hui encore, la question se pose de savoir si la culture peut se vendre ? Vendre sa culture n'est-il pas une façon de vendre son âme ? Vendre ses masques serait vendre ses dieux ! La relation affective développée face à la production artistique reste tout aussi valable dans les milieux urbains.

Évaluer l'impact d'un événement culturel sur un public, il est vrai, est un exercice difficile. L'émotion produite, la prise de conscience subséquente, le rêve suggéré ne sont pas quantifiable au plan financier. C'est en cela que l'objet culturel est différent de l'objet commercial. La tradition, qui est par essence conservatrice, tente de se protéger ainsi des différentes velléités de transformation qu'engendrerait une vision mercantile de l'art.

Il faut noter que l'Europe a également pendant longtemps partagé cette vision affective de l'art. L'évolution vers la vision mercantile s'est faite très lentement et a été dictée par les contingences inhérentes aux conditions de vie des artistes. L'étude faite par Robert Abirached sur les conditions de la professionnalisation des troupes de théâtre est éloquente à ce sujet. Le mécénat princier était davantage lié à la protection face à la censure qu'à un subventionnement conséquent des artistes. Pour Abirached :

« C'est au milieu du XVI^e siècle que le théâtre européen a commencé à se professionnaliser et qu'il est entré irréversiblement dans l'âge du commerce. Cette mutation s'est accomplie en

³²⁹ B. Traoré, Ibid., p.78-79.

quelques décennies notamment en Italie, en Angleterre puis en France : des troupes s'organisent alors composées de comédiens de métier et désireuses de tirer subsistance et bénéfice... Les publics se forment tous prêts à la dépenses pour tirer du plaisir et de l'instruction des spectacles qui leur sont proposés. »³³⁰

Les troupes privées devaient compter sur elles-mêmes, élaborer des stratégies pour équilibrer leur dépenses, fidéliser les acteurs et les dramaturges, varier leur répertoire pour convaincre le public, le séduire pour le retenir ou pour en gagner des nouveaux. Intéressant, le rapport fait entre le mécénat princier et les recettes des spectacles de Molière par Abirached :

« Les troupes du XVII^e siècle pourraient ne compter que sur leurs propres forces. Structurées en sociétés à part, pratiquant dans leur sein une vraie solidarité toujours prêts à tirer leçon d'une déconvenue, elles savent d'emblée que la règle d'or de leur métier est de plaire et qu'il faut inventer des stratégies efficaces pour conquérir les spectateurs.

Le mécénat princier ou royal ne joue pour elle qu'un rôle d'appoint.

Molière recevait 6 ou 7 livres par an de subsides...

[La troupe a fait]des recettes de 2860 livres pour la première de *Tartuffe* et de 6549 pour 4 représentations du *Malade Imaginaire*. Chaque comédien par an pouvait gagner 2500 à 4000 livres »³³¹

William Ponty, en jetant les bases d'un nouveau type de théâtre en Afrique privilégiant un autre type de rapport au public, impulsait par la même occasion celle d'une vision mercantile du spectacle. Les troupes privées qui se sont multipliées cinq décennies plus tard devaient se trouver confrontées à la problématique du public et du financement des spectacles. Faut-il encore dire, pour l'état de lieux, que les politiques culturelles n'ont pas aménagé suffisamment d'infrastructures pour soutenir le mouvement, et qu'elles n'accordent quasi jamais de subvention à ces compagnies ? Le « Prince » qui prenait le griot sous sa protection et lui assurait le minimum vital, a disparu ! Cependant l'espace artistique pour se régénérer et trouver les moyens premiers de son existence et de son autonomie dans la créativité doit être envisagé aussi comme un espace qui produit et génère des revenus pour « nourrir l'artiste », pour permettre que d'autres œuvres soient produites. Il est quasi impensable d'envisager, de nos jours, l'espace artistique comme un simple lieu de consommation, un espace de service gratuit. Le public doit peu à peu apprendre à investir aussi dans sa nourriture ludique et intellectuelle. Rien de plus logique ! La culture dynamique génère des produits artistiques qui pour être confectionnés nécessitent un investissement tant sur le plan

³³⁰ R. Abirached, *Le théâtre et le Prince*, Paris, Plon ; 1992; p. 87.

³³¹ R. Abirached, *op. cit.*, p.88

financier que sur le plan des ressources humaines... si l'on vise à la qualité et à la performance. Les industries culturelles ont la prétention de créer des emplois dans un environnement dominé par une recherche effrénée de nouveaux métiers, une diversification de débouchés professionnels.

Comment alors concilier les exigences d'une économie monétaire qui implique une conception mercantiliste de la culture avec celles d'une conception encore affective et pédagogique ou religieuse de la culture ?³³² Les troupes pratiquant les formes du théâtre de la participation tentent d'activer des méthodes de compensation pour subvenir à leurs besoins de production et de circulation. Les stratégies qu'elles développent prennent en compte les deux visions en essayant de les harmoniser.

8.2. Nécessité de nouvelles approches

8.2.1. Mise en place de la production

Produire un spectacle c'est mettre en branle toutes les stratégies nécessaires à sa création, sa promotion et sa diffusion. Cette opération implique une recherche raisonnée de ressources humaines et financières. Pour ce qui est des ressources humaines, nous avons largement évoqué la problématique du comédien au chapitre précédent. Quant à l'aspect financier, trois méthodes en général sont mises en œuvre : le partenariat, le sponsoring, le mécénat.

Le partenariat est une relation d'intérêt mutuel permettant de répondre de façon indirecte aux objectifs des deux (ou plusieurs) parties. En effet, nombre d'associations et ONG sont intéressées par l'utilisation de l'art dans la médiation de leur programme de développement. L'outil théâtral, reconnu pour son efficacité, sert ainsi aux différentes campagnes de sensibilisation sur les thèmes sociaux les plus divers : santé, éducation en matière de population, développement rural, etc. L'ATB consacre 70% de son activité théâtrale au théâtre-forum. La création, la promotion et la diffusion de ces spectacles sont financées par les partenaires qui en sont les commanditaires. Ce sont d'une part, les Ministères de la santé et de l'action sociale, de l'éducation, de l'agriculture et d'autre part les OIG notamment l'UNICEF, l'OMS, l'AFVP ; les services de coopération internationale NOVIB, DANIDA, les ONG diverses. La troupe qui poursuit un objectif avoué de développement social fort, bénéficie des financements

³³² L'exception culturelle revendiquée par la France dans les accords du GATT n'est rien d'autre que le reflet de cette volonté protectrice du phénomène culturel face à la mondialisation.

de ces partenaires intéressés par ce même objectif. Pour la procédure, la troupe, quand elle est sollicitée dans la réalisation d'un programme, soumet un budget prévisionnel prenant en compte les exigences du partenaire (nombre de représentations, lieux de représentations, durée de la campagne, etc..) Bien souvent, lorsque la campagne est importante, le partenaire finance en amont la création collective du texte, c'est-à-dire les frais inhérents au regroupement des comédiens pendant deux ou trois semaines de travail intensif (logement, nourriture, cachet des artistes.) Les spécialistes partenaires enrichissent la création en nourrissant la réflexion par des exposés, des récits d'expériences, etc. La pièce produite devient alors propriété du partenaire quand bien même, elle reste libre de tous droits d'interprétation. Les partenaires, une fois le spectacle monté, sont invités à la générale après laquelle ils peuvent émettre des points de vue pour améliorer le parti pris de la troupe, émettre des réserves sur certains aspects. Ce dont la troupe ne se prive pas pour enrichir sa création collective. Ce sont les mêmes partenaires qui, ayant ciblé leur public, créent les conditions de la promotion et diffusion du spectacle. Ils utilisent leur réseau de communication pour avertir le public, le mobiliser. Enfin, ils mettent à la disposition de la troupe les moyens mobiles pour que le transport se fasse dans les conditions favorables surtout lorsque la représentation doit avoir lieu dans des zones rurales reculées, éloignées des grandes voies de communication, et difficiles à joindre en période de pluie. Les partenaires s'occupent également des réservations de restaurant, de chambres (hôtel ou grandes salles de centres sociaux) pour faciliter le séjour de la troupe. Le partenariat se fait parfois juste par un échange de produit. L'Atelier Théâtre Burkinabé, en 1990, a bénéficié d'un don en nature de DANIDA en échange de la création et diffusion d'un spectacle dans le cadre de la sensibilisation des populations au VIH SIDA. C'était un minibus flambant neuf, d'une quinzaine de places, contre la création du spectacle et sa diffusion. Selon le cahier des charges, la troupe devait effectuer 50 représentations de la pièce intitulée *Le mal du siècle*. Ce qu'elle a valablement honoré puisqu'elle a donné plus d'une cinquantaine de représentations. Il faut dire qu'à la base du partenariat, il y a toujours un contrat signé par les deux parties l'une devant respecter ses engagements financiers aux dates arrêtées d'un commun accord, l'autre devant assurer dans les délais prévus la création et la diffusion du spectacle. Le bilan intermédiaire ou final fait l'objet d'un rapport d'activité aussi fourni que possible, avec parfois des points d'analyse sur les réactions du public, des analyses statistiques et des recommandations pour les campagnes futures. Les interventions du « Groupe Psy » à l'Hôpital du Point G se font

également sur cette base du partenariat. La compagnie développe à ce propos une relation d'échange avec le Service de Coopération pour la Santé de l'Ambassade de France au Mali. Le partenaire met à sa disposition une subvention qui lui permet d'honorer les cachets des comédiens et de faire face à un minimum de frais d'organisation (carburant pour le minibus, confection de décors, etc. Elle est de ce fait prestataire de service. Bien d'autres partenaires interviennent dans le financement d'autres types de spectacle que produit la compagnie sur les thèmes de santé notamment sur le sida. L'intérêt que présente le partenariat, c'est cette possibilité que peuvent avoir les troupes privées d'impulser des créations et d'avoir des saisons bien remplies sans trop de souci de recherche de financements. L'orientation sociale et pédagogique de leur activité théâtrale est un atout pour la diversification des partenaires. L'ATB par exemple a du jouer en pleine porte du désert vers Gorom Gorom, un spectacle sur la nécessité de consommer les légumes et pomme de terre. Le spectacle destiné aux populations nomades peules en phase de sédentarisation devait les convaincre de se nourrir des légumes qu'elles produisent en contre saison dans les oasis et qu'elles se refusent à consommer à cause d'autres habitudes alimentaires traditionnelles. Ces populations vendaient tous leurs produits maraîchers alors qu'elles pouvaient souffrir d'avitaminose. Le spectacle se clôturait avec un souper fait de ratatouille et qui cuisait dans un énorme fût un peu à l'écart du public pendant la représentation. Le rituel de clôture était un moment fabuleux de communion entre le public et les acteurs ; le partage du souper, les commentaires, les éclats de rire fusant devant les hésitations de certains spectateurs reste un souvenir indélébile. La troupe saisit l'occasion que constituent les regroupements des comédiens financés par les partenaires pour faire d'une pierre deux coups, c'est-à-dire monter un spectacle d'auteur de son choix et qui ne se présente pas sous la forme du spectacle-forum ou programmer des séances de formation.

La coproduction est le principe adopté pour les grand projets de création et de tournée internationale. Dans ce cas, la troupe honore une commande de spectacle destinée à un festival. Cependant, elle apporte en amont une part du financement de la création, généralement 50% du budget global. Cette part sert à financer la restauration des comédiens pendant les répétitions, le décor, les frais de passeport, etc. Le festival se charge en retour du transport international de la troupe, de l'accueil, de l'hébergement, des transports locaux, de la restauration. Parfois un cachet important est remis à la compagnie sous forme d'achat de spectacle ; parfois, dans certains festivals où c'est la

convivialité qui prévaut, d'autres types d'échanges scellent la coproduction : mise à disposition d'un metteur en scène, d'un scénographe ou d'un éclairagiste.

Le mécénat consiste en ce qu'une entreprise, une institution, une personnalité individuelle ou juridique offre des biens (argent, mise à disposition de local, instruments de musique pour le concert-party, moyen de transport, etc.) à la troupe. Il faut dire qu'il est plutôt rare que des particuliers se dévouent pour aider l'activité théâtrale. Cependant, certaines mises à disposition de services participent de cet élan. Pendant longtemps, le Maire de la ville de Ouagadougou a mis la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville à la disposition de l'Atelier Théâtre Burkinabé pour ses répétitions. Ce qui était résoudre un problème crucial d'espace de travail, la troupe nomadisant d'école en collège et en lycée sans avoir un espace grand, confortable pour répéter convenablement. Souvent, le mécénat se fait aussi par le fait qu'une personnalité influente recommande la troupe aux bailleurs de fonds, aux festivals, etc. Le lobbying mené permet à la troupe d'avoir accès à des tribunes intéressantes.

Le sponsoring est un échange de service dont les deux parties tirent également profit. L'institution sponsor a besoin d'un support publicitaire pour son image. Elle fournit à la troupe un certain nombre de services et exige que sa participation à la production ou à la diffusion du spectacle soit mise en valeur. L'atelier Théâtre Burkinabé par exemple, pour la confection de ses plaquettes publicitaires, a bénéficié du soutien de la compagnie aérienne Air Burkina laquelle a financé toute l'impression des plaquettes. Ce soutien était par contre conditionné par le fait qu'une page de la plaquette devait être réservée à la publicité de la compagnie et à son logo. Il en fut de même pour bien des créations du Bin Kadi Théâtre où nombre de sponsors ont participé, exigeant que leur logo apparaisse sur les plaquettes publicitaires, les banderoles, les documents de présentations du spectacle. L'on peut retenir entre autres la contribution des usines textiles, des brasseries, des manufactures de tabac.

8.2.2. Les stratégies marchandes

Les recettes de spectacle et ventes de produits dérivés. Force est de préciser que les prix d'entrée au spectacle sont dérisoires et ne couvrent pratiquement pas les dépenses de production. Au Burkina Faso, à Ouagadougou, l'entrée au spectacle de théâtre au Centre Culturel Georges Méliès n'excède jamais 1000 CFA. Quand on sait que cette salle reçoit les cadres intellectuels (ceux-là qui sont susceptibles d'acheter leur

place), que la salle contient 300 places, qu'on ne peut y programmer de spectacle que deux fois (généralement), qu'il y a un tarif étudiant et que de nombreux spectateurs sont des invités (qui ne payent pas), le compte est vite fait. Les recettes servent juste à honorer les frais publicitaires et encore ! Les spectacles de concert-party au Togo ne font guère plus de recettes. Le prix du billet est arrêté à 200 CFA en ville et 100 CFA dans les zones reculées. Le spectacle attire en moyenne 300 à 400 spectateurs. Mais il faut louer les chaises, louer les instruments de musique, louer le bar qui sert de lieu de représentation. Dès que la troupe honore tous ses engagements financiers, il ne reste plus grand chose dans la caisse pour le cachet des comédiens et musiciens. Ceux-ci disent d'ailleurs que ce sont les retrouvailles avec le public dans un contexte convivial qui importe. D'autres stratégies sont alors développées pour que le client prenne en charge une partie de la production du spectacle. Le cas du Bin Kadi Théâtre est le plus édifiant à ce sujet. En effet, l'analyse que nous avons faite de la perception du phénomène culturel et artistique (sous l'angle mercantile) est d'autant plus juste que le spectateur moyen capable d'acheter un ticket pour un spectacle n'en prend pas aisément la décision. Pour résoudre ces attermoissements, le Bin Kadi Théâtre a mis en place le concept du maquis-théâtre³³³. Il s'agit de proposer au client, après le spectacle, un repas, un buffet varié qui valorise les recettes traditionnelles ivoiriennes. Aller au théâtre signifie alors pour le client, effectuer une sortie agréable pendant laquelle on peut se restaurer et avoir en prime un spectacle. La troupe s'arrange évidemment pour inclure dans le coût du repas le prix d'entrée du spectacle. Mais ce stratagème n'est point perceptible par le client-spectateur. Généralement, les représentations ayant lieu au Bin Kadi So coûtent 5000 CFA c'est-à-dire 8 euros. Ce qui n'est guère trop cher pour un cadre moyen dans une ville comme Abidjan où les amateurs de sortie le soir peuvent aisément « claquer » 15 à 20 000 CFA dans un restaurant moyen de la place. En outre, les spectacles représentés au Bin Kadi So sont une forme de traitement de la rumeur. Ce côté événementiel aguiche les spectateurs avides de potins. Le maquis-théâtre reproduit sous une forme plus systématique l'ambiance des maquis ordinaires abidjanais où le peuple mange, boit, commente l'actualité, fantasme, affabule discute, rit, se querelle parfois lorsqu'un verre de trop fait déborder le débat. Le concept du maquis-théâtre est

³³³ Maquis-théâtre . Cf page 53.: le principe est certainement inspiré par les cabarets théâtre. Ici, prendre le maquis c'est effectuer une sortie le soir, celle-ci n'étant pas nécessairement conforme aux habitudes qui veulent que l'on prenne ses repas en famille. Les maquis sont les restaurants semi-populaires qui proposent une cuisine plutôt africaine qu'exotique. Le Bin Kadi Théâtre sert d'abord l'apéritif aux spectateurs pendant l'attente de la représentation, puis à la fin du spectacle c'est le buffet constitué de plats africains qui est servi.

donc une voie détournée qui tente de trouver un substitut à la méthode habituelle de vente de ticket. L'intérêt est par ailleurs double puisque le moment du repas s'intègre harmonieusement à la vision participative. Partager un repas entre comédiens et spectateurs renforce la convivialité, devient une séquence du spectacle, renforce la séance de clôture en liesse.

En dehors de cet aspect, le Bin Kadi So est également une galerie d'exposition de peintres. Les amateurs d'art visuel y viennent pour admirer tableaux et sculptures. Ces visiteurs du jour se laissent assez vite convaincre par la qualité de l'accueil et donc reviennent le soir pour le maquis-théâtre.

Pour ce qui est des produits dérivés, ils sont divers et dépendent de la capacité offensive de la troupe. Certaines troupes ont une stratégie bien réfléchie de ventes de produits dérivés : Celle ci consiste-en : la vente directe des spectacles à des programmeurs ; la vente d'œuvres artistiques (tableaux d'art) et littéraires (livres édités) ; la vente de services (formation d'acteurs ou de joker par les animateurs); les locations diverses : salles et équipements.

La vente de ces produits dérivés permet de parer aux frais de fonctionnement : téléphone, gardiennage des locaux, électricité, etc. Mais il faut reconnaître que la faible structuration des troupes (au regard des exigences du professionnalisme) ne les prédispose en rien à une rigoureuse et efficace bataille pour la conquête des marchés. Les troupes sont réticentes quant à commercialisées des cassettes vidéo de leurs spectacles. Elles défendent ainsi le principe de l'acte théâtral participatif. Ce qui est honorable quant on sait la débauche actuelle qui caractérise les procédés de vulgarisation des spectacles dans la sous région. Ce qui n'empêche que des mutations assez profondes se font de nos jours par rapport au support et mettent parfois en péril le caractère vivant du spectacle vivant. Alain Ricard note cette évolution dans la pratique du concert-party :

« A ses débuts, le concert-party est une forme de spectacle populaire où l'intervention de la fonction de distribution est restreinte. Les acteurs prennent en charge tous les aspects du spectacle, y compris la location des salles. En 1974 apparaît une nouvelle configuration des rapports fonctionnels entre le groupe, son patron et le public. Le patron n'est plus un comédien ; il est propriétaire de la salle, c'est-à-dire inséré directement dans le circuit de la diffusion. De producteur de texte, il devient distributeur. Ce déplacement de fonction du président signale en fait un changement d'initiative économique. Celle-ci échappe au

producteur, pour passer au distributeur. Le concert était une forme d'art qui avait inventé ses formes propres de gestion : avec le succès et le développement de la demande, le négoce- la distribution- prend une part croissante dans la marche du groupe. Il peut arriver à prendre une part dominante et à recevoir la production de spectacles uniquement en fonction de la logique de la diffusion.

La transformation d'une partie de groupe de concert en groupe de concert pour la télévision illustre, elle aussi, ce processus : les récits deviennent des sketches, les prologues comiques sont développés uniquement en raison de leur caractère visuel, une nouvelle éthique du respect du téléspectateur - qui évite les obscénités par exemple - se fait jour, impose, en fait, par la direction de la télévision. La diffusion acquiert la maîtrise d'une forme d'expression. Le processus qui conduit une forme d'expression populaire à l'origine à devenir une forme de communication de masse soumise aux impératifs de la fonction de diffusion trouve ici son terme. »³³⁴

A cet état de chose correspond également une série de transformations dramaturgiques. On y parle plus l'*ewe*, les pièces deviennent des sketches, etc. On peut aussi noter le fait que, pour coller aux grilles du programme, le traitement du thème doit être rapide. Ce qui n'exclut pas certaines exigences pédagogiques avec leurs connotations culturelles évidentes. En plus de cela, il y a plus de spectateurs (par la télévision) et aussi plus d'argent pour moins de comédiens. Ce qui est une transformation fondamentale dans la compréhension du phénomène de la professionnalisation.

Il faut dire que jusque là, la Troupe Azé Kokovivina s'est gardée de pratiquer le concert-party à la télévision. Pour le responsable, il faudrait des garanties de partenariat sûr avec la possibilité d'une protection contre la censure pour adhérer à ces nouvelles formes de médiation par l'image.

8.2.3. L'exigence de la médiation

Les stratégies de médiation sont nombreuses et par elles l'on tente de promouvoir les spectacles, d'attirer un plus grand nombre de spectateurs. Elles vont de la publicité à la radio télévision, de la parade déambulatoire aux communiqués de presse, affiches et banderoles, interventions au journal télévisé.

L'ATB s'est entouré d'une amicale qui regroupe certaines hautes personnalités civiles et certains anciens comédiens. Cette amicale est un groupe relais de publicité «de

³³⁴ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 1, Bordeaux III, 1981. p.151.

bouche à oreille. » Non seulement chaque membre est tenu de venir aux spectacles de la troupe, d'en payer l'entrée, mais encore il doit en faire la « pub » auprès de ses relations (professionnelles, de voisinage ou de quartier, etc.) pour élargir le cercle des spectateurs. Proximité, tradition de l'oralité : gages de réussite en publicité !

Parmi ces stratégies de médiation, celle qui nous semble originale est la parade déambulatoire au concert-party. Pendant la journée, la troupe loue un véhicule qu'elle transforme en char de parade en la recouvrant de tissus publicitaires. Sur le véhicule se tiennent des comédiens masqués qui font les pitres tandis qu'un dispositif sonore diffuse de la musique *high-life* et communique par intermittence les informations relatives au spectacle : précision de la troupe, lieu, heure d'entrée, etc. Les spectateurs sont ainsi invités à venir nombreux voir le spectacle. La parade attire une bande de gamins qui s'associe à la déambulation dans les rues des quartiers et donne ainsi un avant goût de la représentation. Il faut dire que ce type de méthode publicitaire est bien plus adapté que les affiches qui généralement ne sont pas lues, à moins d'être particulièrement attrayantes et qui, dans ce cas, coûtent alors excessivement cher. Par ailleurs, la pose des affiches est toujours sujette à une spéculation annoncée des services de la mairie qui doivent y poser leur cachet (ce qui entraîne une taxe à payer sur chaque affiche.) Et quand on sait que les affiches sont arrachées par les intempéries (vents, pluies) ou décrochées la nuit par les collectionneurs quand elles sont belles, le jeu n'en vaut pas vraiment la chandelle !

De façon générale, chacune des troupes pratiquant les formes du théâtre de la participation trouve des stratégies appropriées à son public pour mettre en place sa production. L'ATB et le Groupe Psy font payer leurs spectacles en amont de la représentation par les partenaires que l'on a énumérés plus haut. Le spectacle est donc gratuit pour le public qui ne débourse pas directement. Cette méthode permet à l'ATB de toucher un grand nombre de spectateurs et d'atteindre les objectifs visés (puisque aucune contingence financière ne vient réduire la fréquentation du public.) Quant au Groupe Psy, il est évident qu'il ne peut demander ni au spectateur-patient-acteur, ni à ses parents de payer le spectacle. Celui-ci s'intègre comme méthode thérapeutique et donc rejoint les autres formes de prestations qui sont à la charge de l'Hôpital, c'est-à-dire également de la collectivité.

Les deux autres types de compagnies sont plus offensives quant à la recherche des stratégies de communication, publicité, médiation. Là aussi, les exigences du type

de public orientent davantage le choix de ces stratégies lesquelles doivent prendre en compte les détails des pratiques du public, les moyens de le séduire.

8.3. Paradoxes de la valeur marchande

Yarisse Zocizom du *Collegio del Mexico* dans un article relève certaines ambiguïtés dont la pertinence appelle réflexion.

« Pour terminer mon dernier point porte sur la commercialisation de l'art de la parole et du geste, autrement dit comment un conteur africain peut-il se vendre aujourd'hui au même titre qu'un artiste de théâtre ou du cinéma ou encore au même titre qu'une œuvre littéraire ? Nous sommes dans toute l'Afrique aujourd'hui dans une économie marchande où de plus en plus comme dans les pays avancés dans cette forme d'économie, toutes les relations et instances humaines sont et doivent être rentables dans le sens capitaliste du mot. Or l'art du conteur traditionnel ne s'y prête pas. La commercialisation de son produit qu'on a démontré plus haut et qui est plus un produit collectif que personnel, ne peut se faire qu'en perdant son sens traditionnel dans un contexte socio-économique différent. Si avant il ne se vendait pas, aujourd'hui, il doit se vendre et dans un théâtre ou un cinéma ou encore dans un livre, il perdra nécessairement son sens traditionnel, il sera approprié d'une manière privée pour être rentable. Le conteur dans une télévision africaine est de l'autre côté du monde, il n'est plus le même. Les spectateurs ne vibrent pas de la même manière. Il y a une distance et comme dans le cinéma ou comme dans un livre comme au théâtre, il peut s'y glisser un mensonge, une manipulation entre lui et les spectateurs qui ne peuvent pas participer instantanément au mouvement et à la correction du même mouvement ; ils ne peuvent plus être co-auteur de l'événement. »³³⁵

Il révèle et illustre par ces propos l'opposition fondamentale qu'il peut y avoir entre culture populaire et culture de masse et met en garde contre les méfaits de la culture marchande. Il est vrai que la commercialisation du produit artistique peut changer les orientations traditionnelles. Certains médias modernes telle que la télévision, en apportant de nouveaux supports à la culture (cassettes vidéo, dvd, etc.) introduisent une mutation parfois dommageable entre la culture populaire participative et la culture de masse consommatrice. Bien des paradoxes jonchent le chemin de la création africaine francophone qu'il faut souligner ici. L'émergence des formes que nous analysons ne se fait pas sans difficulté en raison de plusieurs paramètres dont il convient de faire mention.

³³⁵ Y. Zocizom, « L'Art de la parole et du geste et la commercialisation littéraire », Séminaire sur la Francophonie, Limoges, 1995

8.3.1 Allier didactisme et poésie

Au théâtre pour le développement de l'ATB, l'aspect didactique est important et figure dans la structure de la manifestation forum comme étape nécessaire à l'aboutissement de celle-ci. L'une des exigences des partenaires dans ce type de manifestation est que le message atteigne le public. Ce qui impose assez souvent une simplification des données dans la pièce-prétexte construite (simplification confortée par l'exigence de brièveté), une dé-poétisation dans le discours où il est nécessaire et utile d'éviter les surcharges stylistiques. Dès lors, un danger permanent guette les pièces prétextes : une sorte d'appauvrissement textuel, de systématisation structurelle. En outre, dans la partie forum, il est difficile de parler de poésie. Le discours est celui du message oral, direct qui ne s'embarrasse pas de circonlocutions. Acteurs et spect'acteurs sont dans une polémique d'idées et non de forme. Les tenants du théâtre pour le développement en justifient la poésie par l'utilité pratique ; la simplicité devient alors un trait de style, une poésie. Cependant il faut se rendre à l'évidence d'une crise de cette recherche stylistique que l'on retrouve même dans les formes de débats théâtralisés traditionnels, émaillés de proverbes, d'aphorismes et conduisant à cette jouissance de la parole si chère à tout acte poétique.

8.3.2. Concilier exigence artistique et nécessité des subventions

Prosper Kompaoré estime que les gens qui viennent au spectacle attendent que des propositions soient faites ; les ONG commanditaires attendent que l'on ébauche des solutions avec les spectateurs, qu'on justifie le choix de la perception que l'on a de la situation historique. La troupe du théâtre pour le développement véhicule davantage le point de vue des commanditaires qu'elle partage le plus souvent et son but est d'orienter les spectateurs vers l'adoption de ce même point de vue. C'est d'ailleurs ce qui fait la spécificité du théâtre pour le développement par rapport au théâtre-forum tel que proposé par Augusto Boal. La troisième étape qui consiste en l'échange d'informations porte une dimension pédagogique évidente. La recherche des solutions au problème posé par la pièce prétexte se veut collective. En fait, elle n'en a parfois que les apparences. La vision que les commanditaires cherchent à faire percevoir est celle d'un monde moderne qui peu à peu se débarrasse de certaines pesanteurs de la tradition en les remettant en cause. Ce qui dans le principe est important, eu égard aux impératifs de l'évolution des mentalités des peuples. Le spectacle devient alors simplement un outil dans cette démarche. Or, un outil doit s'adapter à l'usage auquel on le destine. C'est

bien ici, l'une des forces des formes du théâtre de la participation. Cependant, l'une des difficultés permanente est aussi de concilier le niveau d'appréhension des spectateurs avec les nouvelles visions proposées car parfois l'on heurte de plein fouet le point de vue dominant qui n'est pas nécessairement celui que l'on propose au spect'acteur. Un exemple : dans *L'argent du savon* (spectacle consacré à la question de l'indépendance économique de la femme), la question se pose à savoir si la femme doit gérer son revenu propre ou le confier à son mari qui doit en décider. Bien des femmes (issues du monde rural) qui interviennent pendant le forum, estiment qu'il faut remettre ses revenus à l'homme. Elles justifient leur position par ces mots : « je suis chez mon mari, c'est sa maison et je suis venue y habiter : tout ce que je possède lui appartient ; c'est lui le maître de la maison, c'est lui notre père. » Au plan idéologique cette vision se justifie aisément vu le processus enclenché dans le mariage traditionnel : l'habitat est construit par l'homme et la femme vient l'y rejoindre. La compensation matrimoniale (travaux compensatoires, biens en nature, etc.) finit par assurer la suprématie de l'homme dans la gestion des biens communs. Le système idéologique en assure la garantie dans l'éducation de base de la fillette et même dans les détails du langage (terme appellatif « mon père » pour dire mon « époux »). La femme répudiée n'a aucun droit de revendication sur les biens, dans la plupart des cas, elle n'est pas héritière, etc. C'est en fait cela la pensée dominante confortée par le système dominant dans le monde rural. Or, les ONG partenaires estiment que si l'on veut amorcer une évolution dans l'acquisition des droits de la femme, il faut que celle-ci ait le droit à la parole dans le couple. Ce droit à la parole passe par la prise de conscience que la femme pourrait avoir de son pouvoir économique lequel lui assure une force de décision. Pendant le forum, la confrontation des idées peut être intéressante puisqu'elle fait émerger la problématique fondamentale au grand jour. Cependant les causes véritables auxquelles il conviendrait de s'attaquer restent enfouies dans les profondeurs de la tradition. L'intervention théâtrale n'est qu'un effleurement ; elle interroge de surcroît les conséquences plutôt qu'elle ne s'applique aux causes véritables (c'est-à-dire sur le processus qui enracine la vision traditionnelle, les garde-fous érigés par la tradition pour protéger ses acquis) ; dans ce cas précis, ce à quoi il faut s'attaquer, c'est plutôt aux formes de l'institution du mariage telles qu'elles sont perçues et reproduites. Généralement, le point de vue du public participe de la véritable idéologie dominante sans que les commanditaires n'en aient réellement conscience. La troupe, elle, le sait ou le découvre pendant les forum.

Cependant, il va sans dire que c'est le point de vue du commanditaire qui est le plus important et qu'elle doit véhiculer. Contrat oblige !

Ce paradoxe est encore plus évident dans certaines expériences du théâtre-rituel en cours au Village Ki-Yi où l'on assiste à une saisissante édulcoration des formes originelles. La compagnie, pour renflouer ses caisses, organise en marge du spectacle un dîner copieux (principe du maquis-théâtre.) Le public que cela attire est celui des touristes de passage à Abidjan. Les spectacles, qui au départ étaient rigoureusement construits, évoluent aujourd'hui vers une forme de spectacle touristique assez désincarnée. La mise en scène récupère certains modules du rituel qui, dévitalisés, sont proposés comme animation au public. Offerts aux touristes de passage et qui attendent le dîner exotique final, ces modules sont non seulement désacralisés (du moment où ils échappent à une chaîne cohérente) ; mais encore ne s'adressent pas au public pour lequel le théâtre-rituel est destiné ; c'est-à-dire le public africain invité à opérer sa métamorphose initiatique. L'impression produite est celle d'un discours sur la représentation, car même la gestuelle est faite pour expliquer. Les comédiens, musiciens, montreurs de masques se retrouvent à faire un exposé sur le spectacle et non plus à jouer vraiment. Il semble évident que de devoir à chaque fois produire un discours sur son propre travail artistique presque de façon concomitante est une forme de dévaluation artistique gênante. Cependant, professionnalisme oblige ! Il faut bien nourrir la centaine de personnes qui vivent au Village Ki-Yi !

8.3.3. Faire recette c'est-à-dire vendre son spectacle !

Les recettes de ventes de spectacles si l'on veut qu'elles soient consistantes sont celles qui viennent des co-productions avec les structures du Nord ou celles qui résultent des festivals auxquelles les troupes sont invitées au Nord. Bien des paradoxes se glissent également dans ces formes d'échanges où souvent une pression est exercée pour adapter les propositions des artistes africains aux goûts du public européen. Bien souvent, deux formes du même spectacle coexistent : une mise en scène destinée au public originel africain, une autre pour la vente pendant les tournées. L'horizon d'attente du public au Nord n'étant pas le même que celui des publics au Sud, certains spectacles qui soulèvent un enthousiasme débordant en Afrique, laissent le public européen, froid, indifférent³³⁶. Les créateurs sont alors souvent appelés à faire une

³³⁶ Nous nous souvenons du spectacle *Les voix du silence* proposé par l'ATB à la 5^e édition du Festival International des Francophonies de Limoges. Le spectacle exaltait une vision progressiste de

incursion virtuelle dans cet horizon d'attente du public du Nord, à épilucher les critères à la mode, pour répondre de façon satisfaisante aux exigences des programmeurs. Le spectacle prend alors toutes les marques du produit artistique destiné à la vente, conditionnement y compris³³⁷. La crainte de Yarisse Zoctizom qui se situe au plan sociologique nous semble bien fondée. Le pire c'est que parfois ce sont les visions esthétiques sincères qui en font les frais. Pendant une certaine période³³⁸ de la création dramatique en Afrique francophone, l'on a observé un massif retour au conte. L'on pouvait alors applaudir le fait d'un retour au personnage du conteur, proche des habitudes du public traditionnel. Mais lorsqu'on cherchait plus à fond les raisons de cet engouement, on pouvait percevoir que derrière cette façade se cachait l'exigence des tourneurs européens qui, ne pouvant prendre en charge les billets de transport des compagnies nombreuses préféraient acheter des spectacles engageant un nombre réduit de comédiens. La rentabilisation financière dictait les orientations de la création. Les « one man show » et le conte devenaient la forme idéale : toute une orientation esthétique assujettie à la force du marché !

Ce ne serait que redondance d'évoquer l'intérêt que peuvent avoir les créateurs pour les thèmes à la mode (exaltés par une terminologie à la limite indécente tels que valeurs positives, bonne gouvernance, gestion des conflits, démocratie consensuelle et apaisée, enfance en danger, lutte contre la pauvreté, enfant de la rue, etc.) lancés par les institutions commanditaires de spectacles (donc ayant les moyens financiers du partenariat.) La survie des compagnies oriente la création vers des lieux de rente et l'affuble d'une superficialité criarde. Chaque compagnie possède son « programme d'éveil d'enfants ou programme « enfants de la rue » ou encore « programme sida », et

l'organisation sociale, résolument de gauche, en mettant en doute les formes électoralistes nimbées de fraude et de manipulation. Ce qui sous-entendait la prédilection pour une forme de démocratie populaire directe. Le spectacle a eu un accueil enthousiaste du public burkinabé. Ce qui a convaincu la directrice du festival qui était en voyage au Burkina Faso, en recherche de spectacle et qui a prévalu à son achat et sa programmation au Festival à Limoges. Le même spectacle, présenté à Limoges (alors que la chute du mur de Berlin venait d'avoir lieu) était jugé ringard, d'arrière garde, trop didactique par le public français. Proposition a même été faite au metteur en scène de changer la dernière séquence, après la première représentation.

³³⁷ Les travaux sur l'état des lieux de la création africaine à Lille en 2000 (rencontres organisées par l'AFAA) ont demandé aux artistes africains du théâtre de proposer désormais des comédies musicales, s'ils voulaient recevoir ou continuer à recevoir des subventions des structures de production françaises. Le public français semble-t-il en avait assez des spectacles sérieux et pédagogiques regorgeant de récriminations sur les dictateurs africains et souhaitait désormais des spectacles « marrants », légers. Nous nous sommes vu proposer par un directeur de Centre Culturel Français une subvention qui ne devait servir qu'à monter une comédie musicale. Nous avons évidemment décliné l'offre, n'ayant pas particulièrement de dispositions pour ce type de spectacle.

³³⁸ Cette période se situe entre 1990 et 2000. La compagnie ZITIC au Togo en est l'illustre exemple avec son spectacle vérité au creux du mensonge. Son expérience a été reprise par des compagnies du Bénin et du Mali et des spectacles tels que Attakoun, A vous la nuit...

les programmes parfois se chevauchent, empiètent les uns sur les autres au point que ne puisse en résulter que la confusion... Il faut bien épouser l'air du temps brassé par les institutions commanditaires et les partenaires sociaux qui sont riches des subventions qu'ils peuvent apporter ! Survie de la compagnie oblige !

8.3.4. Désaliéner la création artistique

Ces observations dont nous nous faisons l'écho ne doivent pas être prises pour un jugement négatif. Notre but reste celle de l'analyse et les observations en sont les données objectives. Elles nous aident à mieux percevoir les difficultés que rencontrent les troupes et qui sans doute ralentissent l'émergence de formes percutantes, révolutionnaires. Et s'il y a une remarque prioritaire à faire c'est celle des interactions inéluctables entre les sources financières de la production et l'orientation de la création.

Les formes du théâtre de la participation tentent d'asseoir une autonomie créative en enracinant la production dans des stratégies diverses et en limitant les stratégies de rentabilisation marchande au profit d'une plus grande exigence de proximité artistique, esthétique, par rapport au public. Pour cela, elles sont tenues de pratiquer un théâtre du quotidien, un théâtre du concret et donc de répondre aux exigences du public présent. Cependant, du fait de cet enchaînement irrémédiable au concret, elles sont assez souvent contraintes de travailler à la promotion des idéologies dominantes ou prétendant s'imposer. Il faut dire que tant qu'il n'y a aura pas un soutien désintéressé à la création parce qu'elle est juste création et sans plus, les épiphénomènes se grefferont sur la volonté de recherche des créateurs et la nécessité de la survie des groupes conditionnera la création et son orientation esthétique.

Il est clair que les difficultés du financement aliènent la création artistique. Dès lors que celle-ci est subventionnée par des instances lucratives ou autres intéressées par une quelconque forme de rentabilité immédiate (quelle que soit la noblesse des motivations, du moment que la priorité demeure l'objectif avoué ou non du subventionneur), elle court le risque d'échapper à l'horizon d'attente du public local. La démocratie en tant que type d'organisation politique et sociale ne peut être réelle que s'il y a démocratisation culturelle ; celle-ci à son tour ne peut se construire qu'avec une démocratisation de la création artistique, c'est-à-dire une prise en charge de la confection des « objets artistiques » par la communauté à laquelle ils sont destinés. Bien des états africains n'ont pas compris cette exigence ; sinon n'ont que trop compris cette

exigence puisqu'ils savent utiliser la culture et ses manifestations stéréotypées, ses fêtes sporadiques autour du parti politique ou des manifestations mobilisatrices. Ils connaissent l'importance et la force du phénomène artistique et pour cela n'aident en rien les industries culturelles qui, a terme, risqueraient d'impulser des remises en cause des mécanismes totalitaires qu'ils développent. L'exigence de la liberté en matière de création est garantie de la liberté du créateur et, partant, de la liberté dans les propositions d'idées.

Il faut dire que le même type de paradoxes est observable dans le circuit du livre. Les livres écrits en français par les auteurs africains résidant en France, édités en France ou en Belgique sont lus par quelques Français pour les besoins de la découverte, pour la recherche ou encore dans des cas rares par des personnes qui envisagent un voyage dans ces pays là et qui tentent de les rencontrer par la littérature. Ils ne sont pas vendus en Afrique, et s'ils le sont quelques fois, coûtent trop cher sur la place. Seuls les élèves, étudiants et enseignants les lisent par besoin académique. Et pour ce but précis, on « se passe le bouquin » ou on le photocopie. L'écrivain ? Coupé de son public, vit en réalité une sorte d'ostracisme qui ne se dévoile pas. Pour conforter son désir d'exister comme écrivain, il joue au « poulain » des éditions, joue les animateurs d'ateliers et l'effet de mode passé, il est « jeté » après avoir été pressé comme un quartier d'orange. Triste exil qu'il est important de stigmatiser puisque assez souvent son propos n'est pas véritablement diffusé ! La langue d'écriture au demeurant censée lui assurer une ouverture sur l'universel devient paradoxalement un type d'exil. Pour en sortir, l'écrivain doit être traduit, pris en charge par des réseaux de distribution offensifs. Des tentatives existent dans ce sens ; mais les traductions se font dans des langues véhiculaires européennes qui ne sont pas les siennes : un autre exil puisqu'il ne parvient nullement à toucher son public originel : le public africain. Victime d'un double exil, il s'empêtre dans des contradictions permanentes.

8. 4. Création, production, diffusion : le cas du spectacle Comme des flèches

8.4.1. La motivation originelle

8.4.1.1. Le projet de recherche expérimentale

Notre motivation de base était simple : conduire d'un bout à l'autre une expérience de production de spectacle en arpentant toute la chaîne depuis l'écriture du

texte jusqu'à la diffusion du spectacle. Ce parcours devait nous amener à mettre en branle de nouveaux mécanismes de production (notamment engager la coopération décentralisée), à interroger de nouvelles formes d'écriture (collaboration des griots traditionnels et utilisation de deux langues : le français et le bambara), à expérimenter de nouveaux circuits de diffusion (tourner le spectacle dans toute la zone linguistique sous-régionale mandingue auprès de publics marginalisés et en dehors des réseaux habituels de diffusion que constituent les Centres Culturels Français. C'est d'ailleurs dans cette zone linguistique que nous avons retenu notre corpus de recherche actuel. En outre, nous voulions mettre en place une expérience artistique et esthétique résolument francophone, nous confronter dans la problématique culturelle à un type de travail où l'esthétique se voulait rassembler plusieurs univers différents dans une perspective harmonieuse plutôt que de consacrer aux usages qui privilégient une esthétique au détriment des autres (une mise en commun d'éléments de théâtralité venant de plusieurs sources.) Le choix des artistes participant à la création s'est fait en tenant compte de ces paramètres. En mettant dans une relation scénique deux comédiens de théâtre et deux griots burkinabé, un musicien et un peintre décorateur togolais, trois metteurs en scène dont deux français et un autre burkinabé, nous-même (producteur du texte) étant tchadien, le pari du spectacle était d'être un creuset d'échanges. La rencontre s'est faite autour d'éléments de théâtralité traditionnels et modernes tels que : la matrice cérémonielle des funérailles traditionnelles, la prédilection de l'image théâtrale dans le jeu du comédien, la recherche d'une rythmique de la parole chantée ou proférée chez les griots, la musique de kora et de flûte, le décor qui arpente les lieux du présent et ceux du passé en étant tantôt dans l'intimisme, tantôt dans le symbolisme, tantôt dans le fantastique, une régie lumière quasi intégrée au décor.

8.4.1.2. Le projet social : un théâtre sans frontière !

Notre choix thématique s'est orienté vers la lutte contre le sida. En effet, il nous semblait que, quand bien même des initiatives locales proposent des stratégies de sensibilisation contre le fléau, il était important d'enjamber les frontières des États. La dimension collective de la lutte, la nécessité d'une solidarité face au fléau, le commandent. Sans quoi les initiatives locales sont fragilisées ! Ici le spectacle, étant bâti sur deux dimensions essentielles : tradition et modernité et utilisant deux langues, le français et le bambara embrassait suffisamment d'éléments pour être proposé à divers types de publics d'une bande horizontale traversant la Guinée, le Sénégal, le Mali, la Côte d'Ivoire, le Burkina Faso. La tradition du griot y est encore vivace. Les autres pays

francophones non-mandingues en l'occurrence le Togo, le Bénin et le Niger s'intégraient également facilement au réseau du fait de leur proximité et de l'usage du français.

La modernité et la tradition sont deux éléments qu'il semble parfois difficile de conjuguer. A Ouagadougou, à Bamako et ailleurs en Afrique, ces deux notions sont souvent les deux faces d'une même pièce, indissociables, fondues irrémédiablement dans le même matériau spectaculaire. Nous pensions qu'à Saint Denis, Montreuil, Vénissieux, dans toutes les banlieues des grandes métropoles, les enjeux n'étaient pas si différents, d'où le parti pris de faire tourner également le spectacle dans les banlieues et les villes de province françaises ! Nous étions persuadé que dans ces agglomérations, vit un type de public qui, malgré tout le flot d'informations déversé par les médias sur la question, a besoin d'en débattre. Il semblait important de saisir les caractéristiques et l'horizon d'attente d'une population au carrefour d'une civilisation traditionnelle qui conserve des valeurs fortes et d'une civilisation moderne enrichie de multiples apports qu'il faut savoir intégrer. Parfois, le cloisonnement s'institue insidieusement et l'on ne réalise plus que la catégorisation sociale n'est pas une question de nationalité et que des problèmes similaires se vivent tant au Nord qu'au Sud.

Ce faisant et, comme corollaire à tous ces impératifs que nous nous fixions, le projet se donnait pour défi d'investir les lieux scéniques les plus divers : des lieux conventionnels mais également les lieux les plus incongrus, dans les petites villes oubliées et sevrées de théâtre : un pari du décroisement des ghettos de la création dramatique, une impulsion de nouveaux réseaux de circulation des œuvres artistiques dans le sens Sud-Sud et Sud-Nord.

8.4.2. Un argumentaire pour convaincre

8.4.2.1. Valoriser les acquis

Pour tout préalable, il est important de savoir coller aux visions des bailleurs de fonds pour justifier le projet. C'est ce qui s'appelle la « légitimation politique d'un projet culturel. » Mais savoir également mettre en place une argumentation nouvelle contradictoire peut être un atout non négligeable. A l'époque où nous mettions en œuvre le projet de production de *Comme des flèches*, les idées-forces de la « thématique sida » tournaient essentiellement autour du « marketing condom » dans les politiques de prévention. L'un des axes privilégiés dans la stratégie de lutte contre le sida était

l'orientation des comportements vers les mots d'ordre « abstinence, fidélité, protection par le préservatif »

Nous avons déjà participé à une création collective sur le sida qui a utilisé le théâtre-forum comme outil de prévention, mais les débats étaient centrés sur la problématique de l'usage du condom. Il nous paraissait important, cinq années plus tard, de passer à une argumentation plus fondamentale : celle qui renvoie l'homme à sa responsabilité propre devant le drame (responsabilité individuelle et collective.) Dans les campagnes d'éducation et de sensibilisation, mis à part les situations inhérentes au phénomène d'analphabétisme, l'un des facteurs essentiels de résistance des populations, d'imperméabilité aux mots d'ordre et qui trouve ses fondements dans un « sur-moi » constitué d'idées reçues, de tabous, de conformisme, de ce que Augusto Boal appelle « les flics dans la tête », c'est le facteur mentalité, tradition, culture. La lutte contre le sida nous semblait avant tout une lutte culturelle à mener par l'action culturelle, face au silence des laboratoires.

8.4.2.2. Aperçu sur la problématique culturelle base du choix de la forme théâtrale

La problématique culturelle est celle qui se prête le moins à une spéculation objective en raison des caractéristiques antinomiques qui relèvent de la notion même de culture. Parmi ces caractéristiques, il est sans doute intéressant de noter les oppositions suivantes.

Individualité/globalité : La culture d'un individu est sa mémoire, l'ensemble de ses acquis personnels, sur le plan de la connaissance, et qui stimule son activité créatrice. Mais cette même culture de l'individu s'enracine dans un substrat fait de l'accumulation des connaissances et manières d'être du peuple auquel cet individu appartient : la tradition. La culture d'un individu est ce de fait à la fois une et plurielle.

Dynamisme/statisme : L'homme a-t-on pu dire est « un être ondoyant et divers. » Si l'on peut saisir sa nature, il reste difficile à définir sur le plan de sa culture. Autant l'on peut présager de ses réactions face à une situation donnée, cela au regard du substrat social et environnemental, autant l'on ne peut guère prévoir celles-ci avec exactitude parce qu'il est doté d'un libre arbitre qui peut l'amener à improviser, à échapper au déterminisme social. C'est d'ailleurs en cela qu'il est perfectible. La culture est évolutive du fait du dynamisme inhérent à toute société puisque les civilisations s'interpénètrent. Même si elle fonde l'identité d'un peuple dont elle assoit la tradition

(statique.) Elle est constamment en phase et procès, toujours x et en même temps $x+1$ ou $x-1$. En d'autres termes, un fait culturel est inéluctablement soumis à la courbe naissance, croissance, apogée, déclin, mort, renaissance.

Spontanéité/Organisation: Autant la culture façonne l'individu auquel elle impose ses impératifs au niveau du subconscient, du conscient et de l'inconscient collectifs, et qu'elle organise; autant elle est façonnable par l'homme. L'homme peut modeler, inventer, créer sa culture, l'organiser, l'intégrer dans l'espace et le temps, en faire un outil de sa représentation, de son pouvoir sur la nature des choses. L'on vit en permanence entre une culture spontanée, celle du quotidien et une culture organisée, celle qui se manifeste à travers la confection d'objets culturels, c'est-à-dire les manifestations et œuvres artistiques.

En définitive la culture, évolutive par essence, ne peut se confectionner que dans un processus d'auto regard, d'interrogations sur la pertinence d'un établi, interrogation qui peut aller jusqu'à la subversion. Il est vital dans cette perspective de se poser les questions suivantes : si l'on a toujours fait comme cela, est ce que ce « toujours fait comme cela » est encore efficace au moment présent ? Qu'est qui est bon à garder qu'est ce qui est bon à jeter ?

Dans ce processus de questionnement, il est vrai long et à mener avec délicatesse, le moteur privilégié pour l'action nous semble être l'objet artistique. Il est nécessaire d'élaborer une stratégie de l'action culturelle si l'on veut toucher aux aspects essentiels soulevés par la question du sida.

8.4.2.3. Éléments d'une stratégie de sensibilisation

Dans l'éventail des méthodes de lutte, la stratégie culturelle a été assez vite mise en place un peu partout. Cette stratégie qui trouve son fondement dans nos observations préliminaires (*cf.* ci-dessus) s'appuie sur l'utilisation de supports artistiques ou communicationnels dans les campagnes de sensibilisation. On a pu entendre et voir, çà et là, des artistes chanter sur le sida, des comédiens jouer du théâtre sur ce même thème, des objets marketing (panneaux publicitaires, t-shirt, pots de fleurs, mouchoirs, stylos...), des émissions radio ou audiovisuelles... etc. En effet, l'objet artistique utilisé comme support à la sensibilisation est un vecteur à valeur multiple et qui jouit d'un préjugé favorable. Par sa fonction référentielle il peut toucher à la raison; mais aussi par sa capacité à atteindre le subliminal, à provoquer les sens, l'émotion, l'affectivité, il

peut atteindre le cœur. Il est efficace par ce qu'il peut agir sur l'éventail de nos instances communicationnelles. Cependant, très souvent, ces supports artistiques sont fournis mécaniquement, par mimétisme, sans recherche active préalable pour découvrir ou expérimenter des vecteurs crédibles et adaptés au public-cible, sans prise en compte des codes culturels et de la capacité du public-cible à décoder ou non le message véhiculé par le vecteur choisi. Trois remarques nous permettent d'illustrer nos propos.

Les médias de l'audiovisuel sont un atout mais ils ont pour inconvénient le principe même qui les établit : la distance, le caractère lointain. On entend la radio mais on ne voit pas celui qui parle. On regarde la télé mais l'écran reste un objet. Le cinéma reste le lieu de passage d'une série d'images évanescentes. Ces voies méritent d'être maximisées par des débats publics.

Les opérations de marketing publicitaire (pancartes, pagnes, affiches, autocollants, etc.) peuvent s'avérer très inopérantes. Nous sommes des peuples à tradition orale (dominante) à preuve combien de personnes lisent le journal quotidien au Burkina Faso ?

Un message dessiné sur un panneau publicitaire aux abords d'une avenue se trouve mêlé à un autre message qui présente les bonnes grâces d'un hôtel, une marque de tabac ou de bière : une vraie cacophonie. L'on aboutit ainsi souvent à une non-communication ou à une perte d'une partie importante du message (communication tronquée) et donc à un échec de la tentative de sensibilisation.

Trois éléments essentiels sont donc à prendre en compte dans cette stratégie de l'action culturelle : la contextualisation des supports de communication (objets artistiques et/ou publicitaires) ; l'explicitation du code permettant de décrypter le message ; l'implication du public-cible dans la confection de ces supports (occasion de répondre à un certain nombre de questions que se pose le public-cible, possibilité de l'amener à conceptualiser et à créer lui-même son support: pièce de théâtre-forum, ballets à thème, festival de chansons, etc.) En définitive, la stratégie de l'action culturelle dans la communication des messages reste une stratégie efficace; mais qu'il faut sans cesse interroger, affiner pour non seulement éviter la banalisation par l'effet de récurrence; mais aussi pour contextualiser le message, en l'adaptant à l'horizon d'attente du public-cible. Dans cette approche il convient de privilégier l'implication du

public-cible lui-même dans la confection des supports. Le mot clef de la stratégie c'est la proximité du produit avec le public-cible.

Cet argumentaire de base nous a permis d'introduire et de défendre les dossiers de recherche de partenariat pour la coproduction ou pour les subventions directes. Il était cependant incomplet et devait être soutenu par une argumentation plus liée au concret du projet. Cette argumentation, nous pouvions l'avoir d'autant plus que, pour lancer notre production, nous avons mis en place un projet pilote. L'expérience proposée pouvait donner des gages de fiabilité puisqu'elle s'enracinait dans un vécu éprouvé au préalable. La préfiguration s'était déroulée dans le cadre d'une association (cadre juridique) que nous avons dénommée « Kaléido Culture » et l'opération menée s'intitulait « Opération Abats Sida » ou la bataille des artistes contre le sida³³⁹.

8.4.3. Mise en œuvre de la production

8.4.3.1. La Coproduction avec La Compagnie Paroles

Il faut dire que la « Compagnie Paroles », travaille à Limoges depuis maintenant une quinzaine d'années en direction des publics difficiles des banlieues, et cela sur les thématiques liées aux difficultés d'intégration de ces jeunes des quartiers périphériques. Le partenariat en co-production pouvait rencontrer ses objectifs esthétiques et sociaux, un volet du projet devant consister en un second spectacle écrit par les jeunes des banlieues limougeaues et diffusé en Afrique. Au plan financier, un tel partenariat nous ouvrait sur plusieurs bailleurs de fonds : le Conseil Régional du Limousin, le Bureau de la coopération décentralisée, la Municipalité de Limoges, le Festival International des Francophonies, les services de coopération culturelle dans les ambassades en Afrique, le Comité d'Entreprise du Crédit Agricole. Pour la diffusion, nous avons privilégié comme relais en Afrique les Comités Nationaux de Lutte contre le Sida et en France la FLAD (Fédération Limousine des Associations pour la Coopération Décentralisée.)

³³⁹ L'opération consistait en une série d'activités d'animation et d'actions de sensibilisation et de lutte contre le Sida. Elle impliquait des artistes des horizons les plus divers : comédiens de théâtre, musiciens, griots, troupes féminines de danse, réalisateur de télévision etc. Plusieurs types d'animations parmi lesquelles les concerts-conférences dans les lycées et collèges du Burkina Faso, les formes théâtrales brèves dans les bars dancings, le festival kigba des femmes, le concert itinérant de griots, une coproduction de l'émission télévisée « Ouaga by night ». L'opération a été coproduite par Le Conseil Régional Limousin, Le Comité National de Lutte contre de Sida au Burkina Faso et exécutée par Kaléido culture en février- mars 1995 pendant le mois Fespaco et pendant toute l'année, deux griots ont continué à donner des concerts devant les débits de boisson et les boîtes de nuit en chantant sur le thème du sida.

8.4.3.2. Mise en place de la création.

Comme nous l'avons déjà mentionné, nous n'avons pas voulu nous appuyer sur une troupe homogène. Les artistes (comédiens, griots, metteur en scène, techniciens, éclairagistes, décorateurs) venant de partout devaient apporter chacun son originalité, ses couleurs. La compagnie a d'ailleurs adopté une dénomination « ad hoc » : L'Équipe de « Comme des flèches ». Nous avons pu écrire le texte en étant à cheval entre l'Afrique où nous travaillions avec les griots et la France où nous bénéficions d'une résidence d'écriture au Festival des Francophonies. Nous avons par ailleurs dirigé les ateliers de création du texte (*Aimer aimer*) collectif créé par les jeunes des banlieues de Limoges sur le même thème. Ce qui nous permettait de constater les différences d'approche au niveau formel (structure) et au niveau du discours (type et niveau de langue.)

Comme nous n'avions pas d'espace propre à nous, nous avons « squatté » le théâtre de verdure du Centre Culturel Henri Matisse à Bobo Dioulasso (Burkina Faso.) Le Centre était fermé pendant les vacances ; la salle de spectacle également. En dépit de la précarité (pluies fréquentes) le plein air nous permettait d'avoir tout autour une bande de curieux qui suivait les répétitions et qui était déjà juge du travail de mise en scène en cours. Il nous confrontait aussi à l'espace nu et nous obligeait à inventer des méthodes d'appropriation de l'espace ; ce qui était d'une importance capitale puisque nous visions les espaces de représentation les plus divers. La création s'est déroulée pendant un mois, d'août à septembre 1996. Au préalable, il y a eu des séances de lecture publique du texte pour en sentir le rythme et pour faire découvrir le projet. Deux représentations ont été données à Bobo Dioulasso et Ouagadougou avant que « l'Équipe de Comme des flèches » ne se disperse pour se retrouver en décembre 2002 pour la tournée européenne.

8.4.3.3. Mise en place de la tournée européenne.

Deux objectifs essentiels : permettre que le spectacle soit diffusé en France auprès des publics ciblés par le projet ; favoriser les recettes nécessaires à la mise en place de la tournée africaine.

Si le réseau de la Flad s'occupait de la tournée en Limousin, il a fallu pour l'organisation de la tournée dans les régions du Nord Pas de Calais et Franche Comté mettre en place une structure de recherche de lieux d'accueil. *Les voies du Caméléon*,

une association de tournage de spectacle voyait alors le jour pour répondre à cet impératif de recherche de lieux de diffusion et de médiation avec les collectivités locales. La nouvelle structure associative mise en place a pu réaliser des prouesses en « dénichant » des contrats en Franche Comté. Les représentations ont eu lieu à Lille, Limoges, Condat sur Vienne, Bourgneuf, Verneuil sur Vienne, La Souterraine, Besançon, etc. Dix représentations ont eu lieu, nous permettant de toucher un public varié de 120 spectateurs en moyenne. Ces villes ont acheté le spectacle qui coûtait 8 000 FF ou 12 000 FF selon l'importance du Théâtre qui nous accueillait. Les recettes, importantes, il faut le signaler nous ont permis d'envisager sereinement la tournée africaine.

8.4.3.4. Les tournées africaines : un parcours du combattant au demeurant agréable et édifiant

Première tournée : février-mars 1997. La première tournée africaine s'est déroulée en février- mars 1997 au Burkina Faso, Mali, Côte d'Ivoire, Togo. Ont accueilli le spectacle les villes suivantes : Ouagadougou, Bobo Dioulasso, Tanghin Dassouri, Korhogo, Bouaké, Sikasso, Bamako, Ségou, Mopti, Dapaong, Lama Kara, Sokodé, Lomé.

Quoique longtemps préparée à l'avance, cette tournée a révélé les difficultés d'accueil qu'une compagnie pouvait rencontrer dès lors qu'elle sortait de son territoire habituel : tracasseries policières et douanières de tous genres, manque de conscience professionnelle des autorités culturelles locales chargées de l'organisation des espaces de jeu et d'hébergement³⁴⁰. Nous devons sans cesse réagir nous-mêmes face aux multiples dysfonctionnements dès que nous arrivions, pour rechercher les logements, placarder les affiches, apprêter le lieu de jeu (fixer des ampoules, balayer la salle, louer les bancs) mettre en branle le système de publicité par le haut-parleur fixé sur notre minibus, arpenter les lycées et collèges, les administrations pour distribuer des tracts, etc.

³⁴⁰ Il faut dire que nous avons effectué une mission pour sceller les partenariats locaux un an à l'avance. Les responsables culturels semblaient ne pas comprendre que l'on s'y prenne si tôt, puis qu'entre temps tout pouvait arriver. Nous sommes repassé dix jours avant la tournée pour remettre les affiches et vérifier la fiabilité des espaces de jeu, ils estimaient que c'était trop tard parce qu'il y avait un certain nombre de démarches administratives à faire pour obtenir des autorisations de jouer, de placarder les affiches, etc. Ce n'est jamais à propos. Ce qui est révélateur d'un dysfonctionnement profond, les structures de la culture s'étant sclérosées en se fonctionnalisant. Au Mali, cet état de chose nous a vraiment désagréablement surpris d'autant plus que dans les provinces, les autorités culturelles étaient des anciens élèves de l'Institut National des Arts et donc des artistes comédiens ou musiciens de formation.

Les recettes obtenues à l'issue de la tournée européenne devaient faciliter cette première tournée africaine (transport, hébergement, défraiement nourriture, et cachets des comédiens) Il était évident que l'optique initiale qui était d'aller vers le public des petites villes africaines nous privait systématiquement de recettes directes. Nous ne pouvions nullement exiger que les spectateurs payent une entrée au spectacle ; les espaces de jeu (plein air, salle de cinéma ouvert, salle des centres sociaux, stade de basket-ball) ne s'y prêtaient même pas. En plus, la thématique et l'objectif pédagogique nous dissuadait d'une quelconque mise en vente directe du spectacle. De toute façon, les structures culturelles locales n'étaient préparées ni à l'accueil ni à la programmation à plus forte raison à l'achat d'un spectacle. Le public qui affluait repartait ravi d'avoir partagé une soirée artistique et nous invitait à donner d'autres représentations.

Deuxième tournée africaine : février-mars 1998. En raison des difficultés de procédure quant aux financements promis par les partenaires, et compte tenu de la difficile disponibilité des comédiens, cette tournée africaine s'est déroulée dans un mouchoir de poche (Togo-Bénin.) L'Espace AREMA a accueilli l'Équipe et abrité les répétitions à Lomé. Neuf (9) représentations ont été données au Togo et au Bénin dans les villes de Lomé, Kpalimé, Atakpamé, Vogang, Porto Novo, Cotonou, Ouidah, Parakou. ; elles ont été largement perturbées par la crise énergétique qui sévissait dans la région. Des coupures intempestives et prolongées d'électricité nous obligeaient à finir les débats dans des conditions épiques, parfois à la lampe torche³⁴¹. Les représentations ont cependant connu la participation d'au moins 1300 spectateurs au total. Le public-cible était celui des lycéens, étudiants et enseignants. Le spectacle devait servir de prétexte au débat. Celui-ci a souvent eu lieu dans une ambiance vive où l'interaction se trouvait facilitée par un joker de l'Équipe ou un médecin du Programme de Lutte contre le Sida³⁴². Des partenariats que nous n'attendions pas vraiment se sont mis en place. Le Programme National de Lutte contre le Sida du Togo et le Centre Culturel Français, ont acheté le spectacle après l'avoir vu.

Troisième tournée africaine : janvier-février 1999. Nous ne pouvions objectivement organiser la seconde partie de la tournée sans la subvention que nous

³⁴¹ A Lomé, la représentation donnée à l'Université s'est terminée dans l'obscurité totale suite à une panne d'électricité. Le groupe électrogène que nous avions n'ayant pas fonctionné, nous avons continué les débats très tard, à la lampe torche, et chaque fois que nous voulions arrêter, il se trouvait toujours un spectateur pour relancer les discussions. L'engouement du public nous obligeait à continuer dans ces conditions rocambolesques.

³⁴² Le compte rendu de Sophie Vergnaud en annexe est éloquent à ce propos.

attentions du Ministère Français des Affaires Étrangères. Elle nous a été versée par la Mission française de Coopération et d'Action artistique au Burkina Faso en date du 27 Août 1998. Il a fallu alors rechercher à nouveau une plage de disponibilité de l'ensemble des comédiens et organisateurs avant d'organiser la tournée. La tournée envisagée au départ au mois de décembre au Niger ne pouvait avoir lieu à cette période là eu égard au carême (jeûne) musulman. Il fallait, et pour cause, reconsidérer les dates et reprendre contacts avec les partenaires et structures d'accueil. Pour parer aux insuffisances notées lors des tournées précédentes en Côte d'Ivoire, Mali, Burkina, Togo (1997), il s'avérait important de travailler en recherchant stratégie de réseau et de contacts rapprochés. Dans chacun des pays, Burkina Faso, Niger et Sénégal, nous avons mis en place un partenariat avec une compagnie théâtrale qui préparait le terrain (contacts administratifs, public, logistique, etc.) :

- La Compagnie Marbayassa partenaire d'accueil au Burkina Faso ;
- La Troupe des Messagers du Sahel partenaire d'accueil au Niger ;
- Le Faro Théâtre partenaire d'accueil au Sénégal ; Trois missions différentes ont précédé l'Équipe pour favoriser une bonne promotion du spectacle et la préparation des publics cibles.

Le regroupement des comédiens s'est fait le 3 janvier à Ouagadougou. Après 3 jours de répétition à l'espace Marbayassa (structure d'accueil), l'Équipe de Comme des flèches a retrouvé un public burkinabé enthousiaste, familier des spectacles suivis de débats. Quelques représentations n'ont pas connu l'affluence escomptée et cela en raison de la situation politico sociale agitée par l'Affaire Norbert Zongo³⁴³. Le spectacle visait le tout public sauf dans certaines ville telles que Fada N'gourma et Loubila où la représentation était donnée pour le public des élèves instituteurs des Écoles Nationales pour la formation d'Enseignants d'Écoles Primaires (ENEPS.) Des débats forts enrichissants y ont été menés.

Au Niger, beaucoup d'établissements scolaires ont été fermés pour raison de grève et de campagne électorale, ce qui nous privait du public scolaire qui aurait pu

³⁴³ L'Affaire est relative à l'assassinat perpétré sur un journaliste-romancier burkinabé du nom de Norbert Zongo en décembre 1997. Depuis lors, chaque année pendant cette période, des manifestations populaires, défilés, grèves, agitent tout le pays, la société civile, les élèves et étudiants réclamant que lumière soit faite sur les auteurs du meurtre. Ces précisions somme toute banales sont nécessaires pour montrer combien la programmation et ses impératifs est aléatoire.

répondre nombreux dans des villes comme Tillabéry. Cependant le tout public est venu nombreux dans certaines villes comme Kollo où l'on a compté près de 800 spectateurs. Il faut noter que le théâtre au Niger reste encore l'objet d'une découverte pour bien des gens. Le Programme National de Lutte contre le Sida (NIGER) a délégué un infirmier major chargé de la prévention qui nous a accompagné pendant toute la tournée et qui animait les débats.

Au Sénégal les responsables de lieu d'accueil ont déployé des stratégies originales pour atteindre et inviter le public (cercles associatifs, communauté de réfugiés.) Elles n'ont pas toujours été concluantes. Il semblerait qu'il soit malséant pour les femmes et les jeunes filles d'aller au théâtre le soir. Ce qui nous privait d'un public féminin (à Louga, Thiès) qui aurait pu apporter une contribution notable au débat. Cependant les spectacles de Dakar, Kaolack, Toubab Dialaw et Saint Louis ont été des réussites et ont drainé en moyenne 150 personnes par représentation. Au Sénégal, nous avons nous-mêmes animé les débats.

Pour l'ensemble des représentations de cette troisième tournée (au total 22) on peut évaluer le nombre de spectateurs à presque 4000. Le spectacle a toujours été bien accueilli ; en témoignent les nombreuses correspondances qui nous sont parvenues par la suite.

Récapitulatif / Programme des représentations de la deuxième et troisième tournée africaine

TOGO

Vendredi 27 Février 1998 : Spectacle à LOME- (Amphi théâtre de L'Université)

Samedi 28 Février 1998: Spectacle à LOME (Centre culturel Français)

Mardi 3 Mars 1998: Spectacle à KPALIME (Lycée de Kpalimé)

Mercredi 4 Mars 1998 : Spectacle à ATAKPAME (Lycée d'Atakpamé)

Jeudi 5 Mars 1998: Spectacle à VOGAN (Terrain de basket du Lycée)

BENIN

Samedi 7 Mars 1998 : Spectacle à PORTO-NOVO (Musée Ouémé)

Mardi 10 Mars 1998 : Spectacle à OUIDAH (Maison des Jeunes de Ouidah)

Jeudi 12 Mars 1998 : Spectacle à COTONOU (Centre Culturel Français)
Samedi 14 Mars 1998 : Spectacle à PARAKOU (Centre Culturel de Parakou)

BURKINA FASO

Jeudi 7 janvier 1999 Spectacle à KAYA (Bar de l'amitié)
Samedi 9 janvier 1999 Spectacle à TENKODOGO (Centre Pop. des Loisirs.)
Dimanche 10 janvier 1999 Spectacle à FADA NGOURMA (ENEPS)
Mercredi 13 janvier 1999 Spectacle à TOUGAN (CPL)
Jeudi 14 janvier 1999 Spectacle à DEDOUGOU (CPL)
Vendredi 15 janvier 1999 Spectacle à OUAHIGOUYA(CPL)
Lundi 18 janvier 1999 Spectacle à BOBO DIOULASSO (Espace Bar Tam-tam)

NIGER

Samedi 23 janvier 1999 Spectacle à TILLABERY (Maison de la Culture)
Dimanche 24 janvier 1999 Spectacle à SAY (Maison de la Culture)
Mercredi 27 janvier 1999 Spectacle à NIAMEY (Collège Mariama)
Vendredi 29 janvier 1999 Spectacle à DOSSO (Maison de la Culture)
Samedi 30 janvier 1999 Spectacle à NIAMEY (C.C.O.G)
Dimanche 31 janvier 1999 Spectacle à KOLLO (Maison de la Culture)

BURKINA FASO (suite)

Samedi 6 février 1999 Spectacle à ZINIARE (ENEPS de Loubila)
Dimanche 7 février 1999 Spectacle à OUAGADOUGOU (ATB)

SENEGAL

Mercredi 10 février 1999 Spectacle à DAKAR (C. Culturel Blaise Senghor)
Jeudi 11 février 1999 Spectacle à KAOLACK (Alliance Française)
Vendredi 12 février 1999 Spectacle à RUFISQUE (CDEPS)
Samedi 13 février 1999 Spectacle à TOUBAB DIALAW (Espace Sobode)
Lundi 15 février 1999 Spectacle à THIES (C Culturel Régional)
Mardi 16 février 1999 Spectacle à LOUGA (CDEPS)

Jeudi 18 février 1999

Spectacle à SAINT LOUIS (Chambre de Commerce)

La tournée a pris fin le 22 février pour l'ensemble des comédiens. Nous avons déposé le décor en comptant en tout 56 représentations de la pièce « Comme des flèches » depuis sa création. Ce qui est un record dans la vie des spectacles qui se créent en Afrique. Et l'Équipe peut s'enorgueillir d'être la première dans l'histoire du théâtre francophone à mener une expérience de tournée sous-régionale sur une étendue géographique aussi vaste, en arpentant routes et pistes, en jouant dans des conditions bien souvent précaires, dans des localités de moindre importance parfois, et cela en dehors des circuits habituels de production et de diffusion des Centres Culturels Français.

Pour ce qui touche à l'organisation des espaces d'accueil de spectacle, jusque là, seuls les Centre Culturels Français étaient vraiment aménagés, équipés et dotés d'une stratégie de promotion et d'accueil de spectacles. Mais pourront-ils continuer à satisfaire une demande de plus en plus accrue vu l'effervescence que l'on remarque dans le domaine théâtral ? En plus, il est important que soient diversifiés les lieux de diffusion pour que l'on atteigne d'autres types de publics vivant dans les villes secondaires. Le chemin parcouru permet d'affirmer qu'il est possible de faire exister, en reliant les villes africaines entre elles, un réseau de centres culturels africains de diffusion de spectacle dans la sous-région. Le public n'attend que cela. En réalité, les espaces de jeu existent même dans les villes de moindre importance. Ils tombent malheureusement en ruine, pour la plupart pour les raisons suivantes :

- manque de productions artistiques et mauvaise gestion par les responsables culturels affectés par l'administration.
- détournement d'espaces culturels pour les meetings politiques. Beaucoup d'espaces culturels sont transformés en lieux de rencontres de partis politiques ou en salles de jeux de cartes ; fidélisation d'un public oisif et consommateurs de programmes télé TV5 diffusés à longueur de journée dans les salles de spectacle.

Il reste à occuper ces espaces qui existent, à les faire vivre en osant y proposer des spectacles même si les conditions logistiques sont difficiles. C'est à ce seul prix que le théâtre peu à peu se constituera un public qui le fera exister véritablement.

En définitive, la tournée nous a conforté dans l'idée qu'il faut aller vers le public si l'on veut qu'il vienne au théâtre. Les propositions de spectacle doivent renfermer et traduire une certaine esthétique où l'artistique tient une place importante même s'il faut véhiculer un message. Il est vrai que le message autour du thème du sida est d'une importance telle qu'il est urgent de le véhiculer par tous les moyens. Il nous semble qu'il est encore plus accepté lorsque la forme et le support privilégient l'esthétique artistique comme vecteur du message pédagogique.

Cinquante six représentations de *Comme des flèches*, depuis sa création en septembre 1996, une quarantaine de villes grandes ou petites visitées, des publics enthousiastes de tous les genres, africains, européens, une équipe d'artistes comédiens, musiciens, griots, auteur dramatique comblés par cette expérience singulière de bataille artistique et de défi culturel ! Tout cela n'a été possible que grâce à un partenariat vigoureux qui permettait qu'en amont le spectacle soit subventionné et qu'il soit ainsi offert gratuitement au public. Des milliers de personnes ont suivi ce spectacle et ont ainsi entendu parler de sida « autrement. » Quelques-unes parmi elles auront évalué le « prix de l'homme » et se garderont bien de se planter une flèche dans le cœur. Le jeu en valait la chandelle ! Une tournée positive et dont le bilan nous conviait à d'autres aventures !

Le but de ce chapitre (au demeurant peu littéraire et peu académique) était de faire ressortir un certain nombre de points dans les stratégies de production, promotion et diffusion des œuvres de nos compagnies et d'offrir par un compte rendu détaillé un aperçu de l'expérience concrète. Il s'agissait en définitive de :

- révéler les paradoxes entre culture affective et culture marchande ; paradoxes caractérisant une société en pleine mutation et dont l'expression artistique rencontre difficilement les conditions d'une bonne éclosion ;
- montrer comment les compagnies pratiquant le théâtre de la participation tentent de concilier les paradoxes de la valeur marchande du produit artistique avec les exigences de l'horizon d'attente d'un public encore tributaire d'une vision affective de la culture ;

- mettre à jour les limites des stratégies de production quand bien même celles-ci restent extensibles du fait d'une réelle prise de conscience des créateurs. En effet, ces derniers tentent d'inventer en permanence des stratégies de survie et d'autonomie.

A l'analyse, les compagnies pratiquant les formes du théâtre de la participation sont en quête d'une autonomie de production pouvant garantir la liberté de création. Aussi faut-il comprendre la dépendance ou le manque d'autonomie réelle de la production (certains partenariats) comme une étape nécessaire à l'éclosion de la création artistique. Il est important que soit fidélisé un public auquel l'on propose de nouvelles formes de manifestations artistiques. C'est le préalable ! Mais il est primordial de travailler progressivement à une véritable prise en charge de cette création par les individus eux-mêmes, consommateurs de ces produits artistiques³⁴⁴, même s'il faut exiger des pouvoirs publics qu'ils en améliorent les conditions de la diffusion par diverses prises en charge. Y manquer serait à terme priver la création d'une partie de son dynamisme interne, de son intérêt social. Ce serait en outre la précipiter sans retenue vers les stratégies marchandes qui tendent à faire le lit d'une culture de masse aux allures séduisantes mais authentiquement abêtissante parce que tournée vers la consommation pure et non vers la consolidation et l'édification progressive et raisonnée d'un imaginaire individuel et collectif puissant et responsable.

³⁴⁴ A ce propos, au risque de paraître rétrograde nous avons cité assez souvent pendant des rencontres l'expérience menée au Tchad par une vedette de la chanson Gazonga et son orchestre Chalal. En effet ce chanteur organise une fois par an une longue tournée dans les agglomérations rurales du pays. Sachant qu'il est difficile pour les populations rurales paysannes de payer l'entrée à un concert en monnaie sonnante et trébuchante ; il propose à ses spectateurs d'acheter le billet d'entrée en nature : mil, sorgho, haricot, arachide, riz, poulets, poisson sec tout y passe. Les paysans ainsi peuvent facilement avoir accès au concert car s'ils sont pauvres en espèces sonnantes et trébuchantes, il ont par contre du mil ou du haricot pour se payer un billet de concert en passant. Les concerts de Gazonga en province sont bourrés à craquer ! Tandis que l'orchestre continue sa tournée, deux véhicules sont chargés de convoier, tour à tour, les produits récoltés vers la capitale où vendus au marché, ils rapportent un cachet important aux musiciens. Une partie du stock est remise à leur famille pour les besoins alimentaires directs. La tournée en province (en période de saison sèche 3 à 4 mois) couvre les besoins des musiciens pendant tout le reste de l'année et garantit une période de répétitions pendant laquelle, l'orchestre crée de nouvelles chansons. Cette expérience qui semble venir d'un autre siècle est selon nous une tentative originale pour concilier deux types d'économie ; celle de la traite (des échanges en troc) qui est encore en vigueur dans les populations rurales et l'économie marchande régie par la monnaie. Elle nous semble mériter qu'on la cite parce qu'elle fait montre de bon sens.

TROISIEME PARTIE

LES CONDITIONS DE LA THEATRALITE : ELEMENTS D'UNE ESTHETIQUE DE LA PARTICIPATION

Nous avons consacré les deux premières parties d'une part à la présentation des expériences théâtrales que nous disons appartenir au théâtre de la participation et d'autre part à l'analyse des caractéristiques relevant du texte et des contextes de la production. Cette troisième partie permet l'examen de critères pertinents liés à la production scénique notamment l'espace (lieu théâtral, espace scénique), le temps, les types de meneurs du jeu théâtral. Il nous semble capital de montrer en quoi ces expériences théâtrales sont différentes des autres sur ces critères essentiels du théâtre. Les conditions de la contextualisation de ces paramètres, espace, temps, acteurs relèvent de propositions d'innovation réelle qui prennent en compte les exigences du terrain et de cet horizon d'attente du public que nous avons abordé dans la première partie. Les paramètres espace, temps et acteurs font l'objet des deux premiers chapitres de cette partie.

Le dernier chapitre renvoie aux *items* de réception et de l'horizon d'attente du public. La théorie producto-réceptive réhabilite les notions fondamentales d'interdépendance entre l'artiste et son public et semble bien nous intéresser au plan méthodologique dans l'analyse de cette logique participatoire. En effet, dans cette espèce de commerce communicationnel, les instances productives et réceptives ne peuvent s'ignorer les unes les autres. Au contraire elles rudent et instaurent des stratégies et des pistes plus ou moins praticables pour converger vers la satisfaction des différents horizons d'attente. Cette dernière partie nous amène ainsi à mieux définir les contextes de réalisation d'un spectacle participatif et à proposer en conclusion une critériologie de ce que nous appelons « théâtre de la participation. »

Chapitre 9 – LES CONDITIONS SPATIO-TEMPORELLES DE LA MANIFESTATION THEATRALE

Nous voulons préciser à nouveau qu'ici nous abordons ces notions d'espace et de temps sous l'aspect dynamique, c'est-à-dire du point de vue de la réalisation scénique. Il nous semble important de ne pas limiter notre étude à la seule vision qu'en offre le texte. Nous n'en mesurerions pas assez les aspects résolument innovants et qui justifient notre prétention à affirmer l'émergence d'une forme théâtrale. Il ne s'agira plus ici de l'espace dramatique (ce que nous avons développé dans la partie réservée au texte), mais plutôt d'espace scénographique ou espace théâtral, d'espace scénique et d'espace gestuel³⁴⁵.

En outre, il nous est difficile de traiter de façon distincte et tranchée les paramètres lieu et temps. Ils s'imbriquent assez souvent et constituent des circonstances liées par une série d'interactions. Nous essayons cependant de les analyser différemment autant que faire se peut pour en révéler les particularités.

Le but ici sera de montrer comment concrètement les formes du théâtre de la participation « s'arrangent » avec les lieux et espaces scéniques pour se produire. Nous avons déjà fait mention (au chapitre 3) de la vision que les metteurs en scène des compagnies retenues dans notre corpus ont de leur espace : vision caractérisée par le refus de la scène classique avec le rejet de cette opposition dialectique scène/salle qui caractérise le rapport spectateurs/acteurs. L'exposé suivant permet de mieux percevoir

³⁴⁵ Patrice Pavis définit l'espace théâtral comme le lieu « architectural » où se déroule la représentation. Il s'agit à ce niveau de l'espace scénographique, l'espace à l'intérieur duquel se situent le public et les acteurs au cours de la représentation. Il englobe l'espace du public et l'espace scénique. L'espace scénique est « l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes, ou encore les fragments de scènes. C'est à peu près ce que nous entendons par la « scène » de théâtre. L'espace scénique nous est donné ici et maintenant par le spectacle grâce aux acteurs dont les évolutions gestuelles circonscrivent cet espace scénique ». L'espace gestuel est « l'espace créé par l'évolution gestuelle des comédiens. Par leurs actions, leurs relations de proximité ou d'éloignement, leurs libres ébats ou leur confinement à une aire minimale de jeu, les comédiens tracent les limites exactes de leurs territoires individuel et collectif. L'espace s'organise autour d'eux comme autour d'un pivot, lequel change lui aussi de position quand l'action l'exige... ». L'espace gestuel est aussi la façon dont le corps de l'acteur se comporte dans l'espace : attiré vers le haut ou vers le bas, recroquevillé ou détendu, en expansion ou replié sur lui-même. » P. Pavis, Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 120-121.

les stratégies et techniques d'approche mises en place pour contextualiser cette vision, la rendre effective. Le traitement que nous donnons à l'objet se limite ici à la dynamique qu'il peut apporter à la scène. Il ne s'agit nullement pour nous de faire une étude détaillée sur la morphologie des objets ou sur leur contenu sociologique ; mais de voir comment le paramètre objectal est constitutif du paramètre spatial.

Quant au temps, nous en faisons mention pour mieux situer les moments de la représentation et faire ressortir les implications possibles que ce paramètre produit sur la représentation théâtrale.

9.1. Espaces et scénarisation : une vision consensuelle

9.1.1. Géographie et sacralisation : vision traditionnelle de l'espace scénique

9.1.1.1 « L'espace africain » victime d'idées reçues

L'histoire du théâtre nous apprend que les bouleversements fondamentaux dans l'orientation de l'art dramatique se sont opérés conjointement avec la conception de l'espace de la représentation. L'espace n'est jamais neutre et est ainsi toujours porteur de sens et d'idéologie. La salle à l'italienne ou la « boîte magique » de Sabbatini détermine un type de rapport précis entre le spectateur et l'acteur. Son caractère magique renforce l'illusion recherchée par le jeu, le décor, le texte. La forte structuration de ce type de lieu est reflet de la forte stratification sociale sous la noblesse ou la bourgeoisie en Europe. Le tréteau à l'air libre, par contre, implique une utilisation foraine des lieux de la représentation. Il favorise par l'absence des coulisses une relation plus « chaude », directe entre acteurs et spectateurs. Il impose également un type de jeu basé sur la monstration où la théâtralité fortement martelée soutient fermement le caractère ludique de l'interprétation. A chaque réalité socio-historique correspond donc un type d'espace, aménagé par rapport à une vision bien définie. Patrice Pavis explique qu'à « chaque esthétique correspond une conception de l'espace, si bien que l'examen de l'espace est suffisant pour dresser la typologie des dramaturgies »³⁴⁶.

En Afrique, dans la plupart des manifestations traditionnelles dramatiques, le lieu théâtral ne préexiste pas au jeu. Il se sculpte par rapport à l'expérience envisagée et se structure de manière à valoriser la participation de tous. En plein air, un cercle marqué à la trace du pied ou par un bout de bois sur le sol crée une scène avec ses

³⁴⁶ P. Pavis, Ibid., p.122.

conventions implicites. Un objet du quotidien placé dans des circonstances précises de temps, dans un espace où il revêt un caractère insolite devient indice spatial. C'est le cas des calebasses (portant œufs de poule, balai et plumes) que l'on rencontre assez souvent, tôt le matin, à la croisée de chemins de villages ou au carrefour des rues de certaines villes moyennes d'Afrique noire. Cet « objet insolite » témoigne d'un espace sacralisé pendant la nuit et porteur d'offrandes dans le cadre d'une séance de purification ou de guérison. Celui qui est averti sait qu'il doit éviter de profaner l'espace ainsi circonscrit. Il prendra alors le soin de s'en éloigner, sous peine d'encourir des représailles (maladie, malédictions, etc..)

Cependant, l'on a pu penser que l'absence des édifices de théâtre en Afrique noire pré-coloniale était significative de la non-existence du théâtre. Bakary Traoré faisant allusion à l'organisation spatiale des communautés traditionnelles affirme ceci :

« En Afrique noire le lieu préféré pour ce genre de spectacle est la place du village. Nous avons dit que la place du village s'appelle « *féré* » en *manding* ; en *valaf* elle se nomme « *pent* » qui signifie non seulement un emplacement à ciel ouvert, mais une assemblée et évoque un point de ralliement. En effet, la place du village, pôle d'attraction, est l'endroit où se racontent toutes les nouvelles du pays. Généralement situé au centre du village avec pour seul décor des arbres au pied desquels reposent quelques canaris rituels, ce lieu inspire la confiance et la paix ; c'est là que la sagesse populaire trouve à s'employer ; c'est là que les paroles des vieillards tombent comme des sentences et pénètrent la conscience des jeunes ; c'est là que s'annoncent les mariages et les circoncisions ; mais c'est là surtout que la conscience collective vient s'exprimer à travers le théâtre. La place symbolise le village et le pays tout entier. Cela explique sans doute le fait que les Africains n'aient jamais éprouvé le besoin de construire un édifice pour des représentations dramatiques. L'édifice sera un apport de la colonisation. »³⁴⁷

Cette déduction péremptoire nous semble hâtive et quelque peu insuffisante eu égard à son aspect généralisant. Tous les peuples africains n'ont pas leur « place du village ». Les peuples riverains des fleuves ou de l'océan utilisent les plages et même l'eau comme lieu de dramatisation sociale ; les peuples montagnards ont certainement d'autres approches. De plus, n'envisager la notion d'« édifice » que sous la forme de la bâtisse maçonnée qu'est le théâtre construit nous semble réducteur. Évidemment, Carthage possède ses grands amphithéâtres romains ! Mais c'est une impardonnable cécité que de ne pas voir dans les pyramides en Égypte pharaonique négroïde des hauts lieux de la théâtralisation de la vie et de la mort.

³⁴⁷ B. Traoré, Ibid., op. cité., p.78.

9.1.1.2. Une multiplicité de lieux de dramatisation

C'est cette même vision réductrice que continue de sous entendre Bakary Traoré dans cette apologie de l'espace théâtral africain en opposition à l'espace européen :

« Il n'y a point de décor dans le théâtre négro-africain, si ce n'est la nuit étoilée et la pénombre ajoutant le charme de son mystère ou les quelques arbres ou cases entourant la place du village. Le décor si imposant et si féérique qu'il soit, est en Europe une participation esthétique : or, l'esthétique négro-africaine est avant tout utilité. Elle contribue à l'efficacité. »³⁴⁸

L'intention est certes louable et significative du désir de préciser certaines spécificités. Cependant, il faut noter que dans bien des communautés traditionnelles de l'Afrique pré-coloniale, s'est développée une vision très élaborée de l'organisation de l'espace. Les bois sacrés, les places du village, l'arbre à palabres constituent des espaces souvent investis par des faits intelligemment dramatisés. Chez les *mbay*, par exemple, on distingue nettement pour ces événements théâtralisés, les espaces ésotériques des espaces profanes. Les premiers sont généralement situés à la périphérie des agglomérations : ce sont le *dogage*³⁴⁹ ou lieu de culte des revenants, le *koudj ndo* ou l'espace de l'initiation et des rites de passage. Ils sont perçus comme des espaces sacrés. Leur fréquentation est régie par un certain nombre de lois et interdits. Les seconds se situent généralement au centre de l'agglomération, lieu de convergence populaire où la prise de parole est cependant gérée par des codes (droit d'aînesse, statut social, genre...) Ces espaces profanes peuvent être circonstanciellement investis d'un caractère sacré. En effet, une « place du village » (espace profane) peut abriter une manifestation ésotérique. Il faut alors que les meneurs de la manifestation la sacralisent par des procédés scénographiques codés. L'espace tracé à la cendre, par exemple, renvoie à un signifié compris de toute la communauté. L'interprétation que l'on pourrait en donner est liée à « l'objet cendre », sociologiquement connoté comme « objet purificateur ». La

³⁴⁸ B. Traoré, *Ibid.*, p.79.

³⁴⁹ Dogage : Chez les *mbay*, peuple du sud du Tchad, lieu où les initiés périodiquement se rendent pour le culte des revenants afin d'ouvrir la saison des semailles, les récoltes, appeler la pluie, réagir face aux intempéries et aux calamités (maladies, décès successifs.) Cet espace, circonscrit à la périphérie du village, est protégé de toute prédation. Il est interdit d'y chasser, d'y couper un arbre, d'y cueillir un fruit. Il est tout autant protégé des feux de brousse et constitue un lieu en permanence verdoyant abritant des espèces végétales rares puisque non détruites par l'homme. Aux cérémonies ayant trait aux revenants, la foule des initiés (exclusivement des hommes) déferle, chantant et criant à tue-tête, dansant dans des postures à la limite obscènes, bavant d'euphorie et de délire au sons des tam-tam et des ritournelles. La danse pour les revenants peut y durer toute une journée voire deux à trois jours successifs sans interruption. Des scènes sanglantes de dépeçage de chèvres peuvent s'y observer. Les similitudes de ces manifestations avec le cortège dionysiaque est frappant.

endre est censée « sanctifier les lieux » par ses pouvoirs purificateurs et ainsi protéger des maléfices et esprits impurs susceptibles de circuler à cet endroit.

En marge de ces espaces collectifs ouverts existent des espaces clos prédéfinis : la case ou le hangar du féticheur sorcier guérisseur sont de lieux de haute théâtralité. La consultation, le diagnostic, les prescriptions se font dans un univers où textes, paroles rituelles, scénographie, gestuelle du tradi-praticien se réalisent dans un décor approprié et suggestif.

Bien d'autres espaces prédéfinis se prêtent à la dramatisation des cérémonies d'intronisation de chefs, des funérailles, mariages et célébrations de naissances. Les itinéraires tracés pendant ces manifestations appartiennent à un ensemble de parcours fixés et référencés par la tradition. Ces itinéraires sont repérables et participent d'un édifice dynamique tel qu'il ressort du constat fait par Prosper Kompaoré au sujet du *djoro*, un type d'initiation bambara :

« Le « *djoro* » prend l'allure d'un exode, parce que ce ne sont pas uniquement les futurs initiés qui prennent la route, mais l'ensemble de la population hommes et femmes; cette migration de plusieurs milliers de personnes sur plusieurs centaines de kilomètres se fait en plusieurs jours, marqués par des étapes. »³⁵⁰

Mais il ne s'agit pas pour nous de faire un inventaire sociologique des différents types d'espace. Une telle étude nécessiterait d'autres outils conceptuels et d'autres approches. Notre objectif est plutôt de donner un aperçu, à la limite insuffisamment documenté, mais qui permette que soient identifiées les différentes sources auxquelles s'abreuvent les formes du théâtre de la participation, de sorte que soit réfutée l'idée d'un phénomène *ex nihilo* dans cette espèce de « révolution spatiale » qu'elles ont menées par rapport au théâtre conventionnel.

9.1.2. Quelques lieux théâtraux utilisés par les formes du théâtre de la participation

9.1.2.1. Le bar dancing du concert-party

La Troupe «Azé Kokovivina Concert-Band» ne dispose pas d'un lieu théâtral fixe. Elle se produit en itinérance dans différents bars dancing des quartiers périphériques de grandes et petites villes. L'espace du bar est délimité par quatre murs

³⁵⁰ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute Volta,... p.270., Cf chapitre 6.

hauts et représente une cour au toit ouvert. Le sol est en ciment et ne présente pas de dénivellation particulière sauf dans le cas d'un bar dancing important où la piste de danse est mise en valeur par une scène haute, ronde ou carrée. Le plus souvent une espèce de hangar couvert constitue un des côtés du quadrilatère. Cet espace hangar est recouvert de tôle ou de chaume et sert de refuge aux clients pendant les orages.

L'histoire du concert-party est liée au bar dancing. C'est le lieu de prédilection du public visé. C'est aussi l'espace susceptible, par son caractère semi-clos, de protéger les musiciens avec leurs instruments d'éventuelles intempéries, de garantir une bonne infrastructure électrique et une bonne qualité acoustique de la musique. Le bar dancing parce qu'il est un lieu construit permet d'organiser l'entrée des spectateurs, de contrôler les billets d'accès au spectacle. Le concert se déroulant pendant toute la nuit, il est nécessaire que les spectateurs soient bien assis et qu'ils soient protégés des coups de vent qu'un espace totalement ouvert laisserait entrer. Le bar offre des bancs. Cependant bien des spectateurs viennent de leur maison avec leur chaise, leur fauteuil pour être plus à l'aise. Le concert-party reste l'une des formes qui tient à conserver au plan spatial la distinction entre la salle et la scène.

9.1.2.2. La cour du Bin Kadi Théâtre ou le Bin Kadi So

Le «so» est la désinence qui en bambara signifie le lieu (cf. Bobo Dioulas-so, lieu de vie des bobo et dioula ou encore Burkina Fa-so : lieu de naissance du père de l'homme intègre = patrie des hommes intègres.) Le Bin Kadi Théâtre a aménagé, dans un quartier central d'Abidjan à Cocody, une immense cour dans la pure tradition des cours mandingues. Une grosse villa abrite des salles d'exposition de peinture et masques, des bureaux et chambres de repos pour les acteurs. Un espace cuisine abrite les « hauts fourneaux » du maquis-théâtre. Dans l'arrière cour, un espace-théâtre circulaire d'une capacité de quarante places environ constitue le lieu de rencontre quasi quotidien entre les acteurs et leur public. La scène, de plein air, presque à même le sol (puisque'elle est seulement surélevée d'une dizaine de centimètre au-dessus du sol) ne dispose pas de coulisses. Quelques paravents sont utilisés pour fixer le décor ou délimiter la scène et abriter les comédiens qui doivent changer de costume. Quelques rares projecteurs posés à même la scène complètent harmonieusement la lueur des étoiles.

Marie-José Hourantier a une idée bien claire de ce qu'elle veut d'un lieu théâtral :

« Je ne vais pas construire un théâtre avec un balcon comme au 17^{ème} siècle. Non. Il ne faut pas voir ce qui s'est passé ailleurs et reconstruire ici. Il faut voir comment on peut créer un théâtre qui pourrait permettre des créations typiquement africaines. Donc voir un environnement, comprendre les besoins d'une troupe, comprendre les besoins de ces pièces là, essayer de réfléchir sur la création d'un théâtre puisqu'on n'en a pas... Les Centres Culturels Français sont les seuls. C'est eux qui décident. C'est eux qui créent la politique culturelle. Il faut se départir de cela. C'est que nous, on n'existe pas. Il y a des structures à mettre en place... Pourquoi n'y aurait-il pas plusieurs villas de recherche, plusieurs laboratoires ? Quand vous pensez qu'il n'y a que le CCF et l'on fait la queue et l'on ne peut jouer que deux fois. Si on a la villa Ki-Yi, le Bin Kadi So, si on a Koly qui crée son théâtre alors ça nous permet d'avoir plusieurs laboratoires et de nourrir ce fameux Palais de la Culture qu'on espère tant. C'est bien beau d'avoir un grand palais. S'il n'y a pas de production, s'il n'y a pas de création... Il faut que la création se fasse en laboratoire et ensuite on pourra projeter ces productions qui passent la rampe. »³⁵¹

Le *so* du Bin Kadi Théâtre sert de lieu de répétition et de représentation de mini spectacles. C'est là que les comédiens expérimentent des formes brèves (quinze à vingt minutes) qui ont pour noms « soursure ». Ces formes reprennent, en les dramatisant, les rumeurs de la ville, (rumeurs prétendues venant de « sources sûres », d'où leur appellation) et drainent un public assidu d'artistes de tous bords, d'intellectuels et de visiteurs touristes. Elles sont par la suite intégrées dans les grands spectacles qui sont prévus pour des espaces plus importants.

Les spectateurs, assez souvent, se restaurent sur place. Le coût du billet d'entrée au *so* pour un spectacle comprend le prix du spectacle et celui du dîner. C'est cela le concept du maquis-théâtre développé par le Bin Kadi Théâtre.

Le Bin Kadi So est une reproduction de cette cour familiale mandingue où toute la vie se joue au quotidien (on y travaille, on y mange, on y dort.) L'heure du théâtre est ce moment de veillée autour d'un feu lorsque la famille accueille des visiteurs (spectateurs) le soir pour deviser, partager un peu des préoccupations, de façon ludique, partager un plat ensemble dans une sorte de communion fraternelle propice à l'apaisement des angoisses et à la cohésion du groupe par son élévation morale, spirituelle et intellectuelle. Marie-José Hourantier explique ainsi, en s'appuyant sur les vertus de la cour traditionnelle :

³⁵¹ M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1996

« C'était un lieu de rencontre, là où se réunissaient tous les piliers de la société. La famille, c'est le petit cercle étroit que l'on forme et que l'on éduque... et on lui donne des maîtres, des maîtres éclairés. Il faudrait prendre un bain dans une cour où tu rencontres tous ceux qui peuvent t'aider à créer, t'aider à vivre, à retrouver une certaine harmonie. Le *so* du Bin Kadi, c'est baigner dans l'atmosphère de la cour et ça c'est profondément ancré dans la tradition africaine. C'était la première source d'éducation. »³⁵²

9.1.2.3. L'Atelier du Théâtre pour le Développement

Après avoir longtemps erré depuis les salles de classe des lycées de Ouagadougou jusqu'à la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville, pendant une bonne douzaine d'années pour ses répétitions, l'ATB s'est doté d'un complexe théâtral, un grand centre culturel bâti dans le quartier populaire de Goughin.

La cour abrite un théâtre couvert de trois cent places construit dans un rapport frontal et aménagé à l'italienne avec des coulisses, des rideaux, des loges, des magasins pour le décor et les costumes, et équipé de projecteurs fixes. Cependant, un grand péristyle s'étend à l'entrée de ce théâtre. Le péristyle est une grande scène construite en ciment et qui offre bien des possibilités pour les spectacles de plein air. Des gradins sont montés pour constituer la salle quand les représentations de plein air l'exigent et peuvent contenir près d'un millier de personnes.

L'espace abrite également les locaux de l'école de théâtre fondée par la troupe. Cette école reçoit des sessions ponctuelles destinées aux groupes désireux de s'initier au théâtre pour le développement. Elle se destine à des formations plus régulières et y travaille déjà avec des programmes de préfiguration. A l'entrée de la cour, un grand bâtiment sert d'hôtel pour loger les artistes de passage et de bureaux pour la direction du théâtre. Un snack-bar alimente les usagers des lieux et autres visiteurs. Les répétitions de la troupe ont lieu dans ce complexe, certains spectacles s'y donnent également. L'espace conçu comme lieu d'accueil programme des spectacles d'autres compagnies. Cependant les spectacles de théâtre pour le développement sous la forme du forum ne se déroulent pas dans ce complexe culturel. La troupe doit aller à la rencontre des publics cibles, c'est-à-dire se déplacer pour aller dans les villages, les écoles, les places publiques pour ses manifestations foraines.

³⁵² M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1996.

9.1.2.4. Le complexe scénique de la *Troupe Psy*

Les séances de kotéba thérapeutique intime ou ouvert se déroulent à l'hôpital du Point G à Bamako. Michel Valmer présente le lieu en ces termes :

« La section psychiatrique du Point G propose une scénographie éclatée. Située au sommet d'une colline surnommée parfois par les Maliens de Bamako « Colline du savoir », elle organise ses cases autour d'une salle de consultation la Salle des palabres, construction à claire-voie circulaire et intime dont l'effet acoustique permet de chaque place d'émettre ou de recevoir le plus perceptible chuchotement en direction ou de la part de son vis-à-vis. Un peu plus loin, se trouve la salle sombre et fermée, réservée à la Troupe Psy pour le kotéba intime et le grand péristyle pour le kotéba ouvert ».³⁵³

On l'aura compris, deux espaces sont mobilisés tour à tour selon les circonstances. L'espace clos répond à la séance intime. C'est une grande salle très peu éclairée mais dont l'ambiance feutrée prédispose à la concentration du spectateur-patient-acteur. Il faut préciser que la séance intime est celle qui permet de se pencher sur le cas particulier d'un malade dont on souhaite révéler les raisons des troubles mentaux. La salle, par le calme qu'elle inspire, sécurise le patient, l'invite à la prise de parole, à la révélation, à la confession.

Les séances ouvertes se déroulent en plein air sur une scène aménagée en rond devant une villa. A cette séance participent tous les patients qui le souhaitent. S'y rencontrent une vingtaine de patients qui se mêlent aux huit acteurs et musiciens de la troupe. La scène construite en ciment est surélevée d'une vingtaine de centimètres au-dessus du sol. Des bancs sont disposés du côté de la villa sur lesquels s'assoient spectateurs et acteurs pendant le jeu, chacun intervenant à son tour sur la scène.

Tout bien résumé, l'on retrouve la case secrète du guérisseur traditionnel dans le premier cas où l'on a affaire à un espace clos. Au contraire, l'espace ouvert du péristyle rappelle celui des jeux et animations sur les places publiques nues, espace de défoulement, d'extraversion, de réjouissances populaires. Le kotéba thérapeutique ouvert s'inscrit bien dans cet esprit de libération de pulsions par l'expression corporelle dansée et théâtrale qui s'y livre une fois la quinzaine.

En conclusion à ce tour d'horizon, nous pouvons dire que les formes du théâtre de la participation ont une vision très indifférenciée du lieu théâtral. Pour elles, s'adapter aux réalités du terrain c'est mettre en valeur tout espace où la rencontre véritable avec le

³⁵³ A. Bagayoko, Préface de Michel Valmer, in Kolokèlen, 1996, p.16.

public peut avoir lieu. Ces espaces sont : les dancings bars et les salles nues fermées ; les places publiques (place du marché, parvis de bâtiment administratifs) ; les salles conventionnelles couvertes ou de plein air, les amphithéâtres (centres culturels.)

9.2. Une pragmatique de l'espace scénique : vers une dynamique de la communion

9.2.1. Investir l'espace vide

La notion d'« espace vide » caractérise un mouvement de retour à une expression théâtrale originelle dépouillée des artifices du lieu théâtral pré-construit. Antonin Artaud, condamnait énergiquement le rapport scène/salle classique dans sa conception du théâtre de la cruauté³⁵⁴. Ce faisant, il faisait l'apologie de l'expression corporelle et ramenait déjà le théâtre à cet essentiel du jeu de l'acteur qui envahirait la scène vide. Peter Brook affine cette vision en renforçant la théorie de l'espace vide. Dans cette approche, il s'agit d'investir tout espace que l'on rencontre, construit ou non, indépendamment des contingences pour en faire une scène de théâtre. Les éléments scénographiques, le jeu du comédien, la disposition du public devront prendre en compte les contingences du dit espace. L'essentiel sera alors la relation que l'on aura réussi à établir entre les acteurs et les spectateurs pour que le théâtre « passe la rampe ». L'espace alors devient un outil. Pour Peter Brook :

« L'important ce n'est pas l'espace en théorie, mais l'espace en tant qu'outil [...]. Au théâtre, il y a des choses qui aident, et d'autres qui entravent. Hors du théâtre c'est pareil. Lorsque nous quittons les espaces conventionnels, pour aller dans la rue, la campagne, le désert, un garage, une étable ou n'importe quel endroit pourvu que nous soyons en plein air, cela peut aussi bien constituer un avantage qu'un inconvénient. L'avantage, c'est qu'une relation peut tout de suite s'installer entre les acteurs et le monde, ce qui ne pourrait pas se produire dans

³⁵⁴ Les principes fondamentaux du théâtre de la cruauté sont les suivants. La cruauté met en évidence nos propres contraintes et blocages. C'est un théâtre de vérité en fait, un théâtre qui peut produire des transes, réveiller en nous nerf et cœur, un théâtre que les événements ne se repassent pas. Un théâtre grave qui bousculant toutes nos représentations nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'un thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera pas oublier. C'est pourquoi ce théâtre se propose de recourir aux spectacles de masses avec de grands mouvements de foule. C'est un théâtre métaphysique. La salle : suppression de la barrière salle/scène. Artaud préconise la communication directe entre acteurs et spectateurs. Les spectacles sont installés au milieu et la scène est tout autour. L'espace doit favoriser la pénétration dans le jeu de l'acteur, c'est donc une scène tournante avec possibilités d'entrées et de sorties multiples. Le langage doit être codé. Il faut créer une métaphysique de la scène (gestes, mouvements, visages doivent relever quelque chose de nouveau.) La mise doit être le point de départ de toute création théâtrale. Le metteur en scène est le demiurge unique de la scène. Le langage doit être une ré-écriture. Il faut dépasser l'usage quotidien pour faire apparaître des sentiments et sensations nouvelles. La lumière : on doit y introduire des éléments de densité pour créer le chaud, le froid, la colère, l'indignation. L'acteur : un travail doit viser à exploiter toutes les ressources de son corps, un travail sur les points d'énergie permettra de rendre uniquement les émotions.

une autre circonstance. Cela donne au théâtre une nouvelle bouffée d'oxygène. Inviter le public à rompre avec ses habitudes conditionnées -notamment celle d'aller dans une salle spéciale - est un grand avantage du point de vue dramatique. »³⁵⁵

Ces dispositions que le théâtre contemporain redécouvre enfin n'ont jamais déserté les conceptions traditionnelles de l'espace dans les événements dramatisés en Afrique noire. Prosper Kompaoré dans sa recherche sur les formes de théâtralisation traditionnelle en Haute Volta le signale d'ailleurs fort à propos d'une danse *mwaga*, le *warba* :

« La scène est toujours en plein air, sur une place aménagée, sans tréteaux ni construction particulière, mettant d'emblée acteurs et spectateurs sur le même plan. Sur la terre battue occupée pour la circonstance par les danseurs et les spectateurs, aucun décor n'est installé; c'est donc une scène nue en plein air qu'évoluent les acteurs. L'élément morphologique le plus significatif est sans doute la circularité des figures de danse. »³⁵⁶

Les troupes qui constituent notre corpus investissent divers lieux théâtraux et font feu de tout bois pour s'adapter à une salle à l'italienne ou à un terrain de football, un amphithéâtre ou une case. Les compagnies transforment tout aussi bien les espaces conventionnels fermés que les espaces de plein air. La scénographie est sans cesse revue dans sa macro-configuration pour épouser les contraintes de l'espace qui s'offre. Le jeu des acteurs prend aussi en considération les paramètres spatiaux car l'on ne peut placer la voix de façon identique selon que l'on est dans une salle fermée ou une cour d'école. On pourrait arguer que l'absence de salle de spectacle dans les villages et même dans certaines grandes villes ne laisse pas d'alternative, il n'en est rien puisque assez souvent le choix se fait de jouer plutôt en plein air que dans un amphithéâtre lorsque cet amphithéâtre existe quand même. Tout dépend, de ce fait, de ce que l'on attend de la relation avec le spectateur et comme le principe de la participation oriente ce choix, l'espace investi se détermine en conséquence. C'est d'ailleurs pour ces raisons que le kotéba thérapeutique passe d'un espace fermé (la case sombre) quand il s'agit de s'intéresser à un cas intime, à un espace ouvert (le péristyle) quand il faut intégrer plusieurs spectateurs-acteurs-patients au même spectacle.

Le théâtre-rituel envisage l'espace vide comme une remise en cause de l'espace traditionnel fortement connoté :

³⁵⁵ P. Brook, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992, p.190-191.

³⁵⁶ P. Kompaoré, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute Volta...* p.504.

« Le lieu scénique traditionnel regroupait deux plans : celui du divin et celui de l'humain, et de ce consensus réunissant les forces supérieures, l'assemblée et le meneur de rite devait faire naître l'action rituelle efficace. Le théâtre-rituel qui a vidé le sol et le ciel, place la société au cœur de son espace chargé d'exprimer ses problèmes et de les résoudre. Il a maintenu, pour certains spectacles, le cercle rituel traditionnel constitué par les acteurs sur la scène formant un demi-cercle et prolongé par le public qui forme un deuxième demi-cercle. Au début du spectacle, il y a toujours un acteur qui trace symboliquement le cercle scène-salle avec de la poudre de kaolin ou le parcourt en chantant.

L'espace scénique est donc créé rituellement au début du spectacle, juste avant l'installation des acteurs et le *warming up*... Le manque d'organisation de l'espace est symbole de mort et de destruction... Mais pour que le rituel évolue et aboutisse, il faut que le fatras informe s'organise, que tout désordre cesse. »³⁵⁷

Cette ouverture, disons plutôt la souplesse de cette disposition vis à vis de l'espace, nous amène à conclure que les formes du théâtre de la participation s'inscrivent non seulement dans une dramaturgie libre mais aussi dans une scénographie souple.

9.2.2. Briser l'opposition scène-salle

Au risque de nous répéter, nous n'insisterons jamais assez sur ces dispositions scénographiques ou dynamiques qui tendent à briser les rapports d'opposition scène/salle que l'on rencontre habituellement dans le théâtre conventionnel. Dans les formes du théâtre de la participation plusieurs procédés sont mis en branle pour intégrer le spectateur à l'espace du jeu : intégration physique du spectateur dans l'espace du jeu ; incursion des acteurs dans l'espace du public ; rituel d'accueil tendant à confondre les espaces ; phases de *warming up* et de clôture en liesse du spectacle.

9.2.2.1. Intégration du spectateur dans l'espace de jeu

A l'Atelier Théâtre Burkinabé, l'organisation scénographique s'accompagne toujours d'innovations ayant pour but d'intégrer le public à la scène et de favoriser sa participation. L'une des pratiques les plus originales est l'offrande du « *zom kohom* ». Le spectateur n'est pas un client vulgaire, anonyme. C'est un invité que l'on appelle par la publicité. Il s'est arraché à de multiples exigences existentielles pour venir participer à la naissance de l'acte dramatique. Ces considérations imposent qu'on le respecte et qu'on le reçoive comme un ami. Selon la tradition de l'hospitalité, la troupe lui offre « laalebasse d'eau de l'amitié » : *le zom kohom*. Cette boisson préparée à base de farine de mil marque l'insertion du spectateur dans la famille des acteurs. Les actrices la

³⁵⁷ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, L'Harmattan, Paris, 1984, p.159-160-161.

servent le plus souvent avant le spectacle à ceux qui acceptent de la consommer. La calebasse qui circule de mains en mains établit d'entrée de jeu une certaine complicité entre les spectateurs eux-mêmes, brise les inhibitions, tisse la relation horizontale et renforce la cohésion du groupe nécessaire à la communion. La pratique qui semblait osée au début s'est très vite transformée en un rituel sans lequel l'ambiance perdrait en cordialité.

Bien d'autres tentatives plus audacieuses ont jalonné le parcours de cette compagnie. Dans *Les gens des marais*, une passerelle relie les coulisses à l'entrée de la salle de spectacle. Le spectateur qui vient du dehors passe d'abord par les coulisses et se retrouve brutalement sur la scène, illuminé par les feux des projecteurs. Il est immédiatement accueilli par un acteur faisant office de maître de maison. Une actrice lui offre la calebasse d'« eau de l'amitié » puis il est escorté jusqu'à la salle, laquelle est aussi reliée à la scène par une passerelle. En fait tout se passe comme dans une scénographie de rite de passage qui se joue sur trois espaces : l'espace initial des coulisses (celui des préparatifs), l'espace scénique transitoire (celui des transformations) et l'espace du public initiatique (celui de l'accomplissement.) Le spectateur (néophyte) en passant par les trois espaces devient récipiendaire. Il acquiert par le passage sur les deux premiers espaces quelque chose de nouveau, subit une métamorphose partielle qui s'accomplit définitivement avec le spectacle plus tard.

Dans *Gouverneur de la rosée*, le public est d'abord accueilli dehors, en plein air, dans la cour. Puis les acteurs, dissimulés dans le public, l'incitent à une manifestation. Les spectateurs prennent goût au jeu, brandissent le poing en clamant « *la huelga, la huelga, unidos venceremos* ». La rumeur de la grève monte crescendo. Puis brusquement des coups de sifflets retentissent. Des acteurs déguisés en policiers, matraques à la main, envahissent le public (qui souvent se méprend.) Les spectateurs paniqués reculent. Le héros, Manuel, qui se trouve dans le public est saisi, molesté et jeté sur l'espace dégagé par le mouvement de recul de la foule. Puis il est emmené vers la salle de spectacle et le public est petit à petit canalisé vers cette salle close où il se retrouve en plein rituel de funérailles. Le spectacle qui se déroule est une commémoration de la vie de Manuel, à l'exemple des scènes de funérailles traditionnelles où les parents du défunt le font revivre en imitant les faits et gestes habituels de sa vie.

9.2.2.2. Le rituel de sacralisation ou de cosmisation de l'espace

Il s'agit de cette pratique rituelle que nous avons déjà évoquée (page ? renvoyer plutôt au chapitre concerné.) Pour les tenants du théâtre-rituel, il est indispensable de prendre possession des lieux avant d'y jouer. Werewere Liking lie cette disposition à la conception de l'espace :

« Le décor n'est pas seulement ce qui est construit. Chez nous ce n'est pas n'importe où que l'on va faire une soirée. Et même quand on doit faire une soirée quelque part, souvent, selon l'importance, il y a des initiés qui vont purifier les lieux, qui s'en vont verser de la poudre de kaolin pour que dans cet espace ne viennent pas s'introduire n'importe quelle entité inférieure. On ne peut pas dire qu'il n'y a pas de scénographie. Même quand c'est dans une cour, que cela soit pour un mariage que ce soit un baptême, que ce soit pour une cérémonie de deuil, il y a toujours une préparation des lieux. »³⁵⁸

Les spectacles de théâtre-rituel commencent invariablement par la cosmisation des lieux. Cette cosmisation se fait de différentes manières. Nous avons pu en repérer quatre.

La cosmisation par la lumière, se fait par l'installation de bougies allumées, équidistantes les unes des autres et dont le tracé circonscrit un cercle englobant l'espace du public et l'espace des acteurs. Cette disposition se découvre dès que l'on entre dans la salle de spectacle. Seules les bougies sont allumées, le reste de la salle étant plongé dans le noir.

La cosmisation par la voix est plus dynamique. Elle se traduit par la profération de rhapsodies ou l'exécution d'un chant (le plus souvent par le meneur du rite) avec une réponse du chœur (plusieurs comédiens-musiciens) avant le début du spectacle. Le meneur du rite, impose le silence, par son apparition sur la scène puis commence à exécuter le chant rituel en faisant le tour des deux espaces (acteurs et public.) L'air du chant, les sonorités des mots, le rythme, concourent à installer « les entités supérieures » et à chasser les mauvais esprits.

La cosmisation par la musique, procède du même principe que celle de la voix, à la différence qu'ici, pendant qu'un silence lourd s'abat sur la salle, le musicien joue d'un instrument en faisant le tour de la scène³⁵⁹.

³⁵⁸ W. Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997.

³⁵⁹ En janvier 1997, nous avons assisté à un spectacle du Ki-Yi Mbock Théâtre à la Riviera (Abidjan.) Celui-ci avait lieu sur l'espace cour en plein air. Werewere Liking en début de spectacle a fait le tour de

La cosmisation par le tracé de l'espace de jeu est effectué par le meneur du rite qui fait le tour des deux espaces (acteurs et public) en agitant une queue de bête comme pour chasser des insectes nuisibles ou en utilisant des éléments naturels. Dans le spectacle *A l'aube de la conscience*, le cercle du lieu scénique est délimité par un tracé de fleurs et d'herbes. Le « Maître de cérémonie » exécute ce tracé circulaire en disant : « Avant de nous interroger sur la Mort, créons l'espace et les gestes qui raviveront le drame. Approchez mes frères, une porte s'est ouverte sur l'infini, pour laisser passer un des nôtres. Tentons de voir, le temps d'un soupir, l'autre face de nous-mêmes. ». Dans *Orphée d'Afrique* c'est au kaolin que le *Ndinga*, ou maître de cérémonies, trace le cercle initial en début de spectacle. Il referme la représentation de la même façon. M.-J. Hourantier justifie ainsi la clôture rituelle : « Avant de quitter un endroit, on neutralise les vibrations pour que les nouveaux habitants s'adaptent rapidement. En s'installant ailleurs, on stabilise les énergies en fonction des habitants et des buts imposés au village »³⁶⁰.

Cette cosmisation ou sacralisation de l'espace chère au théâtre-rituel répond à ce besoin profond de manifester l'occupation d'un lieu, d'en montrer la prise de possession, l'appropriation. Mircea Eliade commente ce type de rapport de l'homme à l'hiérophanie en ces mots :

« Qu'il s'agisse de défricher une terre inculte ou de la conquérir et d'occuper un territoire déjà habité par d' « autres » êtres humains, la prise de possession rituelle doit de toute façon répéter la cosmogonie. Dans la perspective des sociétés archaïques, tout ce qui n'est pas « notre monde » n'est pas encore « un monde ». On a fait sien un territoire qu'en le créant de nouveau c'est-à-dire en le consacrant. [...]. Il importe de bien comprendre que la cosmisation des territoires inconnus est toujours une consécration : en organisant un espace, on réitère l'œuvre exemplaire des dieux. »³⁶¹

A l'analyse, cette vision esthétique du théâtre-rituel est à la limite utilitaire. Sacraliser l'espace revient à s'assurer la possibilité de la fondation d'un monde différent, surgissant au milieu du profane mais qui permettrait d'établir une communication entre le profane et le sacré :

l'espace scénique en soufflant dans une corne. Cette espèce de flûte produisait des sons surprenants et à la limite envoûtants. Lorsque le lendemain nous lui avons demandé à quoi cela renvoyait, elle nous répondit : « Nous faisons toujours beaucoup de cérémonies sur notre lieu. On fait énormément attention où on joue. Nous ne jouons pas sans mettre la conscience dans le lieu, sans essayer d'habiter le lieu ».

³⁶⁰ W. Liking, Introduction de M.-J. Hourantier, in : *Une Nouvelle Terre*, Abidjan, NEA, 1980, p.9-10.

³⁶¹ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Folio, 2002, p.34-35.

« [...] l'expérience de l'espace sacré rend possible la « fondation du Monde » : là où le sacré se manifeste dans l'espace, le réel se dévoile, le monde vient à l'existence. Mais l'irruption du sacré ne projette pas seulement un point fixe au milieu de la fluidité amorphe de l'espace profane, un « Centre » dans le « Chaos » ; elle effectue également une rupture de niveau, ouvre la communication entre les niveaux cosmiques (la Terre et le Ciel) et rend possible le passage d'ordre ontologique, d'un mode d'être à un autre. C'est une telle rupture dans l'hétérogénéité de l'espace profane qui crée le « Centre » par où l'on peut communiquer avec le « transcendant » ; qui par conséquent, fonde le « Monde », le « Centre » rendant possible l'*orientario*. »³⁶²

Le théâtre-rituel qui se veut proposition d'espace de reconstruction de nouveaux mondes ne peut viser à l'efficacité sans cette appropriation symbolique.

L'espace théâtral même s'il est ouvert, telle la salle du théâtre populaire (conçu comme un amphithéâtre à ciel ouvert), devient un lieu consacré par l'usage et de ce fait se sacralise puisqu'il est habité périodiquement par les représentations dramatiques. Que dire alors des expériences menées par le théâtre pour le développement dans des espaces sauvages *a priori* ? Les cours d'école, les devants de lieux publics et administratifs, les places du marché que l'Atelier Théâtre Burkinabé investit sont des lieux inhabités, des lieux de passage. La troupe débarque, dans un espace ouvert, le nettoie, enlève morceaux de cailloux et bouses de vache qui traînent, répand parfois un peu d'eau sur le sol pour apaiser la poussière, délimite l'aire du jeu et installe ses nattes. D'où vient donc cette magie qui transforme le lieu sauvage en lieu théâtral apte à l'accueil d'un moment de communion ? Nous pensons que c'est l'investissement euphorique qui y installe l'émotion nécessaire à la communion. L'installation de la boîte à musique qui débite pendant un certain temps les « tubes » à la mode, les battements de tam-tam et danses, les jeux interactifs avec le public pendant le *warming up* sont finalement des éléments d'une appropriation de l'espace. Ce qui révèle le caractère indifférencié de l'espace théâtral, c'est-à-dire que ce qui importe dans le choix du lieu théâtral n'est plus son caractère pré-défini ou non. C'est l'aptitude de ces formes de théâtre à traduire dans leur dramaturgie et leur esthétique des méthodes d'implication du public, ces méthodes pouvant être inspirées d'un univers indifféremment sacré (théâtre-rituel) ou profane (théâtre pour le développement.)

³⁶² Ibid., p.60.

9.2.3. La circularité comme dynamique extra-formelle

Observons une danse banale : le *klag*.³⁶³ Les danseurs et batteurs (acteurs présumés) sont accroupis sur une portion de la scène délimitée par la disposition du public en rond. Le plus souvent, ils sont presque engloutis par la première rangée des spectateurs. La manifestation commence alors, rythmée par le verset chanté, le claquement de mains du public et les battements de tambours. Le danseur (préssumé) quitte la ligne, entre dans le cercle et danse de manière à être vu sous tous les angles, tantôt de dos, tantôt de profil, tantôt de face. Après la phase frénétique qui l'agite, l'essouffle mais sans jamais l'arrêter, un autre danseur se lève, se lance dans le cercle, tape dans le dos du danseur essoufflé pour prendre le relais. A son tour, il s'y jette avec entrain. Et si après un long moment personne ne fait irruption sur la scène pour l'arrêter, les batteurs de tam-tam complices, ralentissent le rythme. Ce qui lui permet de s'arrêter pour revenir dans le rang des spectateurs qu'il ne regagnera qu'après avoir noué un foulard autour du cou d'un spectateur. Qu'il soit bon ou piètre danseur le spectateur qui reçoit le foulard ou la tape amicale est tenu d'investir le cercle et d'y esquisser au moins quelques pas sous peine de n'être jamais délivré de la scène qui dit-on « l'engloutit » s'il refuse de l'honorer par une danse ! Pour Pius Ngandu Nkashama :

« Ce fait du cercle n'est pas gratuit. En délimitant la scène du spectacle par un encerclement, le symbolisme scénique acquiert un sens bien précis : le danseur devra se sentir enfermé à l'intérieur d'un univers clos qu'il fera éclater au dehors pour pouvoir s'en échapper. En effet, ces dispositions ne permettent ni coulisses, ni rampes, ni même des machineries qui supporteraient un *deus ex-machina*, argument principal pour les tragédies théâtrales. Si donc aucun refuge ne lui est offert, il ne reste plus à l'acteur qu'à affronter les corps physiques des spectateurs, ainsi que les forces sociales qu'ils représentent matériellement. Autrement, il est sommé de se réfugier dans le désespoir ou la honte suprême afin de se dégager du piège du monde ou de l'univers total de l'enfermement »³⁶⁴

Cet exemple n'est certes pas unique. Il est cependant représentatif d'une multitude de jeux et manifestations dramatiques traditionnels où l'on peut mesurer les vertus de la scène circulaire. La scène en rond non seulement multiplie les axes du regard, mais encore impose au danseur un jeu élaboré, favorise l'interaction, la communion, créant ainsi les conditions de la participation de tous. M.-J. Hourantier en fait une analyse très juste lorsqu'elle conclut que le cercle « avec cette image du rond que chacun ressent comme une aide pour se rassembler sur soi-même, permet d'afficher

³⁶³ *Klag* : danse de grâce, rythme et force en pays mbaï au sud du Tchad.

³⁶⁴ P. Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'harmattan, 1993, p. 239.

son être intimement par le dedans, au sein du groupe qui nous engendre constamment et nous détruit »³⁶⁵.

L'espace circulaire est aussi l'espace par excellence du théâtre pour le développement. La scène est une immense natte de couleur sable brûlé que la troupe étend à même le sol. Le public est disposé tout autour. Les spectateurs de la première rangée, notamment les adolescents sont assis sur un bout de la natte, investissent le pourtour et spontanément assignent à l'espace une figure ronde. Un côté du rectangle est réservé aux acteurs. Une toile tendue au flanc du minibus de la troupe structure cet espace des comédiens. Comme il est difficile de dresser des coulisses en plein air, les changements de costume se font soit sous le regard des spectateurs, soit à l'intérieur du minibus. Pendant le forum, les comédiens assis en fond de scène, ferment totalement le cercle.

La figure récurrente dans la séance de kotéba thérapeutique intime ou ouvert est aussi le cercle. Le spectateur-acteur-patient est pris dans le cercle scénographique de la salle, dans le cercle scénique où il est appelé à jouer et dans le cercle familial qui l'entoure pendant les représentations. Dans le cas de la séance ouverte, la figure du cercle revient assez souvent dans les séquences dansées. Pendant les séquences dansées, les acteurs et spectateurs-acteurs-patients se suivent à la queue leu leu, traçant un cercle qui s'ouvre indéfiniment comme un tracé de coquille d'escargot. Chab Touré décrit cette *circumambulation* du kotéba en ces termes :

« Le kotéba se déroule en cercles dont le point de départ est le meneur du jeu. Les musiciens, en file indienne derrière lui, sont suivis des kotédens. Les spectateurs arrivés sur place par petits groupes se mettent dans la file. Le meneur de jeu anime cette foule en tournant en rond, décrivant un premier cercle avec derrière lui tous les musiciens. Un deuxième cercle est formé par les kotédens. Un, deux, trois cercles selon le nombre des spectateurs peuvent se former. Ces trois corps (musiciens, kotédens, spectateurs) s'installent et occupent la scène en cercles configurant une sorte d'escargot (kotéba veut dire en bambara « le grand escargot. »³⁶⁶)

Le concept de la scène circulaire est à comprendre ici au-delà de la figure géométrique du cercle parfait. Il englobe l'espace scénique, circulaire, rectangulaire, carré, en spirale ou autre, présentant une certaine rotundité. Ce qui est spécifique à ces expériences que nous analysons c'est cette confusion entre l'espace du jeu et l'espace

³⁶⁵ M.-J. Hourantier, Du rituel au théâtre-rituel, L'Harmattan, Paris, 1984, p.29.

³⁶⁶ C. Touré, « Mali, quel théâtre après le kotéba ? », in : Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales n°48, 1995, p.31.

du regard, laquelle confusion crée cet espace fusionnel qui rassemble comme dans un rond. La rotondité renforce la proximité des uns et des autres, démystifie l'acteur et le rend accessible, intensifie les émotions, multiplie les axes de vue et de lecture du spectacle.

9.2.4. Métaphorisation de l'espace scénique

La métaphorisation de l'espace scénique est un procédé de dynamisation spatiale qui accorde aux éléments scéniques, en plus de leur valeur utilitaire, une valeur allégorique. Cette technique de dramatisation scénique prend en compte le fait que la mise en scène soit aussi mise en signe et que les éléments ne sont pas isolés. Ceux-ci sont censés au contraire appartenir à une combinatoire qui permet une mise en chaîne et une possible mise en lecture au second degré. A ce propos Pavis, analysant les expériences modernes de mise en scène écrit :

« L'espace du théâtre contemporain est l'enjeu de trop nombreuses expérimentations pour être réduit à quelques caractéristiques. Toute dramaturgie, et même tout spectacle, fait l'objet d'une analyse spatiale et d'un réexamen de son fonctionnement. L'espace n'est plus conçu comme coquille à l'intérieur de laquelle certains arrangements sont permis, mais comme élément dynamique de toute la conception dramaturgique. Il cesse d'être un problème d'enveloppe pour devenir le lieu visible de la fabrication et de la manifestation de sens. »³⁶⁷

Les formes du théâtre de la participation manifestent une prédilection pour les procédés de dynamisation spatiale utilisant à profusion symboles, icônes et indices. De ce fait, elles dématérialisent le lieu, le stylisent et lui apportent par le biais des connotations et des référents culturels, une dimension plus subjective pour le public qui retrouve des éléments forts de son monde affectif.

Par exemple, dans la mise en scène que le Bin Kadi Théâtre a faite de *La Parenthèse de sang*, l'organisation interne de l'espace scénique structure et influence grandement le jeu des acteurs. Lorsqu'on analyse la représentation, on peut distinguer trois espaces qui rendent compte de trois procédés qu'il semble intéressant de mettre en lumière.

L'espace tombe est constitué de grosses caisses vides et celui du cimetière construit de vieux pneus d'automobile. Ces caisses vides et ces pneus dégonflés (objets dévitalisés et rebus d'une société de consommation) renvoient (par procédé de

³⁶⁷ P. Pavis Dictionnaire du théâtre, op. cit., p. 122-123.

contiguïté symbolique) au vide des vies qui les unes après les autres viennent s'échouer dans les amas de pneus et de caisses.

L'espace palais présidentiel est simplement indiqué par un grand fauteuil. L'objet fauteuil renvoie au trône et peut être considéré comme l'icône du pouvoir³⁶⁸. Ce fonctionnement à la limite métonymique permet par un seul élément représentatif de signifier l'ensemble du palais sans que l'on ait à construire une demeure présidentielle avec ses colonnades et ses piscines.

Enfin, l'espace du quotidien de la cité est montré par les différentes activités des habitants (coiffeurs, commerçants, agents de bureaux, etc.) ; l'espace cité étant suggéré par un fonctionnement indiciel. Dans ce dernier cas, l'espace scénique est manifesté par l'espace gestuel.

Le procédé qui sous-tend la dramatisation de l'espace scénique dans cette représentation tient de la mise en abîme spatial. En effet, au plan paradigmatique appartiennent plusieurs sous-espaces contenus dans le grand espace représentant la cour de Libertashio, le héros mythique que l'on cherche et que l'on ne trouve pas. Ces sous-espaces sont : le cimetière, la pièce des condamnés, la potence. Sade Ngarounoum dans l'étude sémiologique qu'il fait de cette représentation propose la lecture suivante :

« Le fonctionnement métaphorique de la mise en abîme spatial, dans ce cas précis peut s'interpréter de la manière suivante : dans la société peinte par Sony Labou Tansi, les abus du pouvoir politique ont atteint un degré tel qu'il n'y a pas de frontière établie entre le chez soi, la cellule, le cimetière et la potence. Ces espaces qui sont confondus expriment l'existence d'un pouvoir tyrannique qui soumet les populations à une dictature sanguinaire, à la terreur, à l'oppression ; le domicile est violé par les militaires ; le chez soi est une prison parce que c'est dans sa propre maison que la famille de Libertashio est incarcérée : le chez soi c'est encore la potence, car c'est dans sa propre cour que la famille de Libertashio sera exécutée ; le chez soi c'est enfin le cimetière parce que c'est là que les militaires s'entreuent et s'enterrent. »³⁶⁹

C'est ce même type de métaphorisation spatiale que l'on retrouve dans la représentation de la pièce *Les voix du silence* de Prosper Kompaoré. Le spectacle est monté sur un espace tridimensionnel en dénivellation qui utilise intelligemment la verticalité. Tandis que les « gens d'en haut » sont juchés sur une estrade d'où ils écoutent la septième symphonie de Beethoven en « picorant de petits fours » et en

³⁶⁸ Un signe est iconique lorsqu'il y a une analogie physique entre le signifiant et son denotatum ou signifié conventionnel auquel renvoie tout signe.

³⁶⁹ S. Ngarounoum, *De quelques aspects de la question du Public dans les Arts du Spectacle*, mémoire de maîtrise, Université de Ouagadougou, 1998, p.104.

« s’envoyant des rasades de champagne », les « gens d’en bas » rampent dans les bas-fonds de la honte, de la misère et tentent vainement d’attraper des insectes pour s’en nourrir, sous le regard et la plainte de l’aveugle mendiant. Entre ces deux univers, s’étend l’espace intermédiaire : celui de la route qui relie les gens d’en haut aux gens d’en bas. Cet espace intermédiaire est aussi celui des manigances politiciennes et de l’expression de la colère des gueux. La représentation se déroule dans cet espace à trois dimensions planté dès le début et ne souffre pas de « temps morts » pour changement de décor. Les scènes se succèdent sans interruption, se situant dans un espace ou l’autre selon le *topos* adéquat.

Par ailleurs le procédé de dénucléarisation scénique³⁷⁰ (successive ou simultanée) permet dans la plupart des représentations de théâtre-rituel ou de théâtre pour le développement de passer d’un espace à un autre sans changer de décor. L’utilisation des spots lumineux dans la mise en scène de *Conscience de tracteur* révèle un usage métaphorique judicieux qui apporte profondeur et richesse à la représentation. La lecture qu’en fait Sade Ngarounoum est éloquente :

« [...] il y a un contraste horizontalité/verticalité rendu par deux spots lumineux de couleur différentes : un spot couleur jaune orienté vers le bas ; ce bas représente le village et ses habitants. Un spot de couleur rouge éclairant en hauteur trois savants montés dans « L’Arche de Lumière », constitué de plusieurs pneus de voiture superposés... Ce procédé [...] présente des similitudes avec les procédés cinématographiques en ce qui concerne la position de la caméra pendant les prises de vue. En effet, l’espace en hauteur, c’est-à-dire l’Arche, est comparable à une image filmée en contre plongée dans des techniques cinématographiques. Cet espace en hauteur magnifie les trois savants et exprime leur volonté de puissance, la passion qui caractérise leur recherche pour percer le mystère des « Sulfatés ». Le spot lumineux de couleur rouge qui illumine cet espace en altitude renforce cette interprétation : ici le rouge peut symboliser non seulement la noblesse des savants mais encore la passion et l’ardeur qui caractérisent leur activité, l’espoir qu’ils mettent en leur recherche. L’espace d’en bas - le village - copie un peu la technique de la plongée au cinéma : il présente une population dominée, soumise. Le spot lumineux de couleur jaune qui délimite cet espace est significatif ; il ne s’agit pas ici du jaune or mais plutôt de la couleur discréditante : c’est la marginalisation des gens condamnés, témoins d’une situation purulente. L’incapacité des savants à élucider le

³⁷⁰ La dénucléarisation scénique est le procédé qui consiste à faire éclater le lieu scénique en plusieurs espaces dramatiques. Au niveau zéro, c’est un lieu, juxtaposé à un autre sans plus. La dénucléarisation successive consiste à juxtaposer des espaces dramatiques qui se succèdent sur l’espace scénique, le rapport logique étant à rechercher dans la logique interne du récit. Ce processus peut être accru et donner un rythme à la pièce. Plus il est démultiplié, plus comme une fissure atomique projetant les électrons, la pièce « coule » rapidement. La dénucléarisation simultanée est un processus d’éclatement qui se traduit par une présentation simultanée de plusieurs espaces distincts produisant redondance, complémentarité, simultanéité. Ce traitement de l’espace est très dynamique.

phénomène des « Sulfatés » se traduira à la fin par leur chute dans l'espace d'en bas ; c'est la fin d'un rêve, l'impuissance de la science à maîtriser certains phénomènes, c'est la reprise du contact avec la réalité. »³⁷¹

Il serait prétentieux de vouloir faire le tour des procédés scénographiques car, en réalité, à chaque mise en scène correspond un projet spécifique de conception spatiale. Cependant, cette volonté de diversification n'exclut nullement le souci majeur des formes du théâtre de la participation de s'affranchir des contraintes de la scène réaliste ou naturaliste. Ces formes proposent des espaces de type symboliste ou expressionniste propices à une interprétation riche et variée. Dans le cas contraire, lorsque la représentation des pièces prétextes se veut réaliste, bien des procédés de type brechtien³⁷² sont utilisés. L'usage des objets est alors lié au gestus typique ou au gestus social auquel ils renvoient.

9.2.5. L'espace gestuel adjuvant

Rappelons que Pavis définit l'espace gestuel comme cet « espace créé par l'évolution gestuelle des comédiens. Par leurs actions, leur relation de proximité ou d'éloignement, leurs libres ébats ou leur confinement à une aire minimale de jeu, les comédiens, tracent les limites exactes de leur territoires individuels et collectifs »³⁷³. La notion de gestuelle recouvre aussi bien le geste que le mouvement, le déplacement, les positions du corps. Autant les gestes stéréotypés sont figés, codifiés et ritualisés et créent un code spécifique au théâtre (*Commedia dell'arte*, *nô*, *balinais*, *kathakali*), autant les gestes du quotidien (téléphoner, cultiver, manger) sont fait de simulacre mimétique ou parodique. La mimique est constituée des différents états de l'expression physiologique se traduisant par une déformation des traits du visage (dans le mime, le visage est un vrai alphabet avec lequel joue le comédien.)

La structuration de l'espace se fait aussi par la gestualité exprimée par les acteurs sur la scène. L'environnement spatial et objectal réduit ou favorise le jeu du comédien. Un espace scénique encombré par l'objet peut créer une ambiance dysphorique où le jeu tend à l'immobilisme. Au contraire, un espace dégagé crée

³⁷¹ S. Ngarounoum, De quelques aspects de la question du Public dans les Arts du Spectacle, mémoire de maîtrise, Université de Ouagadougou, juin 1998, p.107.

³⁷² Brecht s'éloigne du réalisme et du naturalisme dans sa conception de l'espace scénique. L'espace scénique doit produire ses propres signes qui ne sont pas nécessairement ceux de la vie quotidienne. Il s'agit d'inventer des signes. Le décor doit faire ressortir l'image : un objet suffit. On n'a pas besoin de reconstituer l'histoire en entier, le cadre en entier. Brecht préconise l'usage de tissus usés pour établir la marque du temps ; ce temps qui en passant donne une rugosité aux choses. Ce qui entraîne un effet de réel, précurseur du théâtre pauvre. De plus, pour lui, le changement de décor doit se faire à vue. Ce qui permet d'affirmer la théâtralité du théâtre et d'éviter la mystification du spectateur.

³⁷³ P. Pavis Dictionnaire du théâtre, op. cit., p.120.

beaucoup de possibilités de jeu ample, le comédien pouvant investir l'espace par de grands mouvements. L'occupation est alors euphorique.

Faut-il redire que les formes du théâtre de la participation privilégient l'espace vide ? Comme tout espace, l'espace vide à aussi horreur du vide. Pour qu'il soit porteur de sens il faut que l'acteur l'habite par sa corporéité, sa voix, sa gestuelle. Gestualité large, généreuse, ouverte sur le spectateur, un investissement parfois vertigineux dans une espèce de lutte. Pius Ngandu Nkashama dans son analyse de la gestualité des scènes africaines note que :

« [...] le danseur doit remplir physiquement la circonférence par une extension démesurée de ses membres, de son corps matériel. Mais surtout, la possession de l'espace cosmique s'accomplit par le tournoiement sur soi, par l'expérience du vertige... Par des pas mesurés qui doivent pouvoir parcourir l'ensemble de l'espace de la scène. Il ne laisse aucun lieu de l'univers que son corps, que ses pieds, que ses mains ne foulent ni ne transforment radicalement. Il marque ainsi formellement qu'il a occupé tout l'espace et qu'il l'a possédé de son geste de vainqueur et de conquérant. »³⁷⁴

Les formes du théâtre de la participation s'inscrivent dans ce type de gestualité dont la grandiloquence peut se lire comme une stratégie de conquête de l'espace.

A cela s'ajoute le fait que ces formes, pour beaucoup d'entre elles du moins, ont pour principe de jeu l'improvisation et la spontanéité. Les *kotedens* pour faire vivre leur personnage doivent le nourrir incessamment : « La règle évidente du jeu est, dès lors, une improvisation permanente des uns et des autres : le *koteden* provoque le spectateur qui à son tour aiguillonne le comédien. Le tempo de l'action dramatique est soutenue par les chants et les danses »³⁷⁵ Le jeu parodique que l'on rencontre au concert-party encourage aussi cette grandiloquence. « Si l'air est électrifié par la concentration d'une même attente, l'acteur sera pris par le flux. Sa puissance se décuple. Il est soulevé »³⁷⁶. Il faut dire que le jeu improvisé, s'il est soutenu par une vibrante participation du public laisse éclater assez souvent les dispositions à l'exaltation, à la sensation du vertige (*ilinx*.) Cette sensation reconnue comme l'un des buts ultimes du jeu y trouve l'occasion de sa réalisation. C'est cette exaltation partagée, qui conduit vers la transe dans certains cas, vers cet état émotif généralisé que l'on appelle communion. Plus d'une fois, on a vu des comédiens perdre le contrôle de la scène pour répondre émotionnellement au

³⁷⁴ P. Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'harmattan, 1993, p.72.

³⁷⁵ C. Touré, *op. cit.*, p. 32.

³⁷⁶ G. Ingold, *op. cit.*, p. 59.

public³⁷⁷. Au théâtre pour le développement, la dimension festive rejoint la dimension corporelle exaltée dans les théâtralisations traditionnelles que décrit Prosper Kompaoré :

« Tout événement théâtralisé est un plaisir, une fête, une célébration des sens, une perpétuelle stimulation émotionnelle, exorbitant acteurs et spectateur de leurs cercles respectifs pour les mener à une fusion conviviale. La dimension corporelle et/ou sensorielle de la représentation traditionnelle peut également inspirer une théâtralité moderne. L'événement dramatique pourra tendre vers une saturation de l'espace dénucléarisé en cellule d'actions concomitantes. « Le théâtre du concret » redeviendrait ainsi une fête du corps et des sens, un festival du mime et de la gesticulation. »³⁷⁸

Notons enfin que bien des éléments de la symbolique des rapports sociaux sont basés sur le rapport gestualité/espace. Le geste est alors la partie visible d'un sentiment, d'une émotion qui s'écrit dans un espace. Les rituels de rencontre ou rituels d'accès sont éminemment codifiés. Traditionnellement, la femme *mwaga* pour saluer un homme qu'elle respecte, se tient à distance, s'accroupit : vision infériorisante, comportement d'évitement par la distance. La distance spatiale évoque la distance sociale. L'accroupissement est signe d'humiliation physique. Ici, le rapport spatial distancié manifeste une certaine hiérarchie intégrée par le code social. Dans certaines traditions, le salut va jusqu'à la prosternation. Les rituels de séparation sont caractérisés par un accompagnement plus ou moins long. Derrière ces allers-retours se profile la symbolique théâtralisée du : « Je reste avec toi ». Au Rwanda, traditionnellement, le retour du voyageur donne lieu à un jeu de cache-cache. Le nouvel arrivant joue à se cacher puis à une certaine distance, l'on fonce et l'on se donne des tapes dans le dos après s'être frappé la poitrine. Chez les *mbay* au Tchad, on se frappe la poitrine, du moins la mère, où la tante qui accueille le nouvel arrivant, l'installe sur ses genoux comme on le ferait d'un enfant, si grand soit cet homme de retour. On ne raccompagne pas par contre le visiteur qui vient présenter ses condoléances. On pense que la mort saisit sur le vif tous les parents du défunt. Ceux-ci sont aussi morts, puisque contenus dans l'espace de la mort. Il faut donc épargner au visiteur qui n'est pas de cet espace mortuaire le risque d'être contaminé en s'y frottant. Chez les *Lobi*, on signale un rituel

³⁷⁷ Pendant la représentation de Victime de l'ignorance à l'École des infirmières en 1985, un acteur débordant d'enthousiasme assène une véritable gifle retentissante à sa partenaire alors qu'il était censé simuler la gifle comme il l'avait toujours fait. Nous retenons un autre cas : celui de l'actrice qui lors d'une excellente circulation de l'émotion entre scène et salle (scène de deuil d'enfants atteints de rougeole, spectacle Les germes de l'espoir joué à Pobé Manga en 1984) perdit le contrôle d'elle et dut regagner les coulisses où elle était en larmes, inconsolable. Il a fallu que les autres acteurs jouant sur la scène improvisent des séquences (imprévues) pour attendre qu'elle se remette de son épanchement émotionnel.

³⁷⁸ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute Volta, *ibid.*, p. 504.

de rencontre traditionnel fort intéressant et qui est également lié à l'espace. En effet lorsque vous croisez quelqu'un sur votre chemin, en pleine brousse, il faut, après une cinquantaine de mètres, vous arrêter, vous retourner pour le regarder en face pendant un moment avant de continuer votre chemin. Manquer à ce rituel s'interprète comme un manque de considération pour celui que vous avez croisé. Et celui-ci peut alors (lorsqu'il a attendu que vous vous retourniez) vous envoyer sa lance ou vous décocher sa flèche dans le dos. Histoire de vous faire comprendre qu'il est un homme digne des siens. Se « faire la bise » chez les Européens signifie être avec l'autre, goûter l'autre. C'est une fusion des corps que l'on montre de manière allusive en annulant la distance.

Mais, tous ces exemples ne sont pas simplement des curiosités anthropologiques. Les évoquer nous servent à illustrer l'omniprésence dans la vie quotidienne de cette dimension codée de la corporéité en rapport avec l'espace. Le théâtre-rituel est allé à cette école pour élaborer tout un système gestuel inspiré de différentes traditions, *bambara, bassa, bete, baoulé*. Malgré leur caractère quelque peu sibyllin, les lignes qui suivent donnent une idée de la *gestuaire* mise en place et qui peu à peu est devenue code :

« Au cours du rite de départ, on ramasse symboliquement « la pourriture » et on la remonte le long de l'axe du corps jusqu'au plexus solaire qui la purifie, puis on propulse ces énergies positives à l'extérieur. Dans un deuxième temps, les bras élevés ramassent les énergies négatives de l'environnement, les placent au-dessus de la tête, au niveau du dernier chakra qui les purifie. On les redescend le long de l'axe du corps jusqu'au plexus solaire et on les dégage. On le termine par la position du « suppliant » : la main gauche (doigts serrés) sur l'épaule gauche et la main droite (doigts écartés) sur l'épaule droite : et « l'unité demeurera ». Pour le rite d'installation, on reprend la même gestuelle mais en sens inverse : on part du haut, en faisant descendre le long de l'axe du corps les énergies jusqu'au plexus solaire pour les éparpiller ensuite. On termine par la main gauche fermée sur l'épaule droite et la main droite ouverte sur l'épaule gauche. « Le meilleur de nous descend de nos têtes vers l'axe de la vie jusqu'au cœur de la terre ». Et le geste engage la voix donne la vie. L'homme se met en harmonie avec le cosmique et redéfinit son idéal. »³⁷⁹

³⁷⁹ W. Liking, Introduction de M.-J. Hourantier, Une Nouvelle Terre, Abidjan, NEA, 1980, p.10.

9.3. L'objet : symbole ou élément du gestus social³⁸⁰

9.3.1. Les objets symboles

Les formes du théâtre de la participation qui sont portées sur la dimension métaphysique de l'expression théâtrale³⁸¹ n'éprouvent aucun dilemme quant au choix d'un traitement symboliste de la mise en scène. Bien au contraire, pour elles, l'usage naturaliste ou réaliste de l'espace et de l'objet relèverait d'une pauvreté conceptuelle et nuirait à la représentation. Nous l'avons déjà dit, pour elles, le théâtre doit tirer l'acteur et le spectateur vers le haut pour lui faire accéder à une conscience supérieure des éléments et des situations.

Pour justifier l'utilisation des objets-symboles dans *Une Nouvelle Terre*, M.-J. Hourantier écrit :

« Dans ses élans de créativité, le peuple prend appui sur le symbole qui ranime en lui sa part de responsabilité et dicte ses devoirs. Désormais les symboles n'illustrent plus un texte, deviennent des moteurs de l'action. Les deux morceaux de percale, la noire évoquant l'épreuve et la blanche, l'élévation et la pureté, défendront l'équilibre, la justice. La racine de *yanb* qui découvre la vérité, la clef qui ouvre les portes de la Connaissance, la bougie et la poudre de kaolin qui éclairent le sentier de l'idéal, sont autant de guides sûrs qui soutiennent les pas des néophytes »³⁸²

Nous tentons dans le récapitulatif qui suit de donner une idée générale des éléments et des objets récurrents dans ces formes en essayant d'analyser les connotations qu'ils sont supposés apporter dans la compréhension d'un spectacle. Notre préoccupation, on l'aura perçu est bien moins la collecte des objets que la manière dont ils sont utilisés pour produire un langage scénique.

9.3.1.1. Les éléments fondamentaux

Ce sont l'eau, la terre, l'air et le feu. Leur évocation est liée à un symbolisme puisant aux sources des conceptions traditionnelles et universelles. Leur emploi se décline entre plusieurs représentations. L'eau et le feu sont souvent introduits sur la

³⁸⁰ Pour Brecht « le gestus est un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et de déclarations faites par une ou plusieurs personnes à l'adresse d'une ou de plusieurs autres ». Le gestus ne se limite donc pas aux gestes proprement dits, à la pantomime ; il s'étend à la physionomie et comprend les paroles, le tout constituant l'attitude globale d'une personne ou d'un groupe d'éléments organisés pour devenir signifiants... Le terme ne s'applique par conséquent pas seulement au comportement ponctuel d'un personnage ou d'un ensemble de personnages à l'intérieur d'une pièce de théâtre (le gestus social), il qualifie également l'action de la pièce et la façon dont elle est présentée au public, la relation instaurée avec ce dernier (gestus fondamental.)

³⁸¹ Il s'agit du théâtre-rituel et du kotéba thérapeutique

³⁸² W. Liking, Introduction de M.-J. Hourantier, *Une Nouvelle Terre*, Abidjan, NEA, 1980, p11.

scène comme éléments purificateurs. Leur représentation scénique varie entre le brasier, la bougie, le projecteur-soleil ou la découpe-lune (pour le feu), et l'eau est souvent représentée par unealebasse supposée la contenir. La terre est très souvent évoquée comme matrice ; mais également comme le lieu d'où tout naît et où tout ce qui meurt revient. Le sol qui est la partie visible et préhensible de la terre est comparée à « une femme : il aime à être caressé, arrosé, pioché, habillé, dévêtu, malaxé... »³⁸³

9.3.1.2. Les objets du pouvoir

L'une des catégories objectales récurrentes c'est celle des objets du pouvoir. Ce sont les objets dont l'usage scénique connote un rapport de force qui s'installe sur la scène. M.J. Hourantier s'exprime sur la symbolique du fauteuil dans *Ma Sogolon, Ma Laide* en ces termes :

« Moi, je n'utilise pas les objets rituels. J'utilise tout. J'utilise beaucoup le *vohou vohou*³⁸⁴. Je travaille avec les objets de récupération. je transfigure l'objet de la réalité. J'en fais un objet artistique. j'aime beaucoup travailler avec les objets de récupération et souvent j'aime bien détourner les objets de leurs sens. Exemple. Dans *Ma Sogona Ma Laide*, à la mort de Maghan au début de la pièce, il y a le griot qui désarticule le fauteuil. En désarticulant le fauteuil c'est l'image du chef qui est mort. On travaille sur un siège surréaliste, complètement surréaliste et on travaille sur les débris du siège. On désarticule, on déchire les pagnes. »³⁸⁵

Outre l'argent, le fauteuil qui trône aussi est symbole du pouvoir. Il fonctionne comme objet symbole dans les spectacles où sa seule présence majestueuse ramène à la mémoire toute la vie d'une cour royale. Son état délabré renvoie à l'usure ; sa désarticulation à la mort d'un pouvoir. La canne, le sceptre, le chasse mouche, la cape, le bonnet royal, la couronne sont les attributs du chef ; ces éléments font partie de ses atouts vestimentaires et font transpirer sa puissance et sa séduction. Le fouet, le fusil sont des éléments de la force dissuasive ou répressive. Ils peuvent également renvoyer au pouvoir libérateur. Le fétiche que l'on retrouve sous forme humanisée par le masque ou par la statuette possède des pouvoirs de divination, de guérison et de sanction.

9.3.2. Les objets de composition du gestus social

Les formes du théâtre de la participation qui travaillent davantage sur la dénégation théâtrale et, qui pour cela ont une prédilection pour la fonction indicielle de

³⁸³ W. Liking, *Une Nouvelle Terre*, Abidjan, NEA, 1980, p.83.

³⁸⁴ Vohou vohou : mouvement artistique plastique en Côte d'Ivoire qui a lancé l'utilisation des objets de récupération comme matériaux de base pour la création plastique dans les années 1980.

³⁸⁵ M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1996.

l'objet, en font un élément important du gestus social du personnage. Sans prétendre à une énumération exhaustive, nous proposons une classification sommaire basée sur une différenciation génotypique. L'on pouvait procéder autrement aussi en s'appuyant sur d'autres critères de classification notamment en partant des matériaux de base dont les objets sont faits ou de leur forme. Celle-ci nous semble plus fonctionnelle, d'autant plus que l'un des critères primordial de la différenciation sociale est le genre. Kompaoré remarque à propos de l'usage métonymique des objets caractérisant le défunt ou la défunte pendant la représentation commémorative que l'homme est presque toujours représenté par ses armes ou ses outils de travail, tandis que :

« Les femmes sont le plus souvent caractérisées par les ustensiles de cuisine, calebasse, panier, canari ; la puissance et l'honneur d'une femme demeure son foyer. Canari, et marmite, calebasse et panier étant les symboles majeurs de la féminité, et au niveau plus profond, de la fécondité. Dans certaines ethnies, la grande affaire des femmes est d'accumuler le plus grand nombre possible de canaris qui seront cassés en son honneur, lors de ses funérailles ; en plusieurs autres endroits, le foyer d'une femme décédée sera définitivement abandonné et les pierres du foyer dispersées. »³⁸⁶

Les objets du gestus féminin sont liés à l'univers domestique avec le renvoi au champ lexical culinaire : ustensile de cuisine, calebasse, casserole, canari, vase, jarre, panier, pilon et mortier, métier à tisser, balai, pierres constituant le foyer. Les autres participent du vestimentaire féminin : pagne, perruque, soutien gorge (servant de déguisement au concert-party.)

Les objets du gestus masculin : lance, daba, pelle, scie, pioche, arc, flèches, renvoient à l'univers du paysan ou du manœuvre tandis que d'autres éléments comme la pipe ou le chapeau confèrent au personnage masculin rural une certaine virilité. Le personnage citadin semble être cependant davantage rendu par les attributs vestimentaires ou objets faisant partie d'une profession : attaché-case pour le fonctionnaire, le livre, la cravate et la paire de lunettes au concert-party.

Les objets liés à l'univers du sorcier, féticheur, guérisseur : ce sont le masque, la statuette, la peau de bête, les cauris, les bâtonnets de divination, l'attirail vestimentaire avec ses bracelets et colliers faits de crocs d'animaux, d'ossements, etc.

Il est intéressant de noter le dépassement sémantique qui caractérise l'utilisation des pagnes dans les mises en scène de théâtre-rituel. Dans *Affaire sang d'Antigone* ,

³⁸⁶ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute Volta, ... , p. 399.

*yako!*³⁸⁷, le décor est fait de paravents habillés et reliés entre eux par des pagnes bigarrés. Tandis que les protagonistes principaux sont vêtus de grands pagnes dit *pagnes kita*, immenses, lourds brodés de fils dorés, d'autres portent des pantalons bouffants rouge ou noir de pages. Les hommes du peuple qui jouent dans l'espace intermédiaire sont à moitié vêtus de pagnes couleur blanc linceul, légers. Eux, commentent l'événement et pour donner la parole utilisent le pagne comme objet-relais. Celui qui veut laisser la parole à l'autre, agite le pagne qu'il porte et en tend un bout vers l'autre. L'on dirait une déclinaison du pagne dans une panoplie de formes et de signification. Cette « leitmotivation » d'un élément objectal conduit à une métaphorisation remarquable. La féminité est sublimée, transfigurée par l'usage organisé d'un élément objectal métonymique. Il faut dire que la femme est au centre de la tragédie qui se joue puisque la jeune Siatabéré (vierge nubile) doit être, selon la tradition, offerte en sacrifice au « serpent boa » pour conjurer le sort qui menace la tribu. Elle devra son salut à son fiancé qui « tuera » « le serpent boa », démystifiant les crimes commis au nom de la tradition. En réalité « le serpent boa » n'est autre qu'un collectif de prêtres traditionnels et dignitaires qui l'auraient violée puis fait disparaître.

9.3.3. Les instruments de musique

Nous avons longuement évoqué l'importance de la musique dans les formes du théâtre de la participation. Aussi nous semble t-il nécessaire d'offrir un panorama des objets utilisés pour produire musique, sons et rythmes dans les spectacles.

L'instrument de musique est tout d'abord un objet utilitaire. Il sert à l'instrumentiste pour produire des sons. Il peut également servir à l'identifier : l'on aura tendance à penser qu'un homme portant une guitare, sait en jouer et est un guitariste. Mais dans les expériences que nous étudions, la valeur attachée à l'instrument (objet) s'étend au delà de son rôle utilitaire. Bien des fois, il est lui-même personnage, surtout au théâtre-rituel où l'instrument semble faire corps avec l'instrumentiste. M.-J. Hourantier écrit :

« Les instruments musicaux, pris en charge par les personnages eux-mêmes, revêtent dans toutes les pièces une puissance symbolique extrêmement élaborée. Ils ne sont pas là pour créer un décor musical mais, comme dans la tradition, ils contribuent à l'élaboration d'un discours,

³⁸⁷ Mis en scène par M.-J. Hourantier. Spectacle présenté au Festival International du Théâtre pour le Développement, à Ouagadougou au Centre Culturel Français en octobre 1992.

dialoguent avec les éléments scéniques et surtout favorisent la montée de la prise de conscience. »³⁸⁸

L'on pourrait distinguer d'une part les instruments dits traditionnels et d'autre part ceux qui appartiennent à un univers plutôt moderne.

Les instruments dits traditionnels sont d'abord les instruments à percussion : ce sont le tam-tam (avec toutes ses variantes : tambour d'appel, *attoughlan*, *djembé*, *doundoun*, *tamani* ou tambour d'aisselle, balafon ou xylophone.) Viennent ensuite les instruments à vent notamment la flûte peule, *le budu* ou trompe traversière, le *filé* ou flûte en bois, le cor. Ces instruments à vent créent l'ailleurs, suggèrent le lointain et impriment une certaine élévation à l'atmosphère de la scène. Enfin, les instruments à corde ; *le nkoni* utilisé au kotéba thérapeutique du fait de ses propriétés mélodiques incite plutôt au calme, permet au spectateur une certaine intériorisation des données scéniques et des émotions qu'elles suscitent, canalise dans la sérénité les énergies flottantes et conduit vers un épanchement plus apaisé des pulsions affectives.

Quant aux instruments modernes, c'est l'orchestre complet qu'utilise le concert-party : micro, guitares, batterie, saxophone, *konga*, *maracas*, etc. La musique de jazz ou de *high-life* qu'ils produisent, rythme les séquences du « *opening glee* » et « *closing glee* » : mais ponctue également les sketches.

L'usage du tam-tam est le plus répandu et cela dans toutes les formes du théâtre de la participation. Il semble jouer un rôle déterminant au plan scénique et au plan dramatique. L'effet psychologique qu'il crée en fait un auxiliaire précieux dans la dramatisation dès lors que l'on poursuit l'objectif cathartique et psychothérapeutique. Camara Sory y fait allusion dans l'étude classificatoire qu'il fait sur les effets psychologiques des instruments à percussion :

« En tant qu'éléments essentiellement rythmiques, ils appellent à la danse. Les rythmes de leur fracas et de leurs trépidations provoquent des réactions viscérales intenses. Ils se mêlent aux rythmes physiologiques et les entraînent quasi automatiquement. Cela commence d'abord lentement, doucement, puis s'accélère pour atteindre une véritable frénésie. Tandis que le corps se surprend en des mouvements dont il n'est plus entièrement maître, la tourmente émotionnelle envahit la personne et l'emporte. Alors une manière de combat s'engage. La danseuse, fouettée par les trépidations étourdissantes du tambour et des battements de mains, martèle la terre d'un pas endiablé, rendant coup sur coup au batteur frappant frénétiquement sur la peau tendue de son instrument. Pour éviter qu'elle ne s'écroule d'épuisement, les

³⁸⁸ M.-J. Hourantier, Du rituel au théâtre-rituel, L'Harmattan, Paris, 1984. p.175.

spectatrices viennent l'enlacer à bras le corps pour l'immobiliser et l'entraîner hors de l'arène de la danse, tandis que le roulement du tambour se calme et s'apaise. Ainsi donc, les tambours (*djembe et doundoun*) épuisent, par le truchement de la danse, les forces qu'ils mettent en branle. »³⁸⁹

9.3.4. Récupération et désacralisation de l'objet

Le théâtre-rituel utilise assez souvent des objets fabriqués par les artistes eux-mêmes, à partir de composantes récupérées dans le quotidien ou d'objets *vohou vohou*. Le travail artistique de tissage, de rabotage, de modelage, de confection, permet de faire surgir de différents matériaux un objet qui répond à la destination symbolique ou esthétique que l'on voudrait lui assigner. On pourrait alors parler de création d'objet puisque morphologie, texture et couleur relèvent alors du choix de la mise en scène. L'objet, dans ce cas, n'impose pas de référent prédéterminé. Il épouse, dans un processus d'investissement ou de détournement de sens, une signification nouvelle. Ce qui permet aux créateurs non seulement d'enrichir l'éventail de leur production plastique mais également d'échapper à la tentation ethnographique conservatrice. Hourantier confie dans une interview ses appréhensions par rapport à la question : « Je ne me situe pas dans l'ethnographie, je mets à profit les outils de l'ethnographie, au service de l'art. On exploite des matériaux traditionnels ou du quotidien et on fait un travail artistique avec »³⁹⁰.

L'objet n'est théâtral que lorsqu'il participe d'une dénégalation théâtrale. C'est en cela qu'il se distingue d'un objet sacré auquel est attachée une valeur métaphysique subjective. Le rituel, s'il veut constituer une base acceptable pour le théâtre, doit être désacralisé. L'objet constitue l'un des pôles possibles de cette désacralisation sans laquelle l'on se situerait dans une reproduction de formes plutôt que sur un plan créatif, c'est-à-dire dans un rite et non au théâtre-rituel.

L'ingéniosité dans la création de l'objet se rencontre aussi au concert-party d'Azé Kokovivina où le costume (que l'on préfère appeler accoutrement) quoique stéréotypé au départ est sans cesse le lieu de rénovation, d'expérimentation de nouvelles figures. De nouveaux attributs du personnage tel que le téléphone portable, deviennent déterminants d'un personnage neuf à faire surgir, de nouvelles séquences à improviser.

³⁸⁹ S. Camara, *Les gens de la parole*, op. cit., p.122.

³⁹⁰ M.-J. Hourantier, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1996.

Au théâtre pour le développement où il constitue essentiellement le gestus typique du personnage, l'objet devient un outil important pendant l'échange forum. Dans *Victime de l'ignorance*, c'est le *keffieh* et le caftan d'El Hadj que l'on transfère au spectateur-acteur quand il vient sur la scène pour remplacer l'acteur et faire des propositions. Ces objets, éléments d'un costume codé, indexent la religion du personnage : l'Islam. El Hadj est en effet un musulman fanatique et phallocrate.

Dans les formes du théâtre de la participation, l'utilisation de l'objet symbole semble être bien plus appréciée que la profusion de l'objet réaliste. Ce qui concourt à cette sobriété du décor et de l'objet que nous évoquions dans l'inventaire fait dans la première partie de l'étude. Cette prédisposition à un théâtre pauvre, qui bâtit sa force sur le jeu du comédien et sur la participation du public répond aux exigences tant matérielles que conceptuelles et idéologiques. Il serait inconséquent, lorsque l'on pratique un théâtre qui se joue en plein air et qui est souvent soumis aux réalités de l'itinérance, de prétendre installer des décors lourds et sophistiqués. Il serait également extrêmement coûteux de se plonger dans une conception naturaliste ou réaliste des lieux et objets scéniques. Réduire le décor et l'objet au minimum décuple les possibilités de l'espace vide et accroît la théâtralité. Quoi de plus juste dès lors que les enjeux de l'acte théâtral se trouvent ailleurs que dans le formalisme mimétique des modèles inappropriés !

Prosper Kompaoré analysant une scène de funérailles estime à ce propos que :
« [...] le surnaturel est médiatisé par ses référents symboliques constituant le décor, l'univers objectal de la représentation sacrale. Celui-ci paraît théâtralement plus efficient que les débris de ferraille, bois et chiffons qui encombrant certaines scènes de théâtre ; l'objet rituel est déterminé, l'objet de théâtre est surdéterminé, polysémique et mobile. »³⁹¹

En conclusion, la distinction semble assez difficile à faire entre la fonction utilitaire de l'objet et sa fonction symbolique d'autant plus que dès lors qu'il sert à caractériser un gestus typique ou social, l'objet acquiert en même temps une épaisseur de signifié et entre dans un champ métaphorique ouvert. Le traitement que ces formes théâtrales font de l'objet en le faisant passer d'un statut à l'autre, lui confère une dynamique à la mesure de l'attente d'un public habitué à la symbolique spatiale et objectale. Sobriété, mobilité et polysémie : voilà en définitive les critères essentiels définissant l'espace scénique des formes du théâtre de la participation.

³⁹¹ P. Kompaoré. *Les Formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute Volta*, op. cité, p.399.

9.4. Temps et moments choisis de la représentation

Il ne s'agit pas de s'engager dans un débat philosophique sur la linéarité ou le caractère cyclique du temps. Là n'est pas notre but. Notre objectif est d'essayer de comprendre comment les formes du théâtre de la participation s'intègrent dans l'ensemble de ces données temporelles, ayant à faire face le plus souvent à un public rural ou citadin, conditionné par une vision cyclique du temps même si les cadres socioculturels et socio-économiques ont éclaté.

Nous voulons également préciser qu'il s'agit du temps considéré ici comme moment de la représentation plutôt que du temps dans la représentation (paramètre que nous avons déjà abordé dans la partie consacrée au texte.)

9.4.1. Un aperçu du temps traditionnel et des périodisations

9.4.1.1. Superposition temps historique/temps artistique

Dans les sociétés traditionnelles, les temps forts de la dramatisation sont liés tant aux moments importants de socialisation (naissance, initiation, mariage, décès, etc.) qu'aux activités principales de la communauté. La vie quotidienne des sociétés agraires est ponctuée par des fêtes de semailles, de moisson, de célébration de la pluie, etc. L'on ne saurait occulter le rapport presque intime entre les pêcheurs et leur fleuve dont les moments de crue ou décrue suscitent des cérémonies aux rituels fastes et diversifiés. C'est cette superposition des périodes de grandes manifestations religieuses et festives avec des périodes accrues de l'activité vitale que Bakary Traoré fait remarquer : « L'étude du calendrier artistique montre que les grandes semaines de religion et d'art correspondent parfois au cycle des travaux champêtres. »³⁹² On ne saurait évoquer à nouveau, sans risque de légèreté, les origines du théâtre grec antique, cette relation de cause à effet entre les dionysies (fêtes de vendange et célébrations en l'honneur du dieu du vin) et la naissance de la tragédie et de la comédie. Une étude comparative serait sans doute intéressante entre ces manifestations dionysiaques et les cérémonies traditionnelles *dakoygue mbay* liées au culte des revenants et de la terre nourricière, cérémonies donnant lieu à ces comportements éminemment théâtraux que nous avons déjà décrits.

³⁹² B.Traoré, *Le théâtre africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958, p.27.

Il faut dire qu'autant il y a des moments d'abondance de spectacle, autant, le calendrier traditionnel comporte des moments (prévus ou non) pendant lesquels sont interdits un certain nombre de manifestations. Les périodes de catastrophes (disette, épidémie, deuil, situation de guerre...) sont des moments de réclusion. A Lomé par exemple, pendant le mois d'août qui précède les grandes cérémonies *vaudun*, il est interdit dans le quartier Bè où se trouve le bois sacré, de jouer du tamtam. Qu'une peau tendue sur une caisse de résonance en bois résonne et l'imprudent serait sanctionné, puisqu'il met en branle des forces en état de reconstitution et donc non encore maîtrisables.

9.4.1.2. Une vision du temps cyclique et de la re-présentation

Ce qu'il faut noter également, c'est que le temps traditionnel dans l'imaginaire de bien des sociétés animistes est un temps cyclique. La logique de la représentation linéaire du temps échoue devant la vision du temps cyclique fait de l'éternel recommencement des choses. Le mouvement des astres, l'expérience des saisons, le mouvement « naissance-vie-mort-régénération-vie-mort... » ont fini par installer cette conception riche de bon sens. Les repères temporels loin de se hérissier en récif dans le flot d'un temps linéaire qui file sans retour, épousent plutôt le sens de cet éternel recommencement. Dans les traditions africaines, le temps de la création artistique se veut également moment de reproduction d'un temps mythique, anhistorique, d'où cette propension au mimétisme des formes. Installer un événement en dehors du temps historique censé l'abriter reviendrait à une dé-signification de cet événement. Par exemple, le conte ne se dit que la nuit : disposition pratique qui permet de localiser au plan temporel le moment de prédilection du conte (classe d'école, moment d'apprentissage des valeurs sociales, de découverte de la cosmogonie, moment d'initiation à la prise de parole, moment de divertissement, etc.) Ne dire le conte que la nuit c'est permettre, sous l'auspice de ce moment choisi, une maximisation des objectifs qu'il poursuit. Il serait peut-être assez difficile de créer le merveilleux en plein jour, de retenir l'attention de l'auditoire au moment où pressent les contraintes de la vie, le travail, les obligations sociales. Ainsi, ne dire le conte que la nuit, lorsque les trépidations de la vie retombent et que le village apaisé peut être à l'écoute, c'est inscrire cette manifestation artistique dans un espace-temps objectif. Cette disposition est gérée par un certain nombre d'interdits dont le non-respect constituerait un viol. Aussi, comme nous nous situons dans un contexte de reproduction, cet espace-temps du

conte finit par se ritualiser et devenir sacré. C'est l'observation de cette dynamique temporelle qui souvent caractérise les manifestations dramatiques traditionnelles.

9.4.2. Contraintes de la modernité et choix stratégiques

9.4.2.1. Le concert-party ou la veillée du récit de vie théâtralisé

Le concert-party d'Azé Kokovivina se joue essentiellement dans les agglomérations importantes où se constituent, à la périphérie, des quartiers de nouveaux citadins, individus solitaires ou familles ayant émigré des campagnes vers la ville. Les représentations du concert-party ont lieu généralement en fin de semaine : vendredi, samedi et dimanche. Cependant, les moments autour de grandes fêtes telles que Noël, le Jour de l'An, connaissent un vif accroissement des jours de représentation. Entre le 20 décembre 2002 et le 10 janvier 2003, la compagnie a donné 15 représentations dans les quartiers périphériques de Lomé (Gblekome, Moepé, Adidogomé, etc.) et Vaugan. Les périodes de haute saison des pluies ne sont évidemment pas propices aux représentations. La troupe alors se met en veilleuse pendant les mois d'hivernage. Le concert-party se joue la nuit. La première partie constituée par l'animation musicale de l'orchestre commence à 22 heures. La série de sketches débute à 24 heures, lorsque arrive en vedette, le directeur meneur du jeu : Azé Kokovivina lui-même. Le spectacle se déroule alors jusqu'à 4 heures le matin, au premier chant du coq.

Ces dispositions temporelles répondent aux exigences du public et à la disponibilité des comédiens eux-mêmes. Azé Kokovivina assimile ce temps de la représentation au temps des bals dans les night-clubs : « Notre public n'a ni les moyens, ni la classe pour se payer une sortie dans une boîte de nuit de la capitale. Nous leur offrons cette possibilité de s'éclater jusqu'à l'aube, comme ceux qui ont les moyens et qui vont dans les boîtes, Byblos, Le dragon d'or, etc. »³⁹³ Les fins de semaines sont les moments où les comédiens sont plus disponibles. Les veillées ne pourront pas avoir d'effets négatifs sur les autres jobs qu'ils font pour survivre pendant la semaine. Le public lui aussi est en période de repos. Le concert-party s'installe donc à la jonction de toutes ces disponibilités. Alain Ricard pour établir un parallèle entre le concert-party et les autres genres théâtraux cite ce point de rencontre avec le conte :

« Nous connaissons la nécessité de ritualisation de la parole dans le conte : elle existe aussi dans le concert où la parole se trouve prise dans un réseau de contraintes spatio-temporelles.

³⁹³ A. Kokovivina, Entretien avec Koulsy Lamko, janvier 2003.

Le concert ne se joue que la nuit, dans des espaces particuliers adaptés à ce type de représentation. »³⁹⁴

Le concert-party en empruntant au conte le temps de la traditionnelle veillée autour du feu se trouve cependant entraîné dans la contrainte des fins de semaine (exigences plutôt citadines) et sur le même paradigme temporel que le bal du night-club.

9.4.2.2. Le rituel du théâtre-rituel

Quand bien même il dispose du Bin Kadi So, lieu de travail, espace de répétition et de représentation de spectacles légers, galerie d'exposition d'œuvres artistiques, le Bin Kadi Théâtre donne habituellement ses grandes représentations dans les espaces conventionnels : salle du Centre Culturel Français et autres salles expérimentales à l'École Normale Supérieure. Le spectacle entre alors dans le rituel habituel des centres culturels où il se produit généralement en fin de semaine, la nuit à 20h30 ou 21h, selon les caprices de la programmation. C'est à ce moment là de la journée que le public, essentiellement constitué d'intellectuels, étudiants et artistes, est suffisamment libre pour aller au spectacle. L'on devine aisément les difficultés de programmation du spectacle étant donné le nombre important de sollicitations que reçoit le Centre Culturel Français. La queue est souvent bien longue pour avoir la salle ; les spectacles sont alors sous exploités, ne faisant l'objet que de deux ou trois représentations : une durée de vie bien courte quand on réalise l'importance des efforts fournis en répétition et l'investissement humain et matériel dans la production.

Contraint de s'intégrer dans un rituel social de centre culturel, le théâtre-rituel du Bin Kadi Théâtre, continue sa quête d'un espace plus grand qui le libérerait définitivement des aléas de programmation externe. Le village Ki-Yi, lui, a réussi à construire un complexe théâtral impressionnant avec plusieurs espaces de spectacles, salle ouverte, salle fermée, péristyle, etc. Le Ki-Yi Mbock Théâtre y donne la plupart de ses spectacles. Une sédentarisation réussie dès lors que c'est le public qui se déplace pour se rendre au spectacle qui se produit de façon régulière dans cet espace.

9.4.2.3. La palabre sous l'arbre du théâtre pour le développement

La saison théâtrale de l'ATB coïncide avec l'année académique. Elle s'ouvre en octobre et se termine en juin. Les mois d'août sont consacrés au stage intensif interne

³⁹⁴ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p.535.

qui permet aux nouveaux comédiens de s'insérer artistiquement dans le groupe et aux anciens de se recycler dans les nouvelles créations. Une partie du mois de septembre est consacrée à la mise en place de nouvelles créations ou à la préparation des tournées internationales qui ont généralement lieu en début de saison. Cette disposition répond à deux impératifs : la disponibilité des comédiens qui sont en partie des étudiants de l'université nationale de Ouagadougou et qui est relative pendant les vacances ; la saison morte (juillet à septembre) qui correspond à la période des maxima pluviométriques. Non seulement les paysans (public rural) sont aux prises avec les activités accrues des champs. Les herbes sont hautes et le désherbage bat son plein ; mais aussi, les jeunes élèves du secondaire qui constituent une bonne partie du public citadin sont en vacances.

Les spectacles de théâtre pour le développement se jouent pendant le jour comme pendant la nuit. Les tournées de fins de semaines (les comédiens étudiants sont alors plus disponibles) se déroulent selon le schéma suivant lorsque la troupe fait une incursion dans les provinces profondes comme la Gnagna ou le Gourma

Vendredi 20 h. : chargement du décor et du matériel de sonorisation

22h. Départ de la troupe.

Samedi 10 h. Première représentation dans un village ou une ville.

Samedi 16 h. Deuxième représentation dans un village ou une ville

Dimanche 10 h. Troisième représentation dans un village ou une ville

Dimanche 16 h. Quatrième représentation dans un village ou une ville

Dimanche 19h fin de la quatrième représentation et retour à Ouagadougou.

Les représentations en milieu de semaine se donnent généralement dans la Province du Kadiogo (Ouagadougou et environ) à partir de 16 heures. La troupe utilise un groupe électrogène qui alimente quelques projecteurs lorsque la nuit tombe. Au début de ses activités elle utilisait des lampes tempêtes lorsque le forum débordait³⁹⁵. Autant la durée de la pièce-prétexte était approximativement connue et n'excédait pas quarante minutes, autant la durée du forum était très variable. Certains forums extrêmement nourris par les interventions du public et les réponses aux questions des spécialistes pouvaient prendre trois heures. D'autres, s'arrêtaient au bout d'une heure lorsque le public non homogène était peu loquace ou suivait difficilement le forum à cause d'éléments perturbateurs.

³⁹⁵ Nous nous sommes retrouvés souvent utilisant les phares du minibus pour éclairer la scène quand le public tenait à continuer le débat et que le groupe électrogène n'avait plus de carburant.

9.4.2.4. La séance de « consult » ou d'animation du kotéba thérapeutique

Les séances de kotéba thérapeutique sont intimement liées au rythme des consultations médicales de l'Hôpital Point G. Cependant la périodicité de deux spectacles par semaine est retenue. Ce qui permet un suivi plus régulier des cas. Le spectacle a lieu dans la matinée entre 8h et 10 heures. Comme la séance ouverte se joue sur le péristyle il est important de profiter de la fraîcheur matinale pour donner à la représentation plus d'entrain. Jouer plus tard dans la journée serait s'exposer aux rayons de soleil qui sont le plus souvent ardents dans cette partie du Mali. La séance du kotéba intime se déroulant à l'intérieur de la salle n'est pas soumise à cet impératif temporel. Cependant jouer le matin, au réveil des patients permet de maximiser les disponibilités psychologiques et mentales. Ils sont reposés et peuvent prendre part à l'activité sans les pesanteurs d'une longue journée de probables tensions. On pourrait aussi soupçonner le groupe de vouloir s'appuyer sur cette croyance populaire selon laquelle les esprits qui prennent possession des malades dorment avec eux et si on veut les chasser définitivement, il faut les surprendre à l'aube ; il faut ne pas leur donner le temps d'aller se promener et revenir selon leur bon vouloir. Croyance ou superstition venant bien à propos ! A moins que ce soit une autre façon d'expliquer la fraîcheur et la disponibilité psychologique des patients. De toute façon, les consultations de devins et guérisseurs traditionnels se font le plus souvent tôt le matin. Par contre jouer du tamtam ou s'amuser le matin est plutôt un fait inhabituel et qui ne répond qu'à des impératifs rituels du sacré.

9.4.2.5. Temps de la représentation/ temps dans la représentation

Nous nous trouvons en présence de formes dont la plupart sont liées à l'improvisation du lieu, du texte et du jeu. Ce qui a pour conséquence la difficulté de déterminer de façon précise le temps de la représentation. On peut certes évaluer *grosso modo* la durée d'une pièce prétexte au théâtre pour le développement par exemple ; cependant l'on ne pourrait de façon systématique dire combien de temps va durer la partie forum. Le directeur du concert-party peut déterminer avant le spectacle, le nombre des canevas à improviser ; néanmoins, il ne pourra jamais au préalable s'assurer que les comédiens épuiseront le répertoire programmé. Tout dépendra de l'intensité du jeu, de la dynamique du public, tous ces aléas qui allongent ou raccourcissent le spectacle, lui assignent une durée consensuelle. L'observation faite par Anne Ancelin

Schutzenberger dans *Moreno, Le théâtre de la spontanéité* est révélatrice de ce type de théâtre « flirtant » avec l'improvisation :

« Le problème du théâtre spontané qui se posait au metteur en scène comme aux acteurs se résumait en ceci : que jouerons-nous ? Quelle est l'intrigue ? Réponse nous devons avoir une idée avant de commencer à jouer. Nous nous mettons d'accord sur le sujet commun, nous divisons le problème en un certain nombre de motifs principaux, chacun étant exprimé dans une scène et chaque scène pouvant être divisée en un certain nombre de situations. Nous indiquons sur un canevas, les lignes générales du processus spontané probable.

Combien de temps durera le jeu, chaque scène, la pièce entière ? C'est un problème de mesure que l'on peut grosso modo calculer, si le metteur en scène connaît ses acteurs, le type d'action et l'auditoire auquel elle est présentée... Cependant il est clair que dans le travail spontané, le processus d'interaction est le facteur déterminant du temps que durera le jeu. Les calculs *a priori* sont purement exploratoires. Le metteur en scène peut calculer la durée possible de la pièce entière, de chaque scène avant d'essayer de parvenir à certaines moyennes de jour en jour, de sorte qu'il peut prédire la forme des acteurs et la durée des pièces tout comme le temps... Un autre problème se présente : quand est-ce que un acteur doit commencer à jouer son rôle à se mouvoir, à parler ? Pendant combien de temps doit-il poursuivre, quand doit-il s'arrêter, inversement qu'en sera-t-il pour les autres acteurs ? »³⁹⁶

Pour marquer la différence, Moreno a introduit un néologisme : la « créaturgie » c'est-à-dire la mise en scène improvisée, par opposition à la dramaturgie qui est une mise en scène d'une pièce au cours des répétitions³⁹⁷. Pour une bonne part de la conception esthétique de la mise en scène, les formes du théâtre de la participation pratiquent la créaturgie.

Ce qu'il faut retenir, la prédominance du temps de la vie sur le temps théâtral. Ce n'est pas tous les jours que l'on danse et donc si l'on danse, l'on ne fait pas semblant de danser. On s'y met à fond. Dès lors, il est difficile de marquer son activité de loisir par des limites horaires très précises. Dire même que l'on peut sortir le tam-tam pour la danse, le battre pendant un moment puis annuler le projet de danse trois quart d'heures plus tard parce que le public n'a pas répondu massivement à l'appel !

Les impératifs sont nombreux qui pèsent sur le choix des moments de la représentation. Il n'y a plus le diktat du traditionnel éventail d'interdits dans le choix du moment de la représentation ; cependant, les exigences du temps du public et de la valeur marchande que l'on donne au spectacle deviennent des contingences avec

³⁹⁶ J. Moreno, « Intervention de Anne Ancelin Schutzenberger », *Le théâtre de la spontanéité*, Paris, Epi, 1984, p.99.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.165.

lesquelles les troupes doivent composer. Il est judicieux de se préserver des atouts qui prennent en compte les exigences du public dès lors que l'on se donne pour objectif d'aller vers celui-ci. Ignorer le temps du public serait mettre en danger l'issue de la représentation. Si l'ATB par exemple se présente dans un village pour faire du théâtre pour le développement à 10 heures le matin, pendant les premiers jours de la saison de pluie, que cela soit un dimanche ou non, il lui sera très difficile d'avoir des spectateurs. Les paysans seraient bien plus préoccupés par les semailles que par un débat sur le développement.

En définitive, les formes du théâtre de la participation, tout en respectant les exigences de la représentation théâtrale ritualisée, introduisent dans le temps réversible, mythique c'est-à-dire celui de la vision traditionnelle du public cible, un temps historique, celui de *l'ici et maintenant*. Ce temps du concret qui pour s'imposer, écarte les contingences nombreuses et variées, notamment celles des disponibilités spatiales et objectales, des acteurs et des publics, poursuit sans cesse l'objectif du futur. Celui-ci se dessine sans doute dans un mouvement d'aller-retour ; mais il imprime à chaque détour une ouverture vers un aspect nouveau : la spirale. Il s'agit de conforter l'acquis en renforçant la cohésion du groupe, mais aussi d'expérimenter les horizons inconnus vers lesquels le groupe doit incessamment « voyager ». Le théâtre sert alors d'espace initiatique, de lieu de transformation de l'individu pour sa réinsertion permanente au groupe et son adaptation à un présent en devenir perpétuel.

Chapitre 10 – L'ACTEUR DANS LE THEATRE DE LA PARTICIPATION : L'ART DU MENEUR DE JEU

La problématique du statut du comédien (sa reconnaissance officielle et son intégration dans un système organisé au plan national) n'est toujours pas résolue dans les pays qu'englobe notre corpus. Cependant, il faut dire qu'il y a eu des tentatives de professionnalisation des acteurs de théâtre, musiciens et danseurs traditionnels pendant les deux premières décennies post-indépendance. Il y a eu des théâtres et ballets nationaux, des troupes artistiques de la radio, etc. Force est de constater qu'assez vite, la fonctionnarisation des artistes dont le sens de la créativité s'amenuisait, a remis en cause ces dispositions des politiques culturelles. Quelques résidus de troupes nationales survivent encore dans certains pays comme le Togo, la Côte d'Ivoire, le Mali. Le Burkina Faso qui a longtemps confié la gérance d'un embryon de troupe nationale de théâtre à une direction du ministère de la communication (théâtre radiophonique) a dû reconstituer un Ballet National en 2000.

Autour des années 1980, c'est à une éclosion de troupes privées fondées par des universitaires, théoriciens, dramaturges, et metteurs en scène que l'on assiste. Ces meneurs d'artistes, se tournent vers un théâtre plus argumenté, soutenu par un discours engagé. Leur dynamisme a imprimé un nouveau tournant au statut de l'acteur. Les troupes qui pratiquent les formes du théâtre de la participation sont pour la plupart nées de ce courant.

Mais notre objectif ici n'est pas d'étudier l'évolution du statut du comédien. Une telle recherche nous introduirait dans les labyrinthes inextricables de la sociologie des acteurs, étude *a priori* intéressante mais non indispensable à notre démonstration.

Après une brève présentation de l'univers du comédien, nous nous intéresserons plutôt à un type de rôle qui nous semble récuratif dans les formes du théâtre de la participation : celui du « meneur de la manifestation », cette sorte de maître de

cérémonie dont on ne sait trop s'il est personnage ou personne médiatrice mais qui se tient à l'intersection des deux plans salle/scène.

En effet, dans les formes du théâtre de la participation apparaît une figure tampon, une espèce de parrain initiatique dont le rôle est de conduire les néophytes vers l'accomplissement de l'acte fondateur d'une nouvelle vision individuelle et sociale. Ce rôle qu'il emprunte au griot, au conteur et au guérisseur traditionnel recoupe plusieurs aspects de leurs pratiques artistique et sociale. Il nous semble apporter au comédien une dimension plus responsable et affirmer davantage un statut social en perpétuelle négociation.

La démarche dans cette partie de notre étude consiste donc en un exposé sur les différents types liés à la catégorie du « meneur de la manifestation. » Les illustrations apportées ont pour but de montrer à travers certaines expériences scéniques, la pertinence de ce rôle dans la confection de l'acte participatif.

10.1. Une incursion dans l'univers des acteurs ou comédiens

10.1.1. Une diversité socioculturelle des lieux de provenance

Le bouquet de questions que sous-entend la notion des lieux de provenance de l'acteur est foisonnant de couleurs. La problématique principale est celle de la formation dans un contexte où les structures traditionnelles (le disciple se mettait à l'école d'un maître ou bien profitait de sa généalogie) ont éclaté et où les cadres modernes censés garantir un apprentissage conséquent sont le plus souvent inopérants ou n'existent pas.

L'acteur qui fait partie d'une troupe, qui mémorise un texte, participe aux répétitions avec les autres acteurs, et que l'on voit évoluer sur la scène pendant un spectacle est-il formé dans une école de théâtre ou jouit-il de la seule prévalence de son talent d'interprète ? A t-il reçu des éléments d'un savoir-faire transmissible ? Est-il de ce fait un interprète consacré par cette formation ou n'est-il consacré que par le public qui lui reconnaît des talents en dépit de ce qu'il n'ait pas fréquenté une école de théâtre ? Est-il scolarisé, alphabétisé en français ? Possède t-il une maîtrise de la langue dans laquelle il s'exprime sur scène ? A t-il reçu une culture suffisante pour vivre aisément sa pratique linguistique et artistique ? Vit-il de son métier ? Pratique t-il le théâtre en dilettante ou en professionnel ? Quel est son degré d'engagement ? Puisqu'il s'agit de troupes privées, sur quels critères recrutent-elles ?

Nombreuses et variées seraient les réponses à cette litanie de questions. En synthèse, nous dirions que les responsables des compagnies soumises à notre étude ont recruté leurs acteurs le plus souvent sur la base du talent personnel et de l'engagement. Souleymane Koly déclarait ceci en présentant sa compagnie « L'Ensemble Kotéba d'Abidjan » :

« La plupart de mes acteurs viennent des quartiers populaires. C'est en 1974 que j'ai lancé un appel et que nous avons créé l'armature de la troupe. Je précise que je ne demandais à personne d'avoir le baccalauréat ou le brevet. Je leur demandais seulement d'être motivés. C'est ainsi que j'ai recruté 35 artistes qui jouent la comédie, dansent, chantent, jouent du tam-tam ou de la guitare. L'important c'est que les artistes soient aussi complets que possible. Cependant, pour être plus précis, on peut dire que sur les 35 membres du kotéba, il y a une dizaine de musiciens-danseurs, les 25 autres étant danseurs, chanteurs, et comédiens. »³⁹⁸

La méthode de recrutement qui a prévalu à la constitution du Concert-Band d'Azé Kokovivina est simple à en croire ce que nous en dit le directeur :

« Je fais courir le bruit que je voudrais engager des acteurs. Quand quelqu'un se présente, je lui dis : « pour le test, compose un chant toi-même ensuite tu vas te préparer pour le jouer devant nous ». Ensuite, je rassemble tous les acteurs. Le nouveau venu joue devant nous. Nous l'embêtons pour voir comment il réagit. Nous faisons exactement comme le public, avec des interventions parfois désarmantes pour voir sa façon de répondre, cela parce que les réactions du public jouent beaucoup sur l'acteur du concert-party. Celui qui veut avoir un rôle doit être toujours prêt à répondre. »³⁹⁹

Ici, ce qui prévaut c'est le talent d'improvisation, le sens de la répartie. La capacité d'être en relation avec le public importe beaucoup. Le directeur lui-même est venu à l'art dramatique en cultivant ses prédispositions à l'interprétation. Il n'a jamais suivi aucun cursus conventionnel de formation. Aujourd'hui la troupe est composée de quinze acteurs et musiciens. Et si les musiciens ont certainement une longue expérience d'apprentissage pour la maîtrise de leurs instruments, les acteurs, eux, n'ont pas suivi de cours particuliers de comédie. Ils viennent des quartiers populaires périphériques de Lomé. Ils sont le plus souvent des conteurs issus des villages et qui ont émigré vers la ville où ils travaillent comme manutentionnaires occasionnels au port ou dans le secteur informel (cordonniers, réparateurs de montres, ferrailleurs, tailleurs, menuisiers, etc.) Les musiciens, pour leur part, ont une plus longue pratique internationale, ayant « bourlingué » dans des petits orchestres de la sous-région (Ghana, Bénin, et Togo.) Ils pratiquent tous l'ewe, la langue de prédilection du concert-party. Quatre d'entre eux la

³⁹⁸ S. Koly, Interview, *Le monde à la carte*, novembre 1989, p.17.

³⁹⁹ A. Kokovivina, Entretien avec Koulsy Lamko, Lomé, janvier 2003.

lisent et l'écrivent. Ils ont tous une pratique moyenne du français qu'ils comprennent mais qu'ils se refusent à utiliser au quotidien.

Bien des acteurs du Bin Kadi Théâtre viennent des couches défavorisées de la population abidjanaise : jeunes oisifs pratiquant le « français de Moussa » dont la directrice a repéré le talent pendant une manifestation artistique quelconque. Cependant, bien d'autres sont issus de l'Institut National des Arts où ils ont reçu une formation pluridisciplinaire : comédie, musique, danse. Une longue période d'essai permet de mesurer la sociabilité du candidat (capacité d'adaptation aux exigences du groupe et au rythme de travail.) L'admission définitive se fait au terme d'une saison au cours de laquelle l'impétrant aura fait preuve de grande disponibilité, d'esprit créatif, de persévérance et de savoir-faire artistique.

L'ATB avait la particularité d'être une troupe hétéroclite dans sa composition et d'être sujette à une grande mobilité des comédiens. Ceux-ci venaient d'horizons divers : amateurs de tout bord, étudiants de l'université, enseignants d'écoles secondaires, infirmiers, agents de la fonction publique, mécaniciens, journalistes, etc. Le candidat se présentait à la demande du directeur ou par lui-même lorsqu'il éprouvait l'envie de s'intégrer dans la troupe. L'intégration définitive se faisait après une période d'essai de neuf mois. Pendant ce temps, le préposé pouvait avoir des rôles important ou non mais devant mettre en relief ses capacités artistiques et aussi ses capacités humaines. Tout cela exigeait une maîtrise directionnelle faite tour à tour de souplesse et de fermeté. Le caractère hétéroclite devenait alors une richesse, chacun apportant sa spécificité au groupe. La contrepartie n'en était pas moins profitable. Les étudiants, en dehors du travail scolaire peu enthousiasmant, se servaient de l'art pour communiquer avec leur peuple. Ils se rendaient utiles, se libéraient et se forgeaient par la même occasion une personnalité plus équilibrée. Les fonctionnaires et autres particuliers n'y gagnaient pas moins, heureux de se rendre utiles sur d'autres fronts, en marge des contraintes professionnelles. Les portes de l'atelier étaient ouvertes à tout venant. Aussi, au terme des quinze premières années, plus de cent cinquante comédiens amateurs bénévoles y firent leurs armes. Rejetés dans la masse des spectateurs en raison des diverses contraintes professionnelles, ils constituent un public averti du théâtre et un parterre d'éminents critiques invités pour les générales.

Cependant, depuis 1994, la compagnie a dû se restructurer pour composer un noyau permanent⁴⁰⁰. Aujourd'hui, une quinzaine d'acteurs professionnels y tente de vivre de leur art.

Le Groupe Psy, quant à lui, jouit d'une composition homogène depuis le début. Il est constitué de quatre musiciens et quatre acteurs encadrés par le directeur Adama Bagayoko. Tous ces *kotedens* ont été formés à l'Institut National des Arts (INA) de Bamako. C'est donc d'un professionnalisme de groupe qu'il s'agit, ces *kotedens* ayant choisi la pratique artistique comme profession. La compagnie est intégrée comme prestataire de service à l'Hôpital du Point G. de Bamako (Pavillon de psychiatrie.)

En résumé, les origines des acteurs du théâtre de la participation sont diverses. La motivation artistique et sociale semble cependant être un critère de sélection répandu dans les troupes. L'attrait de l'argent que pourrait couvrir la pratique artistique semble plutôt secondaire.

10.1.2. Formation et écoles du talent : L'acteur est-il un interprète consacré ?

Les responsables de compagnies ne désarment pas dès lors que la nécessité se fait sentir de donner à leurs acteurs des outils techniques pour faciliter l'interprétation. Plusieurs types de formation sont mis en branle pour compenser les manques.

La formation sur le plateau. A L'ATB, il faut suivre attentivement toutes les répétitions pour être à même de remplacer sans trop de peine un acteur défaillant (absence, incompetence linguistique.) Outre les dispositions réglementaires relatives à l'assiduité et à la ponctualité aux répétitions, d'autres considérations non codifiées circulent telles que « un acteur n'a pas le droit d'être malade »... « Mais un acteur n'est pas non plus indispensable ». Celles-ci permettent de situer la responsabilité de chaque comédien vis à vis de sa formation et du groupe. Le plateau permet au metteur en scène qui est en même temps le formateur du groupe de livrer au comédien les éléments indispensables pour une prestation selon les normes du jeu théâtral. Les bévues des comédiens ou leurs initiatives heureuses en répétition sont des occasions d'intervention,

⁴⁰⁰ C'est que le l'ATB appelle « Opération semailles ». Le directeur de la troupe indiquait qu'il était important que se démultiplie l'expérience du théâtre pour le développement et que l'ATB se scinde en troupe filles confiées aux comédiens qui avaient plus de dix ans de pratique. Cette opération s'inscrit dans le processus de professionnalisation souhaité et de vulgarisation de compagnies de théâtre dans le pays. Cinq troupes filles aujourd'hui sillonnent le pays et participent à des rencontres internationales.

d'exploitation et d'explication profitables à tous. Ce mode de formation *a priori* élémentaire n'en est pas moins capital étant donné qu'il assure à l'apprenti comédien un soubassement de mécanismes et réflexes essentiels à la maîtrise du jeu et au comédien rodé une certaine permanence dans le maintien des acquis.

La formation sur le plateau n'est cependant pas suffisante. C'est une des raisons pour lesquelles l'ATB organise des stages de formation pendant lesquelles les comédiens développent en même temps que l'esprit de groupe leurs qualités artistiques.

La formation en stage de création. Elle se déroule pendant les vacances, au moment où les étudiants sont disponibles. Le stage se tient généralement dans un cadre fermé, en dehors de la ville. Les comédiens, regroupés pendant un mois ou plus, sont soumis à un régime intense d'exercices physiques, corporelles et de diction. Les méthodes varient d'un stage à un autre et vont des techniques stanislavskiennes aux propositions brechtiennes de jeu. La mise en place de créations nouvelles permet de saisir sur le vif les opportunités de recyclage dans les exercices d'improvisations gestuelle et verbale. Souvent, le directeur de la troupe, formateur en premier, sollicite l'intervention d'autres professionnels pour accroître et diversifier les horizons des comédiens.

La formation initiatique au théâtre-rituel. Au Bin Kadi Théâtre, la formation est une affaire du quotidien. Les comédiens sont soumis à huit heures de travail par jour, exercices de groupes, exercices individuels et répétitions comprises. Marie-José Hourantier est la formatrice en titre. Pratique et théorie font l'objet de cours assidus. Un enseignement aux grandes orientations idéologiques de la compagnie permet aux uns et aux autres de se forger une conscience responsable et aux plus aptes d'être initiés aux techniques du meneur de rite. La maîtrise corporelle est une exigence chez le comédien de théâtre-rituel. Celui-ci doit pouvoir faciliter la construction du personnage en étant un acteur complet. La formatrice a mis en place une méthode très personnelle faisant la synthèse entre les techniques initiatiques traditionnelles (masques rituels, initiation à la transe, initiations basa, mandingue, etc.), les techniques modernes de la formation à l'interprétation du psychodrame (Moreno) et les techniques de rythmo-pédagogie empruntées au Dr Lefébure⁴⁰¹. Cinq pôles essentiels guident les objectifs de formation

⁴⁰¹ Cette méthode étudiée par le docteur Lefébure à partir de l'observation des techniques initiatiques traditionnelles et leur comparaison avec ce que l'étude de l'épilepsie a permis de comprendre au sujet de la physiologie animale, repose sur le lien qui unit la pensée au corps. D'une part, elle utilise au maximum

de l'acteur rituel en relation avec la technique du phosphène⁴⁰². Ces pôles rejoignent le concept de l'Etoile à cinq branches dont les pointes sont l'émotion, la volonté, de la pensée, la conscience et l'harmonie. L'acteur rituel au terme d'exercices de concentration, de relaxation, de travail corporel, de travail psychique, exercices divers visant à développer en lui toutes ces facettes de sa personnalité, doit pouvoir être un acteur initié, prêt à tout pour conduire les spectateurs dans un cheminement vers la connaissance vraie. Pour Marie-José Hourantier :

« L'acteur rituel n'était pas un professionnel au sens strict du terme mais un individu chargé par le groupe des plus hautes responsabilités, celle de le préserver des grands drames de l'existence ou simplement de l'aider à passer un cap. C'est cette image idéale que notre acteur tentera de ressusciter, en sortant de l'indifférence et du mépris qui sont encore son lot. »⁴⁰³

Nous avons été intrigués par les propos d'un certain nombre de metteurs en scène et comédiens africains invités à une table ronde qui se tenait pendant la deuxième édition du Festival International des Francophonies (1984) et qui avait pour thème la nécessité ou non de la formation du comédien dans une école d'art dramatique. Nous en livrons ici quelques exemples :

« Le théâtre c'est une grande école de la vie. Chacun joue. Je m'étonne qu'il y ait des écoles de comédie. Il y a un texte qu'il faut faire vivre. Le théâtre est une vampirisation. L'acteur doit ressusciter le mort en lui donnant du sang... C'est une affaire de talent. La technique n'a pas créé le théâtre. C'est à partir du besoin de l'expression que l'on crée la technique. C'est ceux qui quittent les sentiers battus de l'académisme qui innovent. »⁴⁰⁴

« L'école du théâtre c'est sur le plateau. On est perpétuellement un débutant à chaque fois que l'on découvre un nouveau texte. »⁴⁰⁵

« Pour moi, le comédien c'est celui qui fait voir l'invisible. L'acteur est celui qui est envahi pendant un moment par une parole qu'il porte. L'acteur ne garde pas de mémoire de ce qu'il fait. En France, il y a une esthétique de la comédie qui fausse tout. La diction emmène l'acteur à dire des choses qui ne collent pas avec le personnage. »⁴⁰⁶

et plus qu'il n'est habituel l'action de cette pensée sur le corps (maîtrise de soi) et d'autre part, elle exploite autant qu'il est possible le corps pour le développement et la culture de la pensée. Une harmonieuse association de l'intelligence et du geste est avant tout recherchée et chaque mouvement doit être exécuté avec une pensée précise. M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel...*, op. cit. p.208.

⁴⁰² La méthode phosphénique mise au point par le Dr Lefébure s'enracine dans l'exploitation des techniques initiatiques traditionnelles axées sur l'observation du soleil ou d'une flamme. Le phosphène est la tache multicolore qui persiste en obscurité pendant trois minutes après fixation d'une source lumineuse. Par un procédé de fixation accru, (co-phosphène ou post-phosphène), l'acteur peut mixer une image visuelle ou auditive. La technique canalise la pensée et la fixe sur le texte ou l'image que l'on souhaite mémoriser.

⁴⁰³ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, ..., p. 228.

⁴⁰⁴ Jean Marie Adiafi, écrivain et philosophe ivoirien, critique de théâtre.

⁴⁰⁵ Akonio Dolo, comédien malien vivant en France.

⁴⁰⁶ Comédien d'origine antillaise vivant en France.

« Tout homme est un acteur et doit être capable d'être pour et avec les autres. Mais le comédien doit d'abord être nanti de sa flamme. Ensuite, il pourra chercher à avoir une maîtrise et synthèse du temps et de l'espace. Chaque fois qu'il y a un langage nouveau, il y a nécessité d'apprentissage puisqu'il y a un code qu'il faut déchiffrer. »⁴⁰⁷

Ces réflexions semblent minimiser le rôle de l'école dans la formation du comédien et placent en premier ressort le talent comme élément fondateur de la technique du jeu. Par contre, les autres intervenants, tous issus des conservatoires et autres écoles de formation avaient une opinion bien différente :

« Une école du théâtre permet de gagner du temps. Il faut parler d'apprentissage. Car il faut se donner les moyens de dire ce que l'on veut dire pour que cela soit transmis »⁴⁰⁸

« En Orient, il n'y a pas de honte à pratiquer. Pour être un acteur, il faut humblement se mettre à l'école, pratiquer une technique.⁴⁰⁹

« Le comédien est un funambule sur un fil raide. Il faut qu'il sache marcher. Pour cela il faut qu'il apprenne à marcher sur le fil. »⁴¹⁰

Ce débat n'est pas très original en soit. Il rejoint les grandes questions sur les prédispositions de type héréditaire à exercer ou non une activité ou encore celles sur le caractère de l'homme (inné ou déterminé par l'environnement et le cadre de vie qui le forge progressivement) Et l'on pourrait bien nous faire le reproche de l'anecdotique et de la diversion. Cependant, si nous nous y sommes intéressé (au point de l'enregistrer), c'est qu'il nous révélait le malaise dans lequel se trouvaient les artistes africains de devoir avouer ou désavouer « l'école » comme lieu d'acquisition du savoir théâtral. L'embarras était manifeste. Eux qui savaient parfaitement que l'art du griot se transmet de père en fils ne pouvaient opérer de dichotomie dans la compréhension qu'ils avaient du phénomène. Ils ne pouvaient non plus souscrire à l'idée que l'on puisse naître avec des gènes de poète ou d'artiste comédien. On naît griot, certes, mais c'est une appartenance sociale ; et on ne devient véritable griot exerçant la profession de griot que par l'apprentissage des techniques auprès des siens. En fait, il nous semble que la difficulté venait de ce que bien des comédiens africains qui participaient à ce débat n'avaient nullement suivi de formation au conservatoire, quoi qu'ayant fait leurs preuves sur la scène. Reconnaître les vertus de l'école de théâtre en lui soumettant celles du talent revenait quelque peu à un désaveu de leur parcours personnel. La question du statut social : amateur ou professionnel semblait être liée au fait d'avoir suivi une formation en cursus reconnu. Étaient-ils des amateurs ou des professionnels ? Une

⁴⁰⁷ Prosper Kompaoré, intervention pendant la table ronde

⁴⁰⁸ Robert Angebaud, comédien et metteur en scène français.

⁴⁰⁹ Une comédienne originaire du Vietnam.

⁴¹⁰ Une comédienne française.

confusion entre un statut social élaboré et mis en place dans un État donné et le mérite (qualitatif) que l'on peut avoir de sa pratique sans vivre la même reconnaissance parce que l'on appartient à une autre communauté qui ne participe pas de la même vision. L'autre point de confusion résidait dans le fait que les intervenants ne savaient de façon précise définir ce que c'est que l'école du théâtre. La polémique n'aurait pas eu lieu si l'on avait bien spécifié que les conservatoires sont un type d'école institutionnalisé et que se mettre en apprentissage comme disciple pendant plusieurs années chez un maître est aussi un type d'école. Mais là encore, le spectre de la reconnaissance du professionnel par les cercles autorisés de la puissance colonisatrice planait. Car théâtre pour certains signifie, mime, acrobatie, clown, diction, texte en alexandrin, tragédie... ; tandis que pour d'autres cela signifie jeu de rôle invitant à la participation, conte dramatisé, conduite de rite.

Nous nous sommes attardés sur la question pour dire que le cheminement s'est fait depuis lors et que les responsables des compagnies et les artistes ne s'embarrassent plus d'être passés ou non par une école institutionnellement reconnue. Au talent, ils savent adjoindre les techniques nouvelles dès lors que nécessité oblige. Marie-José Hourantier, quoiqu'elle assure une formation solide à ses comédiens, n'hésite pas à les inscrire dans certains cours à l'Institut National des Arts.

Dans une interview réalisée par France 3, Clémentine Papouet et Allasane Traoré, deux comédiens ivoiriens affirment avec fierté : « Je n'ai pas eu la chance d'aller à l'école. Pendant les fêtes de fin d'année, j'ai accompagné ma sœur à l'école. On lui a donné un rôle de jeune fille. Elle n'a pas pu jouer le rôle. Et moi je me suis proposé et j'ai joué... Le théâtre doit servir de guide, conseiller, miroir, de tout cela. »⁴¹¹

« Un comédien dans une salle, on prend tout ce qu'il dit comme parole d'évangile. Il est en quelque sorte un prophète. Ce qu'il dit est très important. Il peut répandre la bonne parole comme la mauvaise. Nous sommes donc à notre niveau des messagers. Une chose est d'être artiste, une autre d'être comédien, une autre encore d'avoir les moyens de concrétiser son ambition. Il y a d'autres priorités en Afrique. Pour nos gouvernants les artistes sont les derniers maillons de la chaîne. On les appelle pour se divertir, pour amuser la galerie. C'est une mentalité à changer. »⁴¹²

⁴¹¹ C. Papouet, interview réalisé par Frédéric Delesques, in : Fama, Film réalisé par Koffi Kwahulé, France, Europe media, 1998.

⁴¹² A. Traoré, interview réalisé par Frédéric Delesques, in : Fama, Film réalisé par Koffi Kwahulé, France, Europe media, 1998.

Le comédien a conscience de son rôle dans la société ; il ne reste plus qu'à le clamer comme le suggèrent ces mots de Koffi Kwahulé :

« En fait le comédien africain doit comprendre ce mépris, le considérer comme sa croix, l'accepter. De même qu'un jour le nègre s'est mis debout pour dire, « oui je suis un nègre », de même le comédien doit se dresser pour crier : « oui je suis comédien, je suis le nouveau griot. »⁴¹³

10.1.3. Le professionnalisme en question

Nous ne nous attarderons pas sur la question puisqu'elle est abordée de façon partielle sous d'autres aspects dans d'autres chapitres de notre étude. La problématique essentielle est celle de la pratique du théâtre en occasionnel ou en permanent ; pratique liée avec la question de la rémunération.

Pour bien des responsables, il n'y a pas encore de véritable professionnalisation du secteur culturel. Lorsqu'elle faisait un état des lieux sur la question, il y a une vingtaine d'années, Marie-José Hourantier observait :

« On note dans la plupart des troupes qu'il n'y a pas de professionnalisme au sens strict du terme. Certains acteurs ont de petits emplois pour survivre, d'autres attendent un gagne pain. Seules les troupes officielles (celles de l'INA et du Ballet National) sont constituées de professionnels car ils perçoivent une rémunération mensuelle. Les autres n'ont pas un cadre sécurisant et reçoivent çà et là quelques subsides à la fin des spectacles. Souleymane Koly insiste bien sur le fait que le professionnalisme pourrait entraîner une saturation au plan théâtral et une oisiveté mentale et qui auraient toutes deux des conséquences désastreuses sur la qualité des spectacles ... Zadi Zaourou quant à lui cherche à former des militants politiques, des gens capables de susciter une interrogation autour d'eux... Enfin le désintérêt des pouvoirs publics, l'inertie de la politique culturelle ne favorisent aucune vocation. »⁴¹⁴

Souleymane Koly abondait dans le même sens, à cette période là :

« On m'a demandé si les artistes de notre troupe étaient des professionnels. Mais qu'est-ce qu'un professionnel ? Si un professionnel est quelqu'un qui vit de son métier, je dis qu'en Afrique, il n'y a pas de professionnels. En Afrique, personne ne peut vivre de son art surtout dans le théâtre. Si l'on se place sur le plan de la qualité pour estimer qu'un artiste est ou non professionnel, alors je dis que nos artistes n'ont rien à envier à qui que ce soit. Pourtant nous

⁴¹³ M.-J. Hourantier (cite l'article de Koffi Kwahulé in *Fraternité matin* du 28 oct. 1980.), *Du rituel au théâtre-rituel, ...*, p.223.

⁴¹⁴ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel, ...*, p.221-222.

travaillons tous dans la journée. Il y a des maçons, il y a des mécaniciens, il y a des employés de bureau, il y a tout. »⁴¹⁵

Notons qu'aujourd'hui, les comédiens des troupes que nous étudions ici sont des professionnels. Certes le métier est à peine reconnu par l'administration⁴¹⁶ ; certes aucun cadre statutaire et juridique n'est aménagé pour garantir un barème salarial (et les avantages y étant attachés) ; néanmoins, tous ces acteurs vivent pleinement leur pratique comme un métier. Alain Ricard déplace le débat en lui faisant prendre de la hauteur :

« Le critère essentiel de la distinction entre « occasionnels » et « comédiens » est bien évidemment d'être rétribué pour son activité : mais, dans le théâtre comme dans le sport, la distinction entre l'amateurisme et le professionnalisme est très souvent impossible à mettre rigide en œuvre... Les comédiens de concert-party ne sont pas des chômeurs ou des amateurs de théâtre, mais bien de véritables professionnels, en quête de reconnaissance économique et sociale, de véritables comédiens. »⁴¹⁷

Il faut dire que généralement les gains sont maigres, et qu'ils ne parviennent nullement à satisfaire les besoins des comédiens. Cependant, lorsque la demande est importante, les comédiens gagnent plus que de l'argent de poche. Ils sont pris en charge par la troupe pendant les répétitions et les soirées de représentation pour ce qui est des frais de nourriture. Parfois, les comédiens reçoivent des dons en nature d'admirateurs et autres mécènes. L'argent gagné sert à l'achat de nourriture, des vêtements et parfois à soutenir la famille. Les tournées internationales permettent d'avoir épisodiquement un cachet consistant. Mais ce qui importe si l'on en croit les comédiens, c'est le fait de participer à une œuvre collective, de s'y engager à fond et d'être utile à la société. Les comédiens de concert-party répondent sans hésiter que la société est souvent soumise aux dérapages et que leur rôle est de donner des conseils aux gens. Ce qu'ils y gagnent c'est la vie en famille d'artistes. Alain Ricard fait remarquer que le concert-party :

« [...] donne surtout à de jeunes hommes souvent chômeurs ou apprentis sans patron, la dignité de travailleurs. Ils sont engagés dans une œuvre collective, une œuvre visible, qui demande des compétences particulières et qui, de plus, rapporte un peu d'argent. Cela suffit

⁴¹⁵ S. Koly, interview, *Le Monde à la carte*, novembre 1989, p.18.

⁴¹⁶ Lorsque vous déclarez à la police que vous êtes un artiste comédien, pour remplir votre demande de passeport, l'on vous dit : c'est bien mais encore qu'elle est votre profession...

⁴¹⁷ A. Ricard, *Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert*, thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Université de Gascogne Bordeaux III, 1981, Tome 2, p. 537

souvent pour leur éviter de chercher un autre emploi. Ils restent chômeurs pour demeurer en voie de professionnalisation. »⁴¹⁸

10.2. De quelques figures traditionnelles inspiratrices

10.2.1. Le conteur d'un soir

La figure du conteur traditionnel est récurrente dans les études sur le théâtre en Afrique. Le conteur semble être l'ancêtre du comédien africain. Jacques Scherer le présente en ces termes :

« Il est seul, devant un auditoire parfois passionné. Il dit tout, le texte et ses annexes, les paysages et ses réflexions sur ce qu'il raconte. Il n'a besoin de rien, ni décor, ni musique, ni danse. Il rend tous les acteurs inutiles. Il n'occupe ni n'investit aucun espace. Ses moyens ne peuvent être décrits qu'en termes négatifs, mais en réalité il est le théâtre à lui tout seul. Il incarne le théâtre total que chercheront en vain les réformateurs les plus modernes. Il a créé la forme de théâtre le plus parfaitement possible adapté aux milieux pauvres où son action a pu s'exercer. »⁴¹⁹

Jacqueline Henri-Leloup, dans un article intitulé *Tradition et modernité dans le théâtre africain* note que :

« La richesse de la théâtralité du passé africain n'est plus à prouver : on a longuement et maintes fois montré que le conteur africain était un acteur et même un acteur particulièrement talentueux ; on a dégagé les éléments théâtraux d'une soirée de contes au village : l'espace scénique, l'éclairage, le rôle d'un public à la fois acteur et critique. »⁴²⁰

Bien des textes de théâtre font recours à ce personnage que les dramaturges⁴²¹ intègrent à la trame des drames qu'ils écrivent souvent pour conserver le personnage du tiers médian, nécessaire à la dynamique participative, parfois par goût et recherche d'authenticité. Le conteur traditionnel se présente sous plusieurs formes. Nous avons déjà évoqué le *ndala daba* des sociétés mandingues. Lui, est un professionnel du conte. Il en vit. Il en est de même pour *le joueur de mvet* chez les *fang* (Cameroun, Gabon) Dans de nombreux cas, le conteur est un animateur reconnu pour ses talents. Il a en

⁴¹⁸ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 2, Bordeaux III, 1981, p.543.

⁴¹⁹ J. Scherer, *Le théâtre en Afrique Noire*, Paris, Puf, 1992, p.53.

⁴²⁰ J. Leloup, « Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution d'une antinomie », in : *Théâtre africain, Théâtres africains, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988)*, Paris, Sillex, 1990, p.39.

⁴²¹ A ce propos, Conteh Morghan écrit : "One of the most popular forms of traditional theatre proper in Francophone Africa, and possibly the one referred to above by Delafosse, is the oral narrative performance. Folktales depicting animal or human characters and an integral part of the cultural heritage of these societies an example of such narratives", Conteh-Morgan, John, *Theater and drama in Francophone Africa, a critical introduction*, Cambridge University Press, 1994, p.37.

charge la classe d'école du soir ; mais il n'en fait pas nécessairement une profession. Dans certaines régions, le conte est si libre d'interprétation que tout le monde peut le dire. Au Togo, devenir « *glitola* » ou « *elodoto* » c'est-à-dire conteur est accessible aux hommes, femmes, enfants. Dans un cercle de conte, le soir, il suffit de lancer la formule de relais⁴²² pour s'annoncer et l'on a la parole pour dire son conte. Les performances du conteur dans les zones côtières sont plus étendues que celles décrites par Jacques Scherer. Le conteur joue davantage son texte qu'il ne le dit. Il tente d'incarner à tour de rôle les personnages du conte qu'il dit. A ce propos, Ali Baldo cite P. Radin qui pense que « son rôle en tant qu'acteur est ici le plus important que son rôle en tant que dépositaire d'un texte traditionnel particulier, car c'est sur ses capacités et ses talents d'acteur que ses auditeurs le jugeront. »⁴²³ Ce qui nous semble se justifier amplement car à la différence des communautés sahéliennes qui ont institutionnalisé le rôle du conteur devenu griot (professionnel de la parole, vivant en caste), les côtiers n'ont pas développé à ce propos de stratégies sectaires. Le conteur côtier est un conteur-acteur ; le conteur sahélien garde un certain dépouillement dans son jeu, laissant tout aspect baroque de l'interprétation tonitruante au griot.

10.2.2. Le griot côté cour

La seconde figure traditionnelle qui inspire les créateurs et dramaturges c'est celui du griot, ce virtuose de la parole que l'on rencontre chez les peuls, les wolof et les malinké. Nous l'avons déjà évoqué dans l'étude des textes dramatiques. Il s'agit ici de préciser certains attributs de ce personnage pour mieux montrer la complicité qu'il entretient avec « le meneur de la manifestation » au théâtre de la participation.

Papa Ndiaye résume parfaitement le personnage du griot en ces termes :

« A côté de ce conteur, il y a le griot, dont l'importance dans les sociétés africaines est bien au-delà de celle du courtisan dans les sociétés féodales de l'Occident. Gardien du rituel de père en fils, historien-généalogiste, il est le poète, le courtisan, le conseiller et le confident. C'est un artiste par héritage et par apprentissage. Il contient en germe les principaux attributs

⁴²² Les formules sont parfois conservées comme formule d'ouverture du conte : Akposso : ou wolouwo za ; Ewe : Okiti na kiti (ou bien) akota be najé.

⁴²³ P. Radin, La littérature des peuples primitifs, in : Diogène, n° 12 (1955), p. 4., cité par A. Baldo, Dramaturgie du théâtre négro-africain d'expression française (des indépendances à nos jours), thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Dijon, 1982, p.23.

du comédien, de l'homme de la scène. On comprend dès lors que son utilisation dans le théâtre africain soit extrêmement fréquente. »⁴²⁴

L'étude menée sur le griot par Sory Camara rend compte de l'étendue de ce rôle et d'excellente façon. Relevons en quelques aspects.

Le griot appartient à la caste des *namakala*⁴²⁵. Dans la société clanique malinké, il est de ceux qui ne sont ni nobles, ni captifs ; mais qui sont considérés comme inférieurs aux nobles. C'est uniquement au sein de cette caste qu'ils peuvent prendre femme. La compartimentation sociale s'appuie sur une série de mythes et légendes pour justifier l'existence du griot et définir son rôle social⁴²⁶.

Le griot joue un rôle social très important dans la catalyse des relations matrimoniales et autres. Il est celui qui peut raccompagner la femme répudiée chez ses parents ; celui qui peut laver le mort, etc.

Le griot est l'agent de médiation par excellence, porte-parole :

« Maître des cérémonies, nous l'avons vu, debout au milieu du cercle des participants, transmettre les discours des orateurs au public. Il faisait office « d'échos de la voix » Ses va-et-vient entre les deux groupes séparés des hommes et des femmes exprimaient concrètement ce rôle d'intermédiaire, ce à quoi son statut ambigu le prépare admirablement. Nous avons vu que c'est le seul personnage masculin qui rétablissait le continuum qu'avait rompu une rigide division sexuelle de la société entre les hommes et les femmes... Mais c'est à la cour qu'on

⁴²⁴ Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe., Dakar, NEA, p. 109 / 1978 Le griot (Papa Gueye Ndiaye, in La création dramatique, spectaculaire et musicale.

⁴²⁵ Sory Camara précise que : « les namakala forment une caste composée de numu, ou forgeron, de karaté ou cordonnier, de kudé artisans de bois et enfin de djeli ou griot. L'appartenance à la caste des namakala est héréditaire. On naît et on meurt namakala. Cette caste étant inférieure, les horos ou nobles observent à son endroit la règle de la séparation stricte, bien que plus souple que celle qui frappe les « intouchables » de l'Inde. Ici, le contact est possible ; la commensalité aussi. Mais la règle de l'endogamie demeure absolue. Non seulement un noble horo ne peut épouser une namakala, mais encore le simple rapport sexuel est aussi strictement tabou. La transgression de cet interdit le précipiterait aussitôt dans la condition inférieure de sa complice. » p. 79.

⁴²⁶ Voici ce qu'en dit le mythe peul recueilli par H. Zemp et repris par Sory Camara, p.148 : « Deux frères peuls voyageaient ensemble. La saison était dure, car il y avait la disette, un peu partout. On était en période sèche et l'étape à franchir était bien longue. La faim commençait à torturer les entrailles du petit frère, qui ne cessait ce crier à son aîné : « j'ai faim, trouve moi de quoi manger ». son frère lui dit : : « Attends-moi au bord du chemin. » Et ce disant, il s'enfonça dans la brousse où il ne put rien trouver ni fruit, ni petite pièce de gibier à polis ou à plumes. Pour que son jeune frère ne le harcèle plus, il prit son courage à deux mains coupa un morceau de son mollet avec son couteau, alluma du feu pour le griller et l'apporta ensuite enveloppé de larges feuilles d'arbres, à ce dernier qui le mangea. Il s'était pansé le mollet avec un morceau de sa couverture. Son petit frère jusque là n'en savait rien. Mais les fatigues de la marche et la douleur l'avait obligé à boiter. Son jeune frère lui demanda alors : « Qu'as tu donc à la jambe pour boiter » - « N'ayant rien trouvé pour apaiser ta faim, je me suis coupé une partie du mollet pour te la donner. C'est pourquoi je boite. » Le petit frère ne cessait d'exalter le courage et le dévouement de son aîné partout où tous deux passaient. Il se déclara l'inférieur social de ce dernier. Ses descendants sont les mabo qui flattent les autres Peuls pour en obtenir des cadeaux. A cause de cette ablation, le Peul a le mollet peu charnu. ».

pouvait l'observer le mieux dans cette fonction. Par son intermédiaire, les sujets pouvaient présenter leurs doléances au roi. Et lors des conseils royaux, il siégeait à la droite du roi, transmettant la volonté de celui-ci à l'assemblée et les réponses de celle-ci au premier. »⁴²⁷

Le griot est un ambassadeur. Son rôle à la cour est immense. Il est souvent délégué par le roi qui l'envoie pour des missions délicates chez les autres souverains lors des conflits. Ce rôle de diplomate lui vaut une certaine liberté de parole et renforce l'immunité dont il jouit dans la communauté.

Le griot est historien. C'est le rôle qu'on lui connaît davantage pour sa mémoire des généalogies et des événements marquants du royaume. Sa connaissance de l'histoire en fait un conseiller du Roi et des nobles qui sollicitent ses analyses politiques.

Le griot est un provocateur. Il bouscule tout le monde par son non-conformisme, ses insultes, la verdeur de ses propos, sa truculence, ses plaisanteries, ses remises en cause de l'ordre établi. Ses propos grivois entrent dans le cadre global des structures de défolement que l'on peut observer dans la société malinké :

« La description des comportements des griots a montré qu'ils se plaisent à heurter le sentiment de bienséance. Ils font couramment usage de proverbes grivois. Comment une telle conduite est-elle possible ? Il faut d'abord remarquer que l'incertitude où se trouvent les Malinké quant à l'application des normes habituelles à la conduite du griot, est une condition essentielle de sa déviance. Certes, il est un certain nombre de règles universelles auxquelles tous les membres de la société sont soumis, sans exception : nul ne peut commettre impunément le vol, l'adultère, l'inceste, le meurtre. Mais en dehors de ce minimum d'exigences, que ne lui est-il pas permis de faire ? ... les gens de la parole sont en quelque sorte, les *sanaku*, les parents à plaisanterie de tous. Non seulement ils peuvent exprimer les choses les plus déplacées en public, mais encore ils peuvent s'adresser à n'importe qui en des termes très familiers. »⁴²⁸

Le griot est un acrobate et jongleur de mots. On connaît les prouesses linguistiques et poétiques du maître de la parole. Son inventivité, ses talents d'improvisateur lui servent dans toutes les situations où la parole naît pour devenir jouissance du verbe.

Le griot est un acteur complet. Le plus souvent, il sait imiter les gens, mimer et interpréter les personnages des ses récits, jouer d'un instrument de musique, chanter et

⁴²⁷ S. Camara, Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké, Paris, ACCT/Karthala/Saec, 1992, p. 222.

⁴²⁸ S. Camara, Ibid., p.184.

danser (Sory Camara note qu'il y a des danses typiques du griot et en fait une description surprenante.)

Il serait impensable que le théâtre moderne en Afrique ne puisse utiliser une figure aussi complexe et riche d'atouts pour se constituer. Les textes d'auteurs se la disputent, les formes du théâtre de la participation vont plus loin et s'en inspirent pour confectionner leur dramaturgie.

10.2.3. Le thérapeute traditionnel

Le terme qui conviendrait davantage serait celui de féticheur traditionnel. Nous hésitons à l'employer en raison des amalgames et confusions qui jalonnent la compréhension des mots : féticheur, sorcier, devin guérisseur, marabout, charlatan, tradi-praticien, jeteur de sort, chaman, etc. Nous voulons désigner par thérapeute traditionnel, ce médecin traditionnel des sociétés africaines, qui semble entretenir un commerce avec l'invisible et qui est de ce fait apte à diagnostiquer le mal chez un patient, et à le soigner pour l'en guérir. Ses méthodes simples ou complexes sont le plus souvent enveloppées dans un halo de procédés tenant de la magie ou de la prestidigitation. Il pourrait être juste un herboriste doué dans la pharmacopée, qu'il entourerait quand même sa prestation d'un certain mystère. Il pourrait être juste un animateur, un psychodramatiste, qu'il n'hésiterait pas à exercer son analyse dans un univers abscons, un décor sur-réaliste en s'aidant d'une théâtralisation évidente et catharsisante. Il pourrait être juste un maître de cérémonie qu'il ne rechignerait pas de s'inscrire comme prêtre dans un rituel sacré ou profane qu'il organise, conduit et mène à l'aboutissement attendu par la collectivité. C'est ce psychothérapeute qui intéresse notre propos en ce qu'il est par son rôle social et son art une réserve absolument foisonnante de théâtralité. Il peut conduire son public vers la transe, diriger des possédés pour les exorciser, etc.

L'étude menée par Bangala Dua'm Siou sur le cas du rite *Nkita* au Zaïre nous semble bien illustrer cette catégorie de « personnage » :

« Toute cette cérémonie se passe sous la direction d'un maître que l'on peut essayer de comparer au psychodramatiste. Le *tamfumu* est un psychodramatiste, mais qui fait appel à des mythes sociaux. Les ethnologues s'accordent à reconnaître l'anormalité contrôlée du *tamfumu* : s'il est fou, c'est au nom des autres et pour les autres dans la mesure où la folie leur permet de projeter sur lui leur trouble et de conserver un semblant d'équilibre psychologique...

Vers 19h hommes et femmes se réunissent à l'endroit où la séance doit avoir lieu. Un feu est allumé. Il est formellement interdit de prendre de ce feu, de s'en servir pour allumer sa pipe ou pour tout usage. On l'appelle le « feu interdit » - *tiya tua nlongo*...

Le *nganga* prend du vin de palme et asperge toute l'assemblée. Une femme est désignée et chargée de marquer d'un signe de craie blanche la figure de toute personne présente à la cérémonie. Un trait pour toute personne ordinaire, deux traits pour les femmes mères de jumeaux. On fait de la musique et on entonne un chant ... Un deuxième chœur est entonné. Le *Nganga* se tient debout et danse. Il prend du vin de palme, asperge de nouveau l'assemblée et contourne la maison...

Le pouvoir du guérisseur tient à la fascination qu'il exerce sur ses malades. En effet, il ne peut courir le risque de se faire passer pour un sorcier, en dépit du prestige dont jouit l'homme de la magie. Dès lors, il est autorisé à exploiter le goût du mythe, des contes, de la parole, du rythme. »⁴²⁹

Le guérisseur traditionnel est proche des hommes tout en étant de ce monde ésotérique où les esprits du mal semblent régner. Il est le maître de cérémonie puisque lui seul peut communiquer avec les deux mondes dont la rencontre malencontreuse provoque un dysfonctionnement au niveau de l'individu ou de toute la collectivité. En réalité, sa connaissance des hommes lui permet d'avoir des outils privilégiés pour sonder les consciences. Bangala Dua'm Siou analyse ainsi un volet de sa pratique :

« Nous savons comment le maître des cérémonies, en vertu de paroles prononcées par le malade, culpabilisait tel ou tel autre parent de celle-ci. Le guérisseur organise une sorte de tribunal, provoque l'aveu qui guérira en même temps la lignée atteinte par la faute du malade. La confession et le pardon sont vite obtenus, car le guérisseur est le porte-parole des ancêtres, ceux-ci n'ignorant rien des actes du malade...

Le diagnostic posé dans la divination sera normalement à l'origine d'une série de réajustements qui ont pour but de recréer, dans le groupe, l'harmonie brisée. Le malade aura ainsi participé à la réorganisation d'un milieu désormais en équilibre, et d'où auront disparu un certain nombre de situations conflictuelles pathogènes. La divination peut donc être à l'origine d'une thérapie sociale, dont les effets compléteront ceux de la thérapie individuelle pratiquée dans le rite »⁴³⁰

Ce personnage meneur des rituels de guérison demeure très présent dans certaines formes du théâtre de la manifestation. Il s'y révèle comme meneur du jeu théâtralisé et participe comme personnage (au théâtre-rituel la guérison est symbolique) ou comme personne (au kotéba thérapeutique, le meneur de jeu est un véritable psychanalyste, la guérison ici tient du concret observable.)

⁴²⁹ B. Dua'm Siou, *La théâtrothérapie*, mémoire de licence en sciences théâtrales, 1982, UCL pp.9, 10 et 17.

⁴³⁰ Ibid. p.25-26 et 30.

10.3. Types de « meneurs de la manifestation » théâtrale

10.3.1. Le directeur du concert-party ou le master boy

Azé Kokovivina est le meneur de la manifestation de son Concert-Band. Il y joue un rôle multiple. Ses comédiens-musiciens l'appellent « Le Patron ».

Le patron est le producteur en chef des spectacles. C'est lui qui investit dans la recherche des lieux de spectacle, assure la location des instruments et est le garant de la compagnie au plan juridique. Il fonctionne comme un directeur d'entreprise. Les comédiens sont ses employés.

Le patron est le formateur du groupe. Il recrute et veille à l'initiation des nouveaux venus. Ses conseils sont d'une importance capitale dans l'acquisition progressive d'un savoir-faire. « Contrairement à la cantate du Ghana qui poursuit le message à livrer au public comme priorité, le concert-party du Togo doit amuser, détendre, faire rire. Il faut pour cela une bonne dose d'humour chez les acteurs. Toute personne qui va jouer un rôle doit l'enrichir, aller jusqu'au bout du rôle »⁴³¹

Le patron est le compositeur en chef des sketches. C'est lui qui met en place les canevas destinés au jeu, distribue les rôles, établit le répertoire de la soirée. Son intervention dans la succession des séquences dans un canevas est déterminante. Azé Kokovivina qui est aussi animateur dans une radio privée avoue qu'il tire son inspiration de ses animations radiophoniques. Son émission interactive sur les faits divers lui permet d'engranger les interventions du public. Ensuite, fort de ses « dons de dramaturge » il transforme les faits divers en fiction. A partir de là naît un canevas qu'il explique et commente à ses comédiens-musiciens. « Je viens avec la scène comme un conte, je leur raconte et je distribue les rôles... A 5 minutes du spectacle, on ne sait pas ce qu'on va jouer. Mais je connais les capacités de chacun dans le groupe et ça marche ! »⁴³²

Le patron est le *master boy* du concert. Il faut dire qu'Azé Kokovivina est une vedette incontestée du concert-party. L'un de ses musiciens déclare que « si Azé ne joue pas, le public va le réclamer. Il y aura une émeute. »⁴³³

⁴³¹ A. Kokovivina, Entretien avec Koulsy Lamko, Lomé, janvier 2003.

⁴³² A. Kokovivina, Ibid.

⁴³³ Nous avons en effet pu constater l'ovation du public quand à minuit, le master boy arrive sur les lieux du spectacle.

Le patron est un acteur complet. Musicien, comédien, animateur, dramaturge, Tout en étant sur scène dans un certain nombre de sketches, c'est lui qui organise la succession des scènes, fait entrer les comédiens par des procédés d'appel, conseille dans les coulisses, relance l'attention du public (en lui demandant par exemple si la scène est trop longue ou non), entretient un rapport permanent avec la salle dont il devine les moments d'effervescence ou de lassitude.

10.3.2. Le meneur de rite au théâtre-rituel

Les analyses de Marie-José Hourantier permettent de camper le rôle du meneur de rite au Bin Kadi Théâtre :

« De ce fait la notion d'acteur dans les rituels se rapproche de celle « d'actant », personnage agissant plutôt que d'acteur (comédien simulant.) L'acteur rituel est impliqué dans l'action ici et maintenant ; il joue son propre rôle, son propre drame et met en œuvre toutes ses ressources pour résoudre un problème vital. Les meneurs de rites plus en avance que les autres acteurs et professionnels de la technique, dirigent le rituel et forment les acteurs »

« ... Tout spectateur est acteur potentiel, est appelé à jouer son propre rôle, à participer totalement. Le rituel n'a que des acteurs placés à des niveaux différents ; certains sont plus avancés que d'autres et dirigent les opérations, d'autres subiront leur propre initiation, aboutissant à la prise de conscience et à la résolution personnelle de leurs problèmes. « On n'est pas initié, mais on s'initie soi-même » et la société permettait à chacun de retrouver la voie de son équilibre. »⁴³⁴

Le meneur de la manifestation au théâtre-rituel est désigné de plusieurs façons. Des nuances au niveau fonctionnel permettent de mieux situer l'étendue de son rôle.

Le *Hilun* terme *bassa* traduisant le concept de griot mais avec cette nuance du griot historien. C'est celui qui a une connaissance parfaite des familles et des mythes. Il porte les épopées modèles de la tribu dans le rituel.

Le *Ndinga* à la différence du *Hilun* historien est un poète, un manipulateur du verbe, un envoûteur, un fabricant de rêves. Il éclaire les spectateurs sur la situation les forme, « affine leur conscience et la sensibilité, pousse à la libération de tous les fantasmes »⁴³⁵.

Le Meneur de rite est à proprement parler un maïeuticien. C'est par lui que les questions fondamentales sont posées. C'est lui qui interroge le public, oriente les débats

⁴³⁴ M.-J. Hourantier, Du rituel au théâtre-rituel, Paris, L'Harmattan, 1984, p 219.

⁴³⁵ M.-J. Hourantier, Ibid., p. 119.

tout en ne prenant jamais position, et qui par son art de faire naître les problèmes impose la vérité à la conscience des spectateurs :

« En voulant toucher le public, c'est sa société qu'il touche et son équilibre, comme le faisait son ancêtre et sa responsabilité est grande. Il doit d'abord susciter une rencontre avec son public qui lui permettra de se révéler à lui-même. Il sera donc miroir, le plus souvent effrayant ; n'est-il pas le gardien du seuil, le monstre qui sommeille en chaque homme ? Chaque spectateur jette sa saleté sur lui mais avant de partir avec celle-ci il la renvoie au public non pas comme une insulte mais pour le responsabiliser. Et il rompt, il dénude, il ose, puis se retire au bon moment. »⁴³⁶

Toutes ces figures du meneur de la manifestation, malgré leurs noms différents, occupent à peu près les mêmes fonctions. Elles peuvent coexister dans le même spectacle de théâtre-rituel. Elles se complètent d'ailleurs harmonieusement, épousant l'ensemble des attributs reconnus au griot traditionnel. L'acte du meneur de rite est :

« [...] un acte total, écartant les demi-mesures, se révélant, s'ouvrant, invitant le spectateur comme dans un acte d'amour véritable, à aller jusqu'à l'extrême. Son acte rituel est un mûrissement progressif, une ascension qui permet d'émerger de l'obscurité vers la lumière. » Et l'acteur mène cette lutte entre la lumière et les ténèbres, lançant des provocations au spectateur, exigeant une sorte de défi à la recherche d'une réponse totale pour le public. Il sait qu'il peut combler les vides, en rendant transparent ce qui est sombre. »⁴³⁷

10.3.3. Le joker du théâtre pour le développement

Dans la pratique du théâtre de l'opprimé, le système du joker surgit de l'expérience menée par Augusto Boal lors de la création du spectacle : *Arena raconte Zumbi*. Pour Boal, cela vient de la nécessité de « désengager l'acteur du personnage » pour permettre que la distanciation se fasse et que ce spectacle soit le lieu de la naissance d'une dramaturgie conforme à l'horizon d'attente de la société brésilienne de l'époque. Le joker empruntera pour se construire plusieurs points de vues déjà révélés depuis la tragédie grecque avec ses chœurs, le personnage narrateur de Brecht, le psychodramatiste de Moreno, le raisonneur etc. Il fallait pour construire la fable du spectacle un personnage plus ou moins intégré à la fiction mais qui reste tout aussi proche des spectateurs. Marion Duhamel observe par ailleurs que « son apparition

⁴³⁶ Ibid., p.224.

⁴³⁷ Ibid., p. 224.

semble pourtant ménager, au cœur de la dramaturgie, un espace pour le « spectateur. »⁴³⁸.

Pour ce qui est des sources africaines du joker Prosper Kompaoré propose l'analyse suivante :

« Mais si on prend le joker simplement comme le « *jester* », comme le fou du village, à ce moment, nous en avons dans toutes les sociétés africaines. (...) Généralement, la représentation théâtrale puisée dans la tradition africaine est intégrée à des séquences de la vie sociale : que ce soit des moments de jeu, que ce soit des moments importants de la vie de la communauté, c'est à ce moment précis que l'interaction humaine brusquement passe du registre de la simple utilité au registre du symbolique. Et à ce moment, nous rentrons dans la théâtralité. A ce moment, les gens qui ont pour mission de faire cette transition entre état de jeu et l'état réel, agissent un peu comme les « *jester* », comme des fous, comme des griots. »⁴³⁹

Trois grands rôles sont dévolus au joker du théâtre pour le développement.

Le joker est maître de cérémonie dans la manifestation. C'est à ce titre qu'il installe les spectateurs, les accueille, introduit le spectacle en précisant les modalités du déroulement. C'est aussi lui l'intermédiaire qui invite les acteurs au jeu. Pendant le forum, il sollicite le public, choisit les intervenants, les appelle à monter sur la scène, facilite leur « métamorphose » en acteur, etc. A ce propos Marion Duhamel écrit :

« Le joker pourrait être au théâtre-forum, ce que le « psychodramatiste » est au psychodrame qui travaille avec un groupe « géant » sur la place publique, à faire tomber les blocages qui peuvent être d'ordre psychologique mais aussi socioculturel. Les différences fondamentales de la situation de spectacle sont cette prise en charge de la première représentation par la troupe animatrice, et l'exigence théâtrale qui ne manque pas de peser sur les participants : parler fort, face au public, avec un costume...et des personnages qui résistent à leur volonté de remodeler le monde...Le rôle du « meneur de jeu du psychodrame » a nourri une théorie du joker et en éclaire la pratique. »⁴⁴⁰

Le joker-narrateur s'immisce dans la fiction, se charge d'un rôle qui fait de lui un personnage intégré à la fable. Il agit alors comme un conteur, un griot :

« Le joker narrateur est « celui qui raconte » la fable de l'anti-modèle ou qui s'immisce dans les trous de sa représentation pour en reconstruire le fil. L'une des plus belles illustrations en est donnée par le meneur du jeu de la pièce « Fatouma ou la machine à enfants », créée par

⁴³⁸ M. Duhamel, « Le joker selon Marbayassa » réflexion sur le meneur de jeu au théâtre-forum du Burkina Faso », mémoire de DEA, La Sorbonne, Paris, 1998, p. 59.

⁴³⁹ P. Kompaoré, Entretien avec Carlos Ouedraogo, in : « Le joker selon Marbayassa » réflexion sur le meneur de jeu au théâtre-forum du Burkina Faso », mémoire de DEA, La Sorbonne, Paris, 1998.

⁴⁴⁰ M. Duhamel, « Le joker selon Marbayassa » réflexion sur le meneur de jeu au théâtre-forum du Burkina Faso », mémoire de DEA, La Sorbonne, Paris, 1998, p.55.

l'ATB en 1989 et qui fit l'objet d'une nouvelle campagne en 1994... Les fonctions du joker et du narrateur étaient alors délibérément confondues ou plutôt assurées conjointement : la preuve en est la présence, dans le canevas de la pièce, de la figure du meneur de jeu. Ses interventions – du type : Dix ans plus tôt », « Cinq ans ont passé, quatre enfants sont arrivés » se font sur le mode de la narration. Le joker se charge donc de relier les différents tableaux illustrant la fable de cette pièce construite à la manière d'un conte, parsemée d'ellipses, comme la chronique d'une répudiation annoncée. L'image figée d'une scène de violence conjugale sert en effet de prélude et de fin à l'anti-modèle. [...] Lorsque le joker-narrateur entre sur scène, il est rarement vêtu de ses habits de ville : un grand boubou lui donne une certaine prestance et assez d'ampleur pour habiter à lui seul l'espace de jeu. Cet habit peut devenir costume, comme dans *Fatouma* lors d'une tournée.⁴⁴¹

Le joker passeur ou facilitateur. Son art tient d'une orchestration permanente. Il sonde le public en posant des questions pendant le *heart storming*, il reformule et précise les données de la situation pour aider le spectateur, il active la révolte en éclaircissant parfois les points de l'oppression pour les rendre manifestes surtout lorsque le public est prudent et ne veut pas réagir. Il provoque et instaure une sorte de jugement des personnages par les spectateurs et acteurs, une sorte de tribunal populaire qui apprécie, condamne ou acclame un personnage. Il choisit l'intervenant, lui tend le micro, l'invite à monter sur la scène, l'aide à préciser sa pensée, à aller jusqu'au bout de cette pensée. Il répète parfois ce que le spect'acteur dit à voix basse ou ce qui est brouillé par la rumeur du public ou les agitations. Le joker facilitateur, conseille discrètement l'acteur parfois pour lui donner quelques astuces susceptibles d'aider à aller plus loin dans la résistance. Il aide le spect'acteur à formuler son objectif. Il est aussi un maïeuticien dont l'art se développe à partir des réactions du public, tel que l'observe ici Marion Duhamel :

« Au terme de la représentation de l'anti-modèle, les applaudissements sont crispés : le public ne supporte pas l'issue tragique vers laquelle ont été entraînés des personnages dont la réalité est si proche de la sienne. Très vite, les premières invectives sont adressées aux « personnages », les premières insultes leur sont lancées, les spectateurs n'attendant d'ailleurs pas toujours cet entracte pour exprimer leur désapprobation. Mais une grande partie des spectateurs tait, par pudeur, par respect, par fatalisme, leur déception. C'est autour de ces sentiments mêlés de frustration et de révolte que le joker va construire son jeu...son art. »⁴⁴²

⁴⁴¹ M. Duhamel, « Le joker selon Marbayassa » réflexion sur le meneur de jeu au théâtre-forum du Burkina Faso », mémoire de DEA, La Sorbonne, Paris, 1998.p. 49-50.

⁴⁴² Ibid., p.50.

10.3.4. Le meneur du jeu de rôle au kotéba thérapeutique

Au Groupe Psy, c'est Adama Bagayoko qui est le meneur de jeu dans les séances de kotéba intime ou kotéba ouvert. Dramaturge, conteur, comédien, metteur en scène et fin psychologue, il met en branle tout cet éventail de disponibilités artistiques pour créer et faire aboutir le spectacle.

Le meneur du jeu est un psychologue et un maïeuticien. Au kotéba thérapeutique, il agit au départ comme un devin. Par un questionnement souple et bien ajusté, il réussit à sécuriser le patient, à lui tirer les vers du nez de sorte que soient identifiés globalement les points de blocage psychologique. Cet art que l'on pourrait appeler art de divination lui permettra de poser un diagnostic. « Le diagnostic posé dans la divination sera normalement à l'origine d'une série de réajustements qui ont pour but de recréer, dans le groupe, l'harmonie brisée. Le malade aura ainsi participé à la réorganisation d'un milieu désormais en équilibre, et d'où auront disparu un certain nombre de situations conflictuelles pathogènes. La divination peut donc être à l'origine d'une thérapie sociale, dont les effets compléteront ceux de la thérapie individuelle pratiquée dans le rite »⁴⁴³.

Le meneur de jeu est un conteur, un musicien et un danseur. C'est de sa capacité à transformer l'histoire vécue du malade en histoire fictionnelle intégrant les données culturelles locales que dépend la réussite de la thérapie.

« Le kotéba d'Adama Bagayoko concourt de façon déterminante à la mise en place du dispositif thérapeutique mais il s'affirme être résolument et avant tout, un mode d'expression théâtrale qui réactive les mythes, interroge les schémas sociaux et culturels, encourage la production de récits, de scénarios, de personnages, de mises en espace, qui sollicite abondamment l'utilisation des techniques vocales et corporelles, qui enfin, nécessite la fabrication d'objets ayant plusieurs fonctions : accessoires de jeu, décor participatif, symbolique ou opératoire. Il force le public, de manière conviviale ou didactique à l'exploration de dramaturgies que nous pouvons qualifier d'éphémères, et qui prolongent la légende des peuples et entraînent acteurs et spectateurs dans un même jeu rituel à renforcer la cohésion communautaire »⁴⁴⁴.

Le meneur du jeu de rôle est un metteur en scène. Semblable à ce meneur de rite des séances de possession analysée par Bangala en ces termes :

⁴⁴³ Bangala Dua'm Siou, La théâtrothérapie, cas de rite « Nkita » du Zaïre, mémoire de licence, Centre d'Études Théâtrales, Louvain-La-Neuve, 1981, p.30

⁴⁴⁴ Kolokélen, Préface de Michel Valmer, p.16.

« Le meneur de jeu est un homme de métier, avons-nous dit. Il commande le jeu de l'orchestre, surveille la transe du possédé. O Ndié, qui a fait une intéressante observation, dit que le rite OLAG n'est pas une célébration fixe ; tout ce que l'on y trouve de constant est le canevas. Nous sommes d'accord avec lui, quand il compare le meneur de jeu de ce genre de manifestation au théâtre que préconise Artaud – *Le théâtre et son double* - dans la mesure où comme lui, il fait remarquer : « il est maître de cérémonie, auteur, prêtre ou officiant à la fois, résiliant la solution du cumul préconisé par Appia – *L'œuvre d'art*, Copeau - *Mise en scène* - et Dullin. Qu'il s'agisse de réciter les formules incantatoires ou des danses rituelles, c'est toujours lui qui commence. Tout ce qui se passe pendant le rituel a pour effet la purification, la guérison d'une société à partir du viol des tabous, de transgression d'interdits, de cas d'incestes, etc.... Notre réflexion sur la transe et le personnage nous a conduit à dire un mot sur le rôle du metteur en scène que nous attribuons au meneur de jeu. »⁴⁴⁵

Faut-il encore préciser que c'est lui qui plante le décor, distribue les rôles aux comédiens et musiciens après avoir confectionné le texte et choisi les éléments spatiaux et les objets symboles ?

Le meneur du jeu de rôle reste maître de cérémonie pendant le déroulement du spectacle. Il contrôle le jeu, oriente les séquences, favorise l'intégration du spectateur-patient-acteur. Cependant, sa direction des opérations se fait avec beaucoup de souplesse puisqu'il faut laisser une grande marge de créativité au spectateur-patient-acteur de sorte que celui-ci puisse se délivrer de ses inhibitions. C'est ce rôle que l'on retrouve au théâtre de la spontanéité et que commente A. Schutzenberger. : « Le directeur de la spontanéité ou l'un de ses assistants surveille la course du chronomètre indiquant la durée de chaque scène... Le directeur de la production spontanée doit être capable d'agir *su spiece momenti*. Il y a des sujets plus ou moins doués pour le travail de metteur en scène, mais il y a des techniques de mise en scène que peut apprendre à l'arrière plan tout un personnel de réserve »⁴⁴⁶

En définitive, nous venons de démontrer que la figure du meneur de la manifestation est omniprésente dans toutes les formes du théâtre de la participation. Le rôle du meneur qui s'exerce entre incarnation et distanciation le situe entre la scène et la salle, entre le personnage et la personne, entre la fiction et la réalité. C'est lui l'incontournable pièce dans le puzzle de la manifestation participative. Ce rôle le projette hors du champ de définition du griot traditionnel puisque, au-delà des attributs

⁴⁴⁵ B. Du'am Siou, La théâtrothérapie, cas de rite « Nkita » du Zaïre, mémoire de licence, Centre d'Études Théâtrales, Louvain-La-Neuve, 1981.p.6.

⁴⁴⁶ A. Schutzenberger, in : Moreno, Le théâtre de la spontanéité, p.86.

habituels du griot, il endosse aussi ceux des conceptions théâtrales modernes. Il est au plan social, un homme, une femme engagée, un militant qui au-delà des forces ou faiblesses institutionnelles (cela relativement à la question professionnalisme ou non, école de théâtre ou non, gain matériel ou non) privilégie son apport à l'édification d'une société plus saine, plus cohérente.

La récupération des personnages, du griot, du conteur et du guérisseur traditionnel dans la dramaturgie moderne, sa déclinaison sous de multiples formes notamment coryphée, tiers médian, joker, meneur de rite, *hilun*, *ndinga*, etc. sont des tentatives de contextualisation du personnage opérant en situation de diégèse : une forme de résistance qui en demeurant une constante, nous semble l'un des critères incontestables du théâtre de la participation.

Chapitre 11- LE PUBLIC ET SA LOGIQUE

PARTICIPATOIRE

L'acte théâtral naît de la complicité entre deux pôles indispensables : l'acteur qui par son art tente de faire vivre dans un espace donné un personnage, le spectateur qui observe la métamorphose du comédien, la sent, la juge, la vit et parfois l'aide à se réaliser. Dès lors, la question du public est fondamentale dans l'essor de l'art dramatique. C'est le public qui soutient la scène, et consacre un spectacle ou au contraire le rejette. C'est lui qui critique, amende et stimule. Ses réactions, analysables sont des éléments d'évaluation de son travail pour l'acteur, son vis à vis.

Il s'agit dans ce chapitre clef de retrouver l'un des aspects essentiels de notre problématique : celui du public. Il est pour nous important d'insister sur le fait que l'esthétique de la participation prend en compte et de façon active la dialectique nécessaire du phénomène créatif et valorise même davantage le pôle réceptif pour se construire.

Faire un état des lieux de la société, être à l'écoute des publics potentiels, marquer leurs besoins essentiels, pour mieux définir le type de théâtre qui conviendrait : voilà quelques objectifs que se sont assignés ceux qui pratiquent le théâtre de la participation. Ce faisant ils tentent de répondre à l'horizon d'attente, perçu intuitivement ou analysé selon les cas. Cependant il ne s'agit aucunement pour ces créateurs engagés de fabriquer une culture de masse, juste prompte à satisfaire les besoins de loisir d'un type de public. C'est en cela qu'ils interrogent également cet horizon d'attente du public, le confrontent à leur préalable idéologique et tentent de trouver dans un consensus permanent les centres d'intérêts partagés. Aussi doivent-ils développer des stratégies de médiation ou de séduction pour espérer jouer pleinement le rôle social qu'ils assignent à la création théâtrale. Les pôles production/réception fonctionnent alors non seulement dans un rapport dialectique mais s'enrichissent d'un troisième paramètre : celui de la médiation. Le public n'est pas une donnée figée, l'art non plus puisqu'il est perfectible ! Le nouveau public à construire, édifier, et fidéliser ne pourrait naître qu'à la conjonction de ce mouvement de conciliation.

Après un bref rappel des jalons théoriques au sujet des notions de production-réception et d'horizon d'attente, nous nous efforcerons de clarifier un certain nombre de contextes socioculturels ayant prévalu à la définition de l'horizon d'attente du public et à la confection des formes dramatiques supposées participer d'un théâtre plus juste. En outre, sans prétendre à une analyse sociologique complète des publics et de leur réaction, nous proposons sur la base des expériences du Bin Kadi Théâtre et de l'Atelier Théâtre Burkinabé, un regard contrasté sur le public citadin et le public rural.

L'exercice devra nous faire évaluer de façon précise cette prise en compte du public et de sa logique participatoire que nous posons comme l'un des paramètres essentiels du théâtre de la participation.

11.1. Jalons théoriques : rappel des codes de l'esthétique de la réception

P. Voltz estime que :

« L'activité théâtrale se situe, bien sûr, pour une part au niveau de la représentation du spectacle, mais d'autre part, elle commence avant, se constitue pendant, et se prolonge après, quand on lit des articles, quand on parle du spectacle, quand on voit des acteurs, etc. C'est un circuit d'échanges qui touche l'ensemble de notre vie. »⁴⁴⁷

Cette vision, on ne peut plus juste, décrit l'étendue du phénomène théâtral, son « caractère envahissant »⁴⁴⁸ et appelle à plus de considération pour chaque élément de la chaîne ou du « circuit d'échanges » selon ses propres termes. Le théâtre est certes un jeu ; mais plus que cela, il est jeu de société non banal parce qu'aux prises avec cette même société dont il s'efforce tantôt d'être une représentation de la vie, tantôt, un élément transformateur dans la dynamique de l'évolution. Dès lors la question de l'impact sur le public a toujours été prépondérante dans la définition des théories théâtrales proposées.

P. Pavis, reprenant les travaux de Jauss,⁴⁴⁹ fait une synthèse remarquable des notions de réception, d'horizon d'attente et propose pour l'analyse une théorie dont les grandes lignes permettent de mieux saisir l'impact d'une représentation sur le

⁴⁴⁷ P. Voltz, « L'insolite est-il une catégorie dramaturgique » in : L'onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain, Paris, Klincksieck, 1974, p. 78.

⁴⁴⁸ Note de l'auteur

⁴⁴⁹ Pour Jauss, l'horizon d'attente est celui du public à un moment donné, du fait de l'état de la société, de sa connaissance du genre théâtral, de ses intérêts du moment. L'ensemble des paramètres est considérable et leur reconstitution toujours un peu hypothétique. En décrivant le spectacle, on s'efforcera donc de retracer le système des attentes en notant l'influence qu'elles exercent sur ce qui est actuellement perçu.

spectateur. Pour lui, la réception c'est « [...] l'attitude et l'activité du spectateur confronté au spectacle ; la façon dont il utilise les matériaux fournis par la scène pour en faire une expérience esthétique ». ⁴⁵⁰

Pavis distingue au préalable deux types de réception : la réception d'une œuvre par (un public une époque, un groupe donné.) Cette facette de la réception se concrétise par l'étude historique de l'accueil de l'œuvre, l'étude de l'interprétation propre à chaque groupe et période ; la réception ou l'interprétation de l'œuvre par le spectateur ou l'analyse des processus mentaux, intellectuels et émotifs de la compréhension du spectacle.

C'est ce dernier aspect qui nous intéresse dans la présente étude, à l'instar du théoricien qui ne cache pas la difficulté de formaliser les modes de réception, d'autant plus que plusieurs mécanismes entrent en jeu : esthétiques, politiques, psychologiques, linguistiques, etc. Les raisons à cette difficulté sont évidentes :

« On connaît mal les mécanismes qui régissent la dynamique d'un groupe de spectateur réunis pour assister à une manifestation artistique. Sans parler des présupposés culturels, le public forme un groupe plus ou moins manipulé par sa disposition dans la salle : la lumière ou l'obscurité dans la salle, l'entassement ou le confort alvéolaire tissent un réseau subtil dans le groupe et influent sur la qualité de l'écoute et de l'expérience esthétique. » ⁴⁵¹

Cependant, il propose un certain nombre de questions relatives aux codes et susceptibles d'aider à une meilleure appréhension de la réception. Quelques uns de ces codes se définissent ainsi :

« Code psychologique lié à la perception de l'espace du dispositif scénique : Comment présente t-on la réalité artistique, quelles sont les distorsions possibles de la vision ? En quoi le spectacle est-il arrangé en fonction de la vue des spectateurs ? questions relatives au phénomène d'identification : quel plaisir en retire le spectateur ? Comment l'illusion et le fantasme sont produits ? Quels sont les mécanismes inconscients qu'ils interpellent ? Structuration des expériences perceptives antérieures esthétiques et psychosociales : Quelle est l'horizon d'attente des sujets. Il n'existe pas une façon universelle de recevoir une œuvre artistique.

Code idéologique : Quelle est la connaissance de la réalité représentée ? de celle du public ? Quels sont les mécanismes de conditionnement idéologique, par l'idéologie ? les médias ? l'éducation ?

⁴⁵⁰ P.Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris, Armand Colin, 2002, p.291.

⁴⁵¹ P.Pavis, Ibid.

Codes esthético-idéologiques. Quels sont les codes spécifiquement théâtraux, d'une époque, d'un type de scène, d'un genre, d'un style de jeu particulier, codes de liaison entre une esthétique et une idéologie ? Qu'est-ce que le spectateur attend du théâtre ? Que cherche-t-il à retrouver dans la pièce de sa réalité sociale ? Quel lien existe entre un mode de réception et la structure interne de l'œuvre ? entre par exemple l'existence brechtienne de non-identification et la fable discontinue et distanciée ? Comment faire intervenir l'historicisation et permettre au public de considérer un système social donné du point de vue d'un autre système social ? Pourquoi telle époque affectionne-t-elle la tragédie, telle autre rassemble-t-elle les conditions idéales pour le comique, l'absurde, etc. Peut-on distinguer plusieurs modes différents de communication théâtrale ?⁴⁵²

L'esthétique de la réception prend donc en compte de façon globale trois mécanismes⁴⁵³ :

- L'horizon d'attente du public en d'autres termes la reconstitution des attentes du public (esthétiques et idéologiques) et de la place de l'œuvre dans l'évolution littéraire. Ces éléments conduisent à envisager le spectacle comme réponse à un ensemble de questions à toutes les étapes de la réalisation de la mise en scène ;
- Le sujet percevant qui participe activement à la constitution de l'œuvre ; son travail rejoint ainsi celui du critique et de l'écrivain. La réception apparaît comme un processus englobant l'ensemble des pratiques critiques et scéniques. Le spectateur peut être plus ou moins compétent c'est-à-dire qu'il possède plus ou moins les règles du jeu ; ces règles peuvent être apprises ; elles peuvent contribuer à améliorer sa perception ; mais elles sont parfois irrémédiablement détériorées par de mauvaises habitudes de réception ou par le matraquage des médias ;
- Enfin, la théorie de la concrétisation, fictionnalisation et idéologie, laquelle est une théorie globale du texte dramatique et spectaculaire et qui s'efforce de déterminer comment l'œuvre est concrétisée historiquement en fonction du changement du contexte total des phénomènes sociaux. Cette théorie étudie donc les processus de fictionnalisation comme confrontation du texte à la scène, médiation de

⁴⁵² Ibid., p. 291-292.

⁴⁵³ Ibid., p. 292.

l'analyse dramaturgique et mise en rapport du texte dramatique et/ ou spectaculaire avec les textes de l'idéologie et de l'histoire.

Comme nous avons déjà étudié dans la deuxième partie les aspects textuels, (production) nous nous intéresserons davantage aux domaines de la réception et de l'horizon d'attente et du sujet percevant.

11.2. Le public source et cible de la manifestation théâtrale

11.2.1 Aspects idéologiques et sociologiques

L'adaptation à l'horizon d'attente n'est pas simplement une visée artistique ou esthétique. Elle est avant tout réponse idéologique et sociale, tentative de redéfinition des objectifs majeurs de la pratique artistique sociale. Quelle réponse peut donner le théâtre dans une société en pleine mutation où le monde rural représente plus de 80% de la population, où les pesanteurs psychologiques figent les mentalités dans la fange de l'immobilité ? En revanche, quel théâtre proposer aux populations composites des mégapoles, populations également en pleine effervescence et assez souvent aux prises avec les aménagements interculturels, les difficultés d'absorption des cultures dominantes, les fragilités identitaires ?

Avant les expériences des formes participatives, le théâtre francophone en Afrique, né dans les cours de l'école restait déterminé par son contexte d'apparition. Il était une production intellectuelle se développant en milieu urbain. Il était pour l'élite un jeu de société, un moyen de distraction parfois utile. Le comédien citadin s'adressant à son homologue citadin lui faisait vivre ou revivre son expérience de la vie ou resurgir les stéréotypes folkloriques propres à l'amuser. Le spectateur, regardait « *le saltimbanque* » s'égosiller en français, se perdre en joutes oratoires, se dépenser en contorsions ; applaudissait ou commentait quelque fois, puis à la fin du spectacle « *tirait ses grègues* ». Les spectacles de patronage qui se donnaient dans les petites villes à l'occasion des festivités de Noël ou Pâques, des sorties de scout, etc. drainaient cependant un public nombreux et enthousiaste. Mais ces publics qui voyaient parfois une seule représentation par an restaient sur leur faim. Le théâtre ne pouvait pas non plus continuer à se contenter d'un impact aussi faible, étant donné que l'engouement du public était l'expression d'un manque à combler. Ce manque, au départ diffus, les créateurs des formes du théâtre de la participation l'identifient après quelques années de pratiques théâtrales expérimentales et l'expriment clairement après analyse. Pour P.

Kompaoré, un maillon important dans la chaîne de la vie n'était plus véritablement assumé, cela du fait des exigences de la nouvelle civilisation héritée de la colonisation. Ce maillon était l'éducation traditionnelle par le rituel initiatique auxquels les adolescents étaient auparavant soumis:

« Parce qu'elle est une étape décisive dans la structuration de la personnalité de l'Homme ou de la Femme, l'adolescence constitue un enjeu majeur dans le défi de l'éducation... L'éducation traditionnelle africaine aborde généralement cette période de l'évolution psychologique de l'enfant par l'intermédiaire du mythe initiatique. L'initiation est inaugurée ou sanctionnée par des événements traumatisants (circoncision, excision, mutilations, privations, punitions diverses.) Dans certains cas, elle donne lieu à une théâtralisation plus ou moins prolongée de la dé-réalisation (camp initiatique, dé-renomination, langue initiatique, instauration et apprentissage de rites majeurs.) L'initiation est vécue par le jeune homme ou la jeune fille de 10 à 25 ans comme l'expérience vitale majeure lui permettant d'accéder au stade social sinon biologique d'adulte, tient en grande partie à l'efficacité de la théâtralisation du transit. Précisons en outre que la dimension communautaire de l'éducation traditionnelle modèle incontestablement la personnalité de l'adolescent et valorise le respect des usages traditionnels. L'innovation ou l'éréthisme dans ce contexte sont perçues comme des atteintes à la stabilité pré-établie. Cette stabilité, cet ordre pré-établi se trouvent profondément bouleversés dans le contexte moderne. Les gardiens des traditions ayant perdu ou étant en passe de perdre tout pouvoir économique ou politique (chefs anciens, hommes de caste, etc.) perdent progressivement la clé de notre mémoire collective, de notre histoire, de notre culture. Les maîtres du savoir et du pouvoir ainsi dé-stabilisés, les élèves et en particulier les adolescents vont à l'initiation buissonnière de la rue. Mais les leçons de la rue dans nos villes et même dans nos campagnes sont apocryphes, pernicieuses. Elles installent dans les cœurs et les esprits des idées et des images hétéroclites, débridées souvent traumatismes qui finissent par perturber définitivement les fragiles équilibres psychologiques des adolescents. A défaut de pouvoir soustraire les groupes d'adolescents de toute influence funeste des scories de la société en voie de développement, les stratégies de communication moderne ayant pour cible les adolescents s'engagent à récupérer les canaux de formation des jeunes et à y injecter des messages et des méthodologies d'approche mieux adaptées »⁴⁵⁴

Ce constat amène Kompaoré à viser dans sa pratique le public scolaire en proie au vide ou à l'inadaptation des systèmes d'éducation proposés par le monde dit moderne. En outre, il justifie son choix du public rural (deuxième type de public) par le fait des carences constatées dans les méthodes d'information et de communication des enjeux du développement et par un état des lieux révélant les conditions précaires de vie des « masses populaires », livrées à l'ignorance des nouveaux modes d'emploi civilisationnels, aux forces d'inertie traditionnelles. Pour un véritable essor de l'art, il

⁴⁵⁴ P. Kompaoré, Impact socioculturel du théâtre-forum, Communication, Ouagadougou, Octobre 1993.

fallait évidemment un autre public que celui constitué par l'élite des villes. Si le théâtre avait eu le souci de changer de public, il aurait changé de texte, d'espace de jeu et de jeu. Il aurait bien été obligé de le faire, rien qu'à cause du manque d'infrastructures dans les sphères rurales. Son « théâtre du peuple »⁴⁵⁵ devait donc naître en réponse à ces horizons d'attente en apparence contradictoires ; mais nécessairement complémentaires.

Mais il faut bien distinguer le public de masse du public populaire. D. Maraini à juste titre définit le public de masse comme un public aliéné qui :

« [...] n'est pas à même d'élaborer sa propre culture, comme le fait le public populaire. Le public de masse est avant tout consommateur et sa culture est le résidu, la dégénérescence et la simplification vulgarisée de la culture d'élite. »⁴⁵⁶

Ce n'était donc pas le public de masse qu'il fallait viser dans la production artistique mais le public populaire. L'on se satisferait évidemment de productions mièvres et décadentes d'un art populiste en se limitant au public de masse. Le théâtre populaire, pour son essor ne pouvait être qu'un art surgissant du peuple. Il fallait, pour concrétiser cette vision, éviter de rester du point de vue de l'émetteur. Le récepteur est le premier concerné et ce public voudrait lui-même projeter sa propre image sur ses scènes, en analyser le reflet, jauger les issues qui se présentent à ses blocages, pour édifier son imaginaire ou simplement savourer les délices esthétiques. L'intellectuel ne pouvait avoir qu'un rôle pionnier limité dans le temps et l'espace. Il fallait qu'il l'assume stoïquement. C'est de ces considérations que sont nées la nécessité d'impliquer le public en amont de la représentation dans les différentes interventions qui préparent l'écriture de la pièce prétexte, la nécessité de voir ce même public participer au forum et celle enfin de l'initier aux méthodes du théâtre pour le

⁴⁵⁵ Idem. « Selon les statistiques, sur près de 9000 000 d'habitants, le Burkina compte environ 7.000.000 d'habitants du monde rural. Ce simple fait numérique explique la place incontournable du monde rural, dans toute action qui vise à soutenir le développement. Autant il est évident qu'il ne saurait être question de développement sans développement du monde rural, autant il tombe sous le sens que l'on ne peut envisager de développement du monde rural, sans la participation consciente des populations rurales dans la définition des objectifs de développement, et sans leur participation active de la mise en œuvre des programmes d'activités. C'est que l'on appelle par ailleurs ou développement participatif. Les illusions d'un modèle de développement importé clé en main sont bien révolues.

Consciente du fait que tout développement passe d'abord par une conscience de développement et interpelle de ce fait la culture d'un peuple, la troupe ATB a décidé d'explorer les formes traditionnelles de théâtralisation pour en extraire les ressorts dramatiques susceptibles de parler au cœur et à l'esprit des populations rurales. »

« L'ambition du théâtre-forum, c'est de transformer ces auteurs inconscients en créateurs conscients et volontaires, de briser la morne apathie du sentiment d'impuissance, de résignation et de fatalité »

Pendant le forum, « le spectateur propose des solutions différentes appropriées mettant en évidence la plausibilité ou l'improbabilité du succès de la proposition faite. Ainsi de suite le forum évolue et l'on passe en revue toutes les séquences ayant suscité la désapprobation du public.

⁴⁵⁶ D. Maraini, in Travail théâtral, N°10, Oct. Janvier 1973 La cité, p 33.

développement afin qu'au terme d'une certaine prise de conscience, les spectateurs constituent des troupes relais, démultipliant l'action de l'ATB.

Le manque à combler ressort également de façon éloquente dans l'état des lieux que fait M.-J. Hourantier du théâtre en Afrique et des paramètres de la réception du théâtre en Côte d'Ivoire⁴⁵⁷. Pour elle, l'expérience du sacré est déterminante dans toute société. Les sociétés africaines post-coloniales semblent désorientées, du fait de la perte des repères traditionnels. Les rites qui autrefois intégraient l'individu à la société et au cosmos ont laissé place à un vide que les nouvelles valeurs ne combler pas. Le théâtre conventionnel proposé était sans effet positif sur le public. Bien au contraire, ce type de théâtre (boulevard, patronage, etc) abrutissait le public qui n'en tirait qu'un plaisir simpliste. Aussi lui fallait-il un autre type de théâtre qui le sortirait de l'inertie, lui procurerait des occasions de changer son destin. Nous reviendrons sur cet état des lieux plus tard.

Il faut dire que chacune des formes du théâtre de la participation enracine sa pratique théâtrale dans le constat d'un manque au plan social et d'une inadaptation des formes conventionnelles. Le théâtre nouveau proposé repose donc sur la ferme volonté de combler ce manque et surtout celle de transformer la société par le théâtre.

11.2.2 Analyse de cas

11.2.2.1. Une analyse de la société pour mieux définir l'horizon d'attente du public : le cas du Burkina Faso en 1984

Il serait prétentieux d'oser faire ici une analyse anthropologique à propos de la femme burkinabé. Nous n'en avons pas les moyens, le thème pouvant à lui seul faire l'objet d'une étude sociologique remarquable. Il convient cependant de situer les manifestations dans leurs contextes pour mieux apprécier la prétention à vouloir répondre à l'horizon d'attente du public. C'est même une nécessité si l'on veut appréhender la justesse de l'émergence de ces formes nouvelles. Nous proposons ici un regard sur le public potentiel du Burkina Faso en 1984. Nous nous référons ici au contexte qui a prévalu à la naissance du théâtre pour le développement.

Une étude de C. Benabdessadok rassemble les statistiques et se sert des enquêtes officielles pour commenter la réalité.

⁴⁵⁷ M. J Hourantier, *Du rituel au theatre rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984.

« Il y a en effet beaucoup à faire dans ce pays où deux caractéristiques globales permettent de saisir d'emblée la condition des femmes. La première est d'ordre général : les femmes burkinabé comme l'ensemble des femmes africaines prennent part aux activités économiques des pays africains... Les femmes africaines ont bien fourni la moitié de la production alimentaire en 1984. La seconde concerne les femmes du Burkina Faso en tant qu'elles appartiennent à un pays quasi rural (90%) pauvre et structurellement arriéré »⁴⁵⁸

Benabdessadok cite une étude de la Commission Économique des Nations Unies et poursuit en ces termes :

« Les femmes faut-il le rappeler subissent plus que les hommes les conséquences du sous-développement économique et socio-culturel. Soulignons que le taux de scolarisation au Burkina Faso est l'un des plus faibles au monde. Moins de 20% et qu'il est encore plus faible en ce qui concerne les enfants de sexe féminin. En 1983, celui-ci constituait 37% des effectifs dans le primaire, 34,5 % dans le secondaire et 22,9% à l'université. Quant à l'analphabétisme, il touche 92% de la population totale et 98% des femmes, alors que celles-ci constituent 55% de la population du pays...

De toute évidence, ce sont toutefois les paysans qui vivent les conditions les plus pénibles. La dure bataille pour la survie focalise l'attention et l'énergie des millions de paysannes pour lesquelles, la vie malgré les couleurs chatoyantes de leurs pagnes et leurs palabres qui ravissent les visiteurs venus d'ailleurs est un long chemin de croix »⁴⁵⁹

Cette description de la journée type d'une femme « gouin » (ethnie du sud du pays) achève par son pittoresque une fresque émouvante :

« A trois heures du matin, elle se précipite sur le puits qu'en saison sèche il faut aller chercher de plus en plus loin. De retour, elle pile le maïs pour en retirer le son, le lave, afin qu'il gonfle, prépare le repas à emporter aux champs, part aux champs. Au coucher du soleil, elle revient plus tard que les hommes puisqu'elle doit ramasser du bois mort. Puis c'est la préparation du repas par le pilage du maïs apprêté le matin. Suivent les soins aux enfants, la vaisselle, le linge à laver, enfin le décorticage du maïs pour le lendemain... Et c'en n'est pas fini. Outre ces activités, les femmes tiennent une place importante non seulement dans la production mais aussi dans la commercialisation des cultures vivrières. En effet la polygamie étant très largement répandue, chaque femme contribue aux cultures des champs de son mari, et en plus elle doit s'occuper de son champ personnel dans lequel elle fait pousser toutes sortes de légumes : gombo, haricot, oseille, piment, etc. les produits de ce champ, elle les vend elle-même sur le marché, l'argent gagné lui permettant de subvenir aux besoins de ses enfants... Et quand, enfin, il lui reste un peu de temps « libre », la femme est accaparée par de nouvelles tâches : ramasser les noix de karité et en extraire le beurre, filer le coton, aider à réparer les cases, préparer le savon traditionnel. Sans compter qu'un enfant à bas âge est souvent là ;

⁴⁵⁸ C. Benabdessadok, *Femme et révolution, ou comment libérer la moitié de la société ?* in : *Politique Africaine* n°20, Paris, Karthala, 1985, p.55.

⁴⁵⁹ Ibid.

accroché au dos de sa mère. Au total, quand l'homme se repose, dort ou va boire son dolo, la femme continue et termine une journée qui mord largement sur la nuit. »⁴⁶⁰

Le contexte socioculturel laisse deviner le rôle éminemment social que pouvait jouer le théâtre pour le développement. Mais le tableau serait incomplet si l'on omettait de signaler la condition de la femme en ville :

« Dans les villes, là où était censée être la civilisation émancipatrice de la femme celle-ci s'est retrouvée obligée de décorer les salons de bourgeois, de vendre son corps pour vivre ou de servir d'appât dans les productions publicitaires.

Sans doute que les femmes de la petite bourgeoisie des villes vivent mieux que les femmes de nos campagnes sur le plan matériel. Mais sont-elles plus libres, plus émancipées, plus respectées, plus responsabilisées ? ... De nombreux problèmes demeurent qu'il s'agisse du statut de la femme dans tous les textes législatifs ou dans la vie concrète de tous les jours. La femme burkinabé demeure encore celle qui vient après l'homme, non en même temps. »⁴⁶¹

Cette vue panoramique révèle l'importance des manifestations du théâtre pour le développement qui constituent des véritables tribunes d'expression pour les femmes. Les débats « provoqués » évoquent les problèmes concrets des populations, problèmes généralement tus sous le couvert de la traditionnelle pudicité de la femme ; pudicité souvent brandie comme valeur positive ; mais dont on sait pertinemment qu'elle est un interdit de parole.

11.2.2.2. Une étude de la réception des formes conventionnelles ou expérimentales pour proposer un nouveau théâtre : le cas du théâtre-rituel en Côte d'Ivoire en 1984

Marie-José Hourantier, nous l'avons déjà mentionné plus haut, avant de lancer son théâtre-rituel, a dressé un diagnostic sans complaisance des formes théâtrales conventionnelles et des réactions du public ivoirien dont elle fustige l'inertie généralisée :

« Ce qui frappe au premier abord, c'est l'extrême similitude des réactions et des comportements ; sur le plan culturel, les couches sociales ne se distinguent pas beaucoup entre elles : un chômeur ou un ouvrier réagissent souvent comme un directeur de société et parfois même un enseignant. D'une manière générale, la culture n'a pas grand impact dans la vie sociale et ne mobilise pas les Ivoiriens préoccupés par les affaires. Ces derniers la subissent quant elle passe à la télévision sous la forme de spectacles télévisés ou débats la plupart du

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ T. Sankara, La femme une exigence du futur, Ouagadougou, Discours publié sur plaquette en 1985, p.25.

temps passionnels, mais bien peu ont le réflexe de se déplacer spontanément. En revanche le cinéma remplit ses salles tous les jours. »⁴⁶²

Il faut dire que déjà à cette époque là, à Abidjan, « le public de masse » se constituait. La télévision servait la célèbre émission « Du théâtre chez nous », tandis que Radio France Internationale dans le cadre de son concours théâtral interafricain diffusait des pièces radiophoniques. Et l'on se surprenait à dire « je vais à la télévision » comme on dirait je vais au théâtre ! La concentration des lieux de spectacles en zones administratives éloignées des quartiers habités ne facilitaient pas non plus le déplacement du public potentiel. Aussi, faut-il parfois encourager vigoureusement le public pour qu'il se déplace.

« Si l'on tient vraiment à ce que les étudiants voient un spectacle intéressant, soit on le fait représenter dans leur cité, soit on leur loue des cars à 50 000 Francs C.F.A. la soirée pour les conduire au CCF ou au Théâtre de la Cité »⁴⁶³

Marie-José Hourantier fait alors mener une enquête par ses étudiants pour mieux cerner les attentes du public. Les résultats révèlent des points saillants suivants :

- le public réclame des spectacles distractifs et didactiques où l'on puisse trouver une morale, des spectacles qui critiquent les mœurs et retracent la réalité ivoirienne. « Morale », « message » « satire » sont des mots-clés ;
- Pour ce qui est de ce qui attire le public, d'abord les annonces du quotidien *Fraternité matin*, ainsi que les communiqués à la radio et à la télévision :

« Il est important pour le public de connaître l'auteur, le metteur en scène, les acteurs principaux et le passage à la télé de ces personnalités s'impose ainsi qu'une interview avec la photo. Le contact physique est primordial ; ensuite vient le pouvoir de persuasion des amis qui vantent tel ou tel animateur et acteur. En dernière position vient le thème de la pièce qu'il faut présenter comme d'actualité avec la note « traditionnelle ». Les affiches sont jugées moins efficaces car elles parlent moins à l'esprit avec un texte souvent mal composé. En revanche, les banderoles avec un texte limité mais explosif comme « spectacle grioticien de Maître Porquet ou « Souleymane Koly, le héros du face à face » suscitent davantage l'intérêt »⁴⁶⁴ ;

⁴⁶² T. Sankara, Ibid.

⁴⁶³ M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 247-248.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 248.

- Le public n'aime pas les expériences nouvelles qui lui semblent hermétiques ou subversives. Il refuse de se laisser bousculer dans ses idées reçues et manque de curiosité ;
- Il réagit bruyamment et manifeste de ce fait une certaine carence dans l'appréhension de codes théâtraux. En réalité, il ne saisit pas véritablement le rôle potentiel du théâtre dans la confection d'un nouvel imaginaire social ;
- La presse, quoique abondante sur le débat théâtral se trouve souvent empêtrée dans des conflits, des querelles de clocher qui minent les créateurs. La tendance au vedettariat qui caractérise certains créateurs avec pour corollaire l'exaltation des « ego forts », laissent très peu de place à une critique objective, constructive. Les animateurs des médias, le plus souvent, ne possèdent pas suffisamment les outils conceptuels, les outils d'analyse d'un spectacle et l'expérience nécessaire pour faire émerger les véritables questions et partant susciter des réponses adéquates.

Partant de ce constat global, dont nous faisons l'économie de certains aspects, M.-J. Hourantier fait ressortir la nécessité de se prémunir contre les choix faciles que l'on peut opérer :

« Mais devant un public encore peu motivé et pas encore formé à la critique et à la rigueur, une double tentation s'offre là dangereusement aux animateurs de théâtre : imiter le quotidien en donnant une copie conforme de la réalité, en s'enlisant dans une pièce complaisante et moralisatrice ou créer l'illusion d'un autre monde (monde traditionnel pour réconcilier avec une époque révolue) d'une réalité fictive, à des fins de compensation. »⁴⁶⁵

Naissant au carrefour entre les préoccupations de la recherche théâtrale et les différents horizon d'attente des publics, le théâtre-rituel pourra alors croître sur un espace relativement vierge et se donner pour mission de mener le public vers un théâtre populaire :

« La culture pour l'instant appartient à tout le monde mais demande un travail de motivation, d'éducation de la part des animateurs de théâtre. Le public dans son ensemble a besoin d'être exercé à la communication, d'être entraîné à la réflexion, à la discussion, à l'interrogation. Et

⁴⁶⁵ Ibid., p. 251.

peut être le véritable théâtre populaire pourrait naître, celui qui fait déboucher la communication sur l'action...

Le spectateur-acteur du théâtre-rituel. Le théâtre-rituel qui est parti de l'interrogation d'un modèle traditionnel n'a pu que relever avec intérêt la place que tenait son public, participant, acteur à part entière du rituel.⁴⁶⁶

Des lors, le choix du rituel comme source de création théâtrale n'est plus ni un effet de mode, un phénomène de compensation par lequel l'on sacrifierait à l'exigence de la nouveauté, ni un phénomène de retour aux sources, de repli vers la reproduction des formes traditionnelles. Il s'agit d'un choix raisonné, justifié et les objectifs à atteindre s'inscrivent pleinement dans la démarche de construction dramaturgique :

« Dans le rituel jadis, il n'y avait pas d'un côté les acteurs, de l'autre les spectateurs, mais un groupe d'acteurs efficaces qui formaient le cercle rituel et avaient chacun un rôle essentiel. Le guérisseur ou le meneur de rite tirait sa force et sa puissance du seul pouvoir du groupe, pouvoir créé par sa cohésion et sa foi et les multiples vibrations positives qu'il émettait. Le meneur de rite n'était qu'une courroie de transmission entre les forces supérieures et le groupe uni...

Dans les rituels de guérison, on pouvait parler d'assemblée thérapeutique car chacun de ses membres contribuait à la guérison, suivait l'itinéraire du mal, s'accusait, remontait aux causes essentielles...

Le participant est témoin ou protagoniste du drame et sans son adhésion et son aide, aucune solution n'est envisageable : tantôt il fournit un certain nombre d'explication au cours d'une transe-psychodrame, tantôt il se découvre malade à son tour ou porteur d'un problème à résoudre. Mais dans tous les cas, l'aide qu'il apporte à la création d'un consensus, ses chants, ses danses, son rythme, sont nécessaires et indispensables à la bonne marche du rituel. Il participe de tout son corps, de toutes ses émotions, de toutes ses pensées et de toute sa volonté à la prise de conscience finale. »⁴⁶⁷

La projection que le créateur peut faire sur les effets du spectacle sur le public prend en compte les caractéristiques de ce nouveau public, ce qui affranchit la nouvelle esthétique rituelle des exigences du phénomène rituel traditionnel. Pour M.-J. Hourantier :

« Contrairement à ce que l'on dit de la tradition où il n'existait pas de savoir démocratique mais des parcelles d'un savoir éclaté, détenu avec la plus rigoureuse jalousie; le théâtre-rituel ne délivre pas la connaissance à une élite; il permet à tous de participer à une prise de conscience au niveau qui est le leur. Il ne fait pas de distinction entre l'initié et le profane, le

⁴⁶⁶ Ibid., p. 252.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 257.

bourgeois et le prolétaire, chacun, à sa place, règle ses problèmes en tenant compte du groupe social »⁴⁶⁸

« Dans la tradition, les rituels amenaient insensiblement le groupe à comprendre et à défendre les grands principes de la morale sociale. Au théâtre-rituel, le spectateur définit lui-même sa propre voie, sa place dans la société et décide de l'action qu'il aura à mener. Il peut perdre toutes ses assises ou être amené à modifier l'ordre établi. Le rituel n'agira pas à sa place mais ce sera à lui de bénéficier de ses « mécanismes d'éveil » pour dégager une position en rapport avec sa nouvelle prise de conscience. Ce théâtre ne défend pas une coutume, des règles établies, des pratiques accomplies sans conviction. Le spectateur ne peut être l'objet d'aucune manipulation, car il est constamment responsable de ses choix. »⁴⁶⁹

Pour confectionner son spectacle le metteur en scène devra alors utiliser les méthodes adéquates pour bousculer, titiller, interroger le spectateur, lui faire subir des agressions qui le remettent en question ; mais aussi lui aménager des temps de réflexion, afin qu'il puisse à la fin du spectacle avoir fait le parcours initiatique posé comme objectif premier au théâtre-rituel.

« Le spectacle recrée le mythe, celui du spectateur qui triomphe de l'épreuve de la création et s'en découvre par abréaction, purifié. Le mythe se développe sur le triple versant de l'identification qui le conduit à l'angoisse, de la projection qui libère des démons intérieurs, et de la distanciation qui prépare à la prise de conscience. Il faut qu'à tout prix le rituel évite le possible transfert des conflits du spectateur sur le personnage sacrifié. Le bouc émissaire, ce doit être lui-même et non pas tel personnage d'avec qui il pourrait très aisément se désolidariser. »⁴⁷⁰

« Le spectateur ne formule pas forcément sa pensée à la fin du spectacle ; il peut juste avoir la sensation d'une réponse, une image qui le hante, une parole qui l'inquiète... Il est nécessaire qu'il se retrouve devant un manque, une frustration pour qu'il s'impose lui-même une autre quête qui le conduira à une solution qu'il a trop l'habitude d'attendre de l'extérieur. »⁴⁷¹

Cette relecture des aspects du public du théâtre-rituel, loin de se vouloir paraphrase (en raison de l'abondance des citations commentées) veut plutôt mettre à jour les mécanismes de la construction d'une forme artistique qui a su concilier dans une démarche scientifique sa prétention idéologique avec l'horizon d'attente du public. Les différents paramètres de la réception de ce public ont contribué non seulement à en identifier les besoins ; mais également à les mettre en perspective pour une pratique sans cesse renouvelée et évolutive. L'esthétique du théâtre-rituel n'est pas figée ; elle s'adapte à la croissance du niveau de réception du spectateur.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 259.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 263-264.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 264-265.

⁴⁷¹ Ibid., p. 266.

11.3. La valorisation du public sujet

11.3.1. Le théâtre cadre d'éducation et de sensibilisation

11.3.1.1. Le cadre d'éducation et de sensibilisation.

Le théâtre-forum pratiqué par l'ATB est éminemment didactique. Les pièces prétextes abordent souvent plusieurs aspects d'un thème et se construisent selon un schéma provocateur parfois forcé tant les personnages sont surdéterminés. Cependant elles laissent une ouverture qui permet de lancer les débats. L'esprit critique du spectateur s'exerce à loisir pendant la seconde phase de la manifestation, le forum-jeu. Mais parfois il arrive que le débat mène à l'impasse. Faut-il alors sacrifier l'objectif didactique aux principes du forum ? Pour le directeur de la troupe, il n'y a pas d'hésitation possible :

« Nous ne pouvons pas accepter l'impasse d'autant plus que nos partenaires, ceux avec qui nous travaillons ont un objectif à atteindre et ils souhaitent que les gens repartent avec une idée claire. Ce n'est que sur cette base des propositions faites que nous intervenons. Nous laissons se développer la contradiction interne pendant un certain temps. Nous laissons épuiser les arguments ; mais nous ne pouvons pas ne pas répondre aux préoccupations des gens. Dans tous les cas, rares sont les questions qui sont restées sans réponse. »⁴⁷²

Ce qui justifie le rôle parfois envahissant du joker qui oriente sensiblement les débats dès lors qu'il pressent une sorte d'impasse :

« Outre la parole théâtralisée, le spectateur-acteur peut être amené à jouer théâtralement, se déplacer sur la scène, affronter physiquement les autres acteurs-acteurs. Dans ces cas la théâtralisation peut atteindre un niveau très élevé. Toutefois la troupe évitera que le plaisir ne fasse perdre de vue la réalité sociale de l'enjeu. Le jeu forum est un enjeu social à l'issue duquel il s'agira de savoir si oui ou non l'on a trouvé les voies adéquates de la libération. »⁴⁷³

Enfin dans le forum-information, troisième partie du spectacle, les spécialistes de la question soulevée renforcent cet état des choses par une information ciblée. Les détracteurs de cette forme théâtrale crient d'ailleurs au scandale de l'agit-prop.⁴⁷⁴

⁴⁷² P. Kompaoré, Entretien avec J. Carasso décembre 1985.

⁴⁷³ P. Kompaoré, Impact socioculturel du théâtre-forum, communication, octobre 1993

⁴⁷⁴ Pour Jean Pierre Guingané, le théâtre-forum de l'ATB soulève dans les villages les opprimés contre les oppresseurs et ce faisant les fragilise puisqu'une fois la troupe repartie, la vie continue et femmes et enfants qui se sont exprimés sous le couvert de la scène sont à la merci du pouvoir répressif des oppresseurs. Ce à quoi Kompaoré répond que : « Le principal atout de la théâtralisation est la distance utile que cette théâtralisation instaure entre l'acteur et le personnage. Le jeu est une protection utile dans une société bien souvent répressive où les prétentions de rébellion ou d'innovation surtout quand elles sont le fait de personnes socialement opprimées : femmes, jeunes, couches sociales apparaissent comme transgressions de l'ordre social.

Certes, parfois « le prêche » des autorités administratives ou des spécialistes de la question peut rebuter par son dogmatisme. Il en est de même pour l'attitude de l'acteur dans la construction du modèle ou du joker interventionniste. Le public peut *a priori* ressentir les méthodes didactiques parfois simplistes comme une négation de sa capacité de jugement. Et comme R. Rolland le remarque si bien à propos : « Rien ne fait plus souffrir un homme du peuple que d'être traité en enfant ».

Faut-il pour autant, sous prétexte de laisser les gens libres de leur choix, rester sur l'impasse des questions ? L'expérience milite en faveur du didactisme tranché. Lorsqu'il faut convaincre des villageois réputés irréductibles sur les questions de changement de mentalité, les convaincre de la nécessité de faire vacciner leurs enfants, il serait maladroit, à la limite criminel, de les laisser à mi-chemin entre leur charlatan local et l'agent de santé lointain à court d'arguments. Ils iront chez le premier qui a l'avantage de la proximité et l'influence conférée par la tradition. Il y a des informations objectives et scientifiques dont les spectateurs non avertis ont besoin pour esquisser le premier pas. Par exemple quand il faut dire que dans la plupart des cas de stérilité c'est la faute à l'homme ou de préciser que c'est de la semence de l'homme que dépend le sexe de l'enfant, l'on remet en cause une tradition bien fort lointaine et bien enracinée qui attribue tous les « torts » de la procréation à la femme. Mais il faut commencer quelque part ! Évidemment il ne faut pas non plus se leurrer sur les populations rurales qui ne vivent pas nécessairement en vase clos et qui sont parfois au courant de maints phénomènes d'évolution. Il n'y pas parfois pas de grandes différences entre le village et la ville. Cependant les villageois sont plutôt empêtrés dans le carcan des habitudes dont la pesanteur est évidente. Il suffit d'un déclic pour rompre la chaîne de la reproduction de ces habitudes. Seule une information claire, objective peut les décider au changement. Par le théâtre-forum, les comédiens, les éducateurs tentent de jeter sur les incertitudes, un faisceau de lumière.

11.3.1.2. Impliquer le public dans l'organisation du spectacle ; créer des troupes-relais

Au niveau organisationnel, l'intervention des structures administratives et populaires dans l'accueil du spectacle (recherche des lieux de la représentation, information et mobilisation du public) est très sollicitée par la troupe et par les

De telles idées exprimées sérieusement dans la réalité pourraient provoquer des risques pour l'audacieux ; par contre l'usage social reconnaît que le couvert du jeu autorise des propos ou des comportements atypiques (parenté à plaisanterie, effronterie et blasphèmes tolérés des griots, inversions ludiques diverses dans les rites »

commanditaires. Pendant les années qui ont vu la naissance du théâtre pour le développement cet intérêt partagé par le public était le fait d'une coïncidence heureuse. Le contexte politique à l'époque était très favorable puisque développant des stratégies accrues de développement et d'émancipation des masses où la méthode participative revenait comme un leitmotiv. C'est de la subversion que de vouloir briser certains anachronismes auxquelles est soumise une société, pour édifier sur le terrain déblayé une nouvelle conscience. Aussi comme Brecht le remarque si bien à propos de son théâtre épique :

« [...] un tel théâtre suppose la présence dans la vie sociale d'un mouvement puissant qui ait intérêt à ce que les questions vitales de la nation soient évoquées librement afin qu'on puisse les résoudre, d'un mouvement capable aussi de défendre cet intérêt contre toutes les tendances contraires »⁴⁷⁵

Pour Augusto Boal, qui souligne l'adaptabilité de ce type de théâtre à l'horizon d'attente du public :

« Le théâtre de l'opprimé n'est pas une série de recettes, de procédés libérateurs, un catalogue de solutions déjà connues. Et si l'oppression est plus subtile, peut-être que les moyens de la combattre devront être plus subtils »⁴⁷⁶

Le didactisme s'impose donc dans le cas de l'ATB. Il est une démarche pédagogique dynamique pour éviter d'être en porte à faux avec les réalités socioculturelles. Le souci de l'efficacité dicte ce type de réalisme que R. Rolland évoque en ces mots :

« Il faut avoir la sagesse de se souvenir qu'il n'est guère des bonnes lois mais des lois qui sont bonnes pour un temps qui passe ou un pays qui change. Un art populaire est mobile par essence. Il y a toutes sortes de peuples ; celui d'aujourd'hui, celui de demain ; celui d'une ville ou d'un quartier ; celui d'un autre quartier d'une autre ville »⁴⁷⁷

Somme toute, le public burkinabé apprécie favorablement les manifestations forum en raison de ce didactisme. Le public des villes y voit une distraction qui a la particularité d'être fort édifiante ; celui des campagnes y découvre une école publique. Les manifestations sont accueillies avec enthousiasme. Cet accueil chaleureux est signe d'une vulgarisation certaine. Peu à peu des troupes relais se sont constituées dans les provinces pour démultiplier l'action. L'ATB lui-même s'est scindé pour constituer des

⁴⁷⁵ B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978.

⁴⁷⁶ A. Boal, *Théâtre de l'Opprimé*, Paris, La découverte/Poche, 1996.

⁴⁷⁷ R. Rolland, *Le théâtre du peuple*, Paris, Albin Michel, 1903, p.114.

troupes filles⁴⁷⁸. Le Festival International du Théâtre pour le Développement qui se tient depuis une quinzaine d'années consacre cette extension à en juger la participation massive des troupes provinciales.

11.3.2. Adapter la thématique des pièces aux besoins véritables du public

Dans cette étude, nous nous sommes volontairement abstenu de grands développements détaillés au sujet des thèmes traités par les formes du théâtre de la participation. Verser dans une perspective « socio-thématique » nous aurait éloigné des préoccupations prioritaires de la démonstration. Cependant, nous pensons y avoir suffisamment fait allusion dans la description des formes et l'analyse des textes. Nous y revenons ici juste pour insister sur cette recherche permanente de l'adaptation thématique à l'horizon d'attente du public.

Les formes du théâtre de la participation proposent au public des spectacles dont les thèmes surgissent des préoccupations de ce même public. Il faut dire qu'autant certaines le font tout en bousculant les habitudes de ce public et en l'engageant fermement dans une dynamique de changement (c'est le cas du théâtre-rituel et théâtre pour le développement), les autres le font plus timidement en rejoignant le public sur ce que A. Ricard appelle « *la communauté des évidences*. »⁴⁷⁹ Le concert-party et le kotéba thérapeutique nous semblent être les formes dont « l'appel à la subversion » nous semble le moins évident.

⁴⁷⁸ A ce propos, P. Kompaoré écrit : « Le théâtre du peuple, c'est d'abord celui pratiqué directement par les populations concernées sans l'intermédiation d'aucune troupe, fut-elle animatrice. C'est pour concrétiser cette aspiration que l'ATB s'est attachée, avec le soutien de ses différents partenaires à former :

soit des encadreurs de troupes destinés à pratiquer sur le terrain le théâtre-forum (enseignants, responsables élèves)

soit directement des groupes spécifiques manifestant le désir de pratiquer le théâtre dans le cadre de leurs actions d'animations et sensibilisation (troupes de femmes, troupes villageoises troupes d'infirmiers et d'agents de santé)

Plus d'une dizaine de troupes villageoises ont été ainsi créés avec le soutien de l'ATB. Certaines d'entre elles font preuve d'un dynamisme et d'une longévité encourageante. Ces troupes relais prolongent l'action de l'ATB dans les localités les plus reculées et s'adressent directement aux membres de leur communauté dans une langue et un langage appropriés.

J'ai moi-même, à la demande d'institutions internationales, contribué à la formation d'élèves en Côte d'Ivoire et d'Agents de communication au Mali, à la pratique du théâtre-forum. »

⁴⁷⁹ La « communauté des évidences » est un concept emprunté à R. Escarpit qui la définit ainsi : « Toute collectivité secrète un certain nombre d'idées, de croyances, de jugements de valeur ou de réalités qui sont acceptés comme évidents et n'ont besoin ni de justification, ni de démonstration, ni d'apologétique » (Sociologie de la littérature, Paris, PUF, 1958, p. 102.)

11.3.2.1. Esthétique de l'identité et communauté des évidences : le cas du concert-party

Dans son étude sur le concert-party, étude souvent citée dans notre travail, A. Ricard explique le manque de planification dans la production des spectacles par le fait d'une adaptation à l'horizon d'attente du public. Pour lui :

« Le concert-party est d'abord une partie de plaisir. Il faut certes organiser mais ce qui compte avant tout c'est le plaisir de se retrouver, de susciter l'intérêt des spectateurs. La prévision se limite au strict minimum et aucun plan n'est fait au-delà de la prochaine semaine. Certes, il faut maintenir l'outil de travail en l'état d'assurer la production des prochains spectacles. Ces groupes populaires, par opposition aux groupes lettrés, inventent une forme d'expression moins austère parce que moins préoccupée de dignité sociale et de placement d'un capital culturel. »⁴⁸⁰

Ricard estime en conséquence que le concert-party qui participe de la communication traditionnelle de groupe s'insère petit à petit sur le marché des spectacles, intéresse les distributeurs qui pourraient à terme contrôler le marché, comme c'est le cas dans la communication de masse. Il part de ce constat pour expliciter les processus de production dans un système de communication néo-populaire :

« Ces processus intéressent chacun quelques milliers de spectateurs ou lecteurs. Ils sont importants parce qu'ils portent en germe le modèle d'un type nouveau de communication culturelle que nous pouvons appeler néo-populaire. Elle se définirait entre la communication de masse et la communication de groupe comme celle qui prend place dans une communauté linguistique et culturelle qui est, comme à Lomé, une véritable « communauté des évidences ». »⁴⁸¹

Ici, même les impératifs de la production artistique et de la dramaturgie tentent de se limiter aux strictes possibilités de la réception. Il ne s'agit nullement de tirer le public vers une certaine hauteur intellectuelle, même si l'objectif pédagogique en appelle à une amélioration de la moralité. Il ne s'agit ni de susciter des bouleversements radicaux dans la société, ni de former à long terme un public de critique théâtrale aguerris à la multitude des expériences théâtrales et capable d'analyser les spectacles avec des outils conceptuels acquis à long terme :

« Il ne peut exister « d'échange de substance sociale » entre des partenaires trop disparates et ne partageant pas la même culture. Or le concert-party travaille dans la langue et dans l'imaginaire populaires. Il explicite le fonctionnement de la diglossie et montre les effets de la

⁴⁸⁰ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 1, Bordeaux III, 1981.p.265.

⁴⁸¹ Ibid., Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 2, Bordeaux III, 1981, pp.565-566.

stratification sociale. Il ne peut dépasser la situation, ni même en proposer le dépassement : nous avons vu quelle angoisse atteint soudain le personnage de Monsieur Jean qui veut réaliser la synthèse des cultures. Dans l'esthétique de l'identité, l'art ne peut pas être en avance sur la réalité sociale : il ne peut qu'indiquer les lieux conflictuels et les lieux d'interrogation. »⁴⁸²

Le but poursuivi reste l'insertion en douceur des couches sociales semi-analphabètes dans un système culturel dominant où les modes de communication changent des données traditionnelles et entraînent dans la mutation maints bouleversements dans la perception de l'horizon comportemental et moral. Cette insertion ne peut se faire sans l'expression d'une certaine résistance surtout si ces formes d'expression (comme c'est le cas au concert-party) conservent encore les vecteurs traditionnels. A. Ricard compare les horizons d'attente du concert-party et du feuilleton pour mieux faire ressortir le constat :

« Le concert et le feuilleton montrent bien la persistance dans les sociétés dépendantes, en voie d'urbanisation rapide, de formes d'expression populaires qui utilisent à petites échelle les techniques de la communication de masse comme la presse et l'amplification électrique. Cette analogie de mode de fonctionnement ne doit pas nous dissimuler que le matériau de ces formes d'expression est profondément différent : la communication écrite littéraire est le véhicule d'une stratégie d'apprentissage de l'histoire par un groupe social particulier - la petite bourgeoisie - ; la communication théâtrale orale, improvisée et quotidienne, forme d'expression des groupes dominés, semi-alphabètes, est, elle, l'expression de relations sociales immédiatement vécues et transmises sans le double filtre de l'écrit en langue étrangère. »⁴⁸³

Thématique et dramaturgie sont donc au concert-party des éléments de définition d'une esthétique de l'identité c'est-à-dire selon les mots de Ricard une esthétique :

« [...] fondée sur l'identification complète des phénomènes de la vie représentée et de modèles, clichés déjà connus du public dans le système des règles. Les clichés en art ne sont pas une injure, mais un phénomène déterminé qui n'est mis en évidence comme négatif que sous certains aspects historiques et structuraux. Les stéréotypes (clichés) de la conscience jouent un rôle énorme dans le processus de la connaissance et- plus largement dans le processus de la transmission de l'information. »⁴⁸⁴

Les manifestations les plus typiques de l'esthétique de l'identité (appliquées au concert-party) sont :

⁴⁸² A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 2, Bordeaux III, 1981, p. 566.

⁴⁸³ Ibid., p. 567-568.

⁴⁸⁴ A. Ricard, Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 2, Bordeaux III, 1981, p.568.

- la mise en avant de systèmes figés de personnages :

« [...] le public ne vient pas chercher au concert-party des innovations : il vient au contraire retrouver des types sociaux et des masques connus, interprétant des canevas issus de la tradition, ou mettant en scène des situations familières de la vie quotidienne. Le principe de l'esthétique de l'identité réside dans cette rencontre du spectacle de concert et des attentes du public. »⁴⁸⁵ ;
- la prédilection des schémas de sujet et d'autres éléments structurels propices à une production textuelle fluctuante ;
- la prédilection pour la mobilité de création artistique qu'assure le choix de l'improvisation comme méthode de production textuelle ;
- le travestissement et la parodie, forme de distanciation notoire :

« La présence d'un féticheur ou d'un pasteur, la mise en scène de cérémonies funéraires, sont toujours l'occasion de pitraeries qui ôtent à ces moments toute qualité rituelle. Si l'on définit par « culte de l'authenticité » le respect de cérémonies traditionnelles, par exemple celle du culte des défunts, il est possible de dire que le concert ne pratique pas le culte de l'authenticité, mais qu'il excelle à parodier les cérémonies traditionnelles. »⁴⁸⁶

Pour A. Ricard :

« Le travestissement » ou la parodie sont une des figures de discours familières du concert-party. Une cérémonie, une conversation importante sont systématiquement tournées en dérision, et il est certain que le jeu des travestis se prête à ces transformations en demandant un jeu d'acteur qui ne vise pas le réalisme, mais fasse au contraire sentir la distance entre personnage et l'acteur qui la joue. On pourrait soutenir que les comédiens travestis ont d'autant plus de facilité à défendre les droits de la femme qu'ils n'en appellent pas à une identification du spectateur, mais au contraire à sa compréhension de la situation en rendant présente à chaque instant la distance qu'il y a entre le jeu - le travesti - et la réalité. Le spectateur ne peut pas être repris par la peinture de la vie familiale : il est au contraire provoqué par la reconstruction très forte des rôles féminins qui est produite sur scène. »

Les thèmes récurrents du processus d'insertion que l'on y retrouve : confrontation village/ville, nouvelle perception de la condition féminine, rapport dans le couple, nouveaux riches, escroqueries et activités sectaires, etc. consacrent quelque peu cette tendance au strict constat de l'état social. Ce qui n'empêche en rien que cette forme du théâtre de la participation soit populaire. Ses fréquents flirts avec les médias de masses (concert-party à la radio et à la télévision) ne réduisent en rien l'étendue de

⁴⁸⁵ Ibid., p. 527.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 568-569.

son public populaire cible, celui-ci ne possédant pas les moyens de la réception d'une communication de masse.

Il faut noter le cas particulier d'«Azé Kokovivina Concert-Band» qui pense que son public du concert-party (spectacle vivant) est celui qui n'a pas la télévision, parce que n'ayant pas d'éclairage électrique et qui ne peut pas se payer un ticket d'accès à une boîte de nuit pour y écouter de la musique et danser le samedi soir. La résistance que manifeste la Compagnie d'Azé face aux producteurs d'émissions télévisuelles désireux de n'en privilégier que les aspects « communication de masse » est révélatrice de ce besoin primordial d'entretenir « la communauté des évidences » et de conserver cette adéquation entre la production, le public, sa réception et son horizon d'attente.

11.3.2.2. Le kotéba thérapeutique est une méthode de restauration sociale

Dr Baba Koumaré, l'un des initiateurs du kotéba thérapeutique, après avoir analysé la fonction sociale de cette pratique conclut en ces termes :

« Du point de vue thérapeutique c'est bien entendu au psychodrame que l'on est renvoyé. La technique des kotédenw est très voisine, à ceci près que le jeu n'est pas centré sur un protagoniste aidé par des ego auxiliaires mais sur un groupe imaginaire au sein duquel chaque rôle sert de support aux projections de chaque participant... »⁴⁸⁷

« Ce sur quoi on tombe communément d'accord c'est que la maladie mentale c'est la perte de la communication... c'est que à un moment donné, la personne perd sa place au sein du groupe... et ces techniques qui font référence au groupe vont aider le malade à reprendre la parole, à donner du sens à un comportement qui était en dehors de toute référence.

Et le théâtre, ce moyen d'expression que nous avons choisi venait bien à propos pour nous permettre d'ouvrir cette nouvelle perspective, celle d'une psychothérapie de type communautaire, qui s'appuie non plus sur l'individu mais sur le groupe... cette technique alors prenait tout son sens. Il venait en complément d'autres thérapeutiques utilisées dans le service. »⁴⁸⁸

Il faut dire que dans le cas du kotéba thérapeutique cette « communauté des évidences » rallie toute la communauté des personnes susceptibles d'aider au rétablissement du patient. Infirmiers, médecins, patients, parents du patient, artistes, se rencontrent autour d'un thème et en font naître l'acte théâtral, vecteur de réinsertion du patient dans la communauté. Le service de psychiatrie du « Point G » travaille parfois

⁴⁸⁷ B. Koumaré, Essai d'utilisation thérapeutique d'une animation traditionnelle, in : Théâtre africain, Théâtres africains ?, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990, p.189.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 196.

en collaboration avec les sorciers guérisseurs traditionnels auxquels il abandonne sportivement les victoires :

« Il se trouve qu'il y a un certain nombre de guérisseurs avec qui nous travaillons actuellement... Bien entendu nous ne voulons pas devenir des guérisseurs nous-mêmes ; mais nous savons que leur action vient en complémentarité de la nôtre. [...] Les thérapeutes traditionnels qui viennent nous voir ont leur vision du monde...nous avons notre vision du monde...et nous sommes là finalement dans une sorte de coexistence pacifique. [...] C'est curieux, parce que quelquefois même quand nous avons obtenu une amélioration, si nous demandons aux familles « ça va mieux maintenant ? », on nous répond « oui ça va depuis que l'on est allé voir l'autre guérisseur de Kati...ça va beaucoup mieux... ».

Les thèmes traités ne sont guère que ceux qui touchent de très près la vie des patients :

- dispute des parents autour d'un enfant après un divorce ;
- le paysan aux prises avec des esprits maléfiques qu'il croit apercevoir après une grande fatigue dans son champ ;
- un père à qui l'on annonce la mort de son fils et qui bouleversé n'y croit pas ;
- un mari fou de rage parce qu'ayant découvert l'infidélité de sa femme ;
- une femme incapable de garder son mari et qui demande conseil au marabout, celui-ci la soumet à une épreuve difficile telle que chercher du lait de panthère pour amadouer son homme ;
- etc.

Ces thèmes, qui existent déjà dans le répertoire traditionnel et qui font partie du patrimoine de chaque participant depuis son enfance, sont réactualisés et dynamisés par les acteurs qui les adaptent aux besoins des patients. Pour Baba Koumaré :

« Il y a là plus qu'un simple « divertissement » au sens que Pascal donnait à ce mot. Il s'agit bien « d'une catharsis » qui « purge » le service des contresens que font naître les traductions hâtives. Les paradoxes générateurs d'humour éclairent la définition du champ psychiatrique et

peu à peu font apparaître que « les malades de la psychiatrie » de ne sont pas des « folles ». »⁴⁸⁹

Le kotéba thérapeutique permet d'identifier les conflits dont souffre le patient puis d'intervenir à l'échelle groupale pour y apporter des tentatives de réponse. Cette opération de restauration de la personnalité ne peut se faire qu'avec le concours de l'environnement du malade. Le spectateur-patient-acteur est considéré comme « personne se situant dans un réseau de relations », faisant partie intégrante du groupe et dont les aléas de la vie rejaillit sur le dit groupe.

Ici l'appréciation de la réception dépasse le cadre de la réaction du spectateur pris individuellement. Elle déborde le champ purement ludique et fictionnel pour engager celui des préoccupations vitales du groupe. L'horizon d'attente se trouve être au bout du compte la restauration mentale du spectateur-patient-acteur, sa guérison. Et les méthodes d'approche dramaturgique, dont les thèmes et leur pertinence par rapport à la culture à laquelle s'identifie le groupe doivent collaborer à cette dynamique de restauration. Cet extrait de la description que Baba Koumaré fait d'une séance est éloquent à ce propos :

« Un kotédén, à l'aide d'un récitatif ponctué par des chants situe l'action : « Il était une fois un homme qui voulait marier sa fille. Les prétendants étaient nombreux... » « Qui est la fille ? » Une malade est désignée. Une autre rouspète en riant : « Pourquoi elle ? Elle n'est ici que depuis un mois, moi, ça fait un an que je n'ai pas couché avec un homme ». Un kotédén prend le rôle du père et dispose un baobab en carton peint au milieu de la scène : « celui qui voudra épouser ma fille devra être capable d'abattre ce baobab d'un coup de sexe ». L'assistance est en joie et les kotédén prennent les rôles des prétendants consternés. L'un d'eux s'avance à pas lents en chantant et brandissant une énorme trique phalloïde qu'il balance avec réalisme. Mais échoue douloureusement et la trique tombe à terre : « je renonce ».

[Une longue scène improvisée montre les tentatives des prétendants pour influencer la décision du père ; les enchères montent mais le père demeure incorruptible.]
Soudain on quitte le plan du conte où tout est possible et on aborde une autre réalité : « Mais enfin, personne ne pourra jamais abattre le baobab d'un coup de sexe. Ce père est idiot ». Sur une très habile gradation sémantique, on passe de l'idiotie du père à sa stupidité et la question devient « il est fou ». Un prétendant arrive à en convaincre le chef de village et le père est expulsé »⁴⁹⁰

Un débat s'en suit sur la folie ou la non folie du père. On partage des points de vue sur la question de la dot ; ce qui permet à chacun de se projeter dans l'histoire, de

⁴⁸⁹ B. Koumaré, *Essai d'utilisation thérapeutique d'une animation traditionnelle*, in : *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990, p.192.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 190.

projeter sa propre histoire et de partager son avis. Le dénouement reste ouvert et la séance est bien entendue sans réponse définitive. Les kotédens doivent alors recourir à quelques plaisanteries pour trouver la fin de l'histoire : le mariage. Belle occasion que la fête qui permet de se séparer après avoir à nouveau dansé.

Pour clore, nous dirions que si les formes du théâtre de la participation apportent un changement qualitatif dans la perception de l'art dramatique, c'est aussi parce qu'elles répondent au plan pratique à des préoccupations vitales immédiates des spectateurs. Dans ce cas précis, les paramètres d'évaluation que constitue la réception du public ne sont plus seulement liés à la pertinence artistique mais aussi à l'efficacité pratique car ce que l'on attend d'une forme comme le kotéba thérapeutique c'est qu'elle démontre qu'elle est une méthode crédible de restauration du spectateur-patient-acteur au plan individuel et de réintégration de la personne dans sa communauté. Voilà un domaine où l'horizon d'attente du public se situe dans la transformation extra-fictionnelle du cadre théâtral et où le feed-back du spectacle semble déterminant dans l'appréciation globale de la forme théâtrale participative.

11.3.3. Les stratégies de médiation et séduction du public

Elles sont diverses et vont des méthodes communicationnelles déjà développées au chapitre précédent à celles qui visent à une certaine « manipulation positive » du spectateur. En réalité, chaque compagnie développe des stratégies auprès de son public pour, soit mieux répondre à l'horizon d'attente de ce public, soit l'attirer vers ce qu'elle pense être profitable à ce public et qui tient de l'idéologie propre du créateur. Nous ne nous y attardons pas puisque toute la problématique dramaturgique de ces formes du théâtre de la participation (dont notre recherche constitue l'analyse) traite ce sujet. Notre évocation ici s'arrête à l'indexation de quelques méthodes annexes qui révèlent l'étendue sociale de la pratique théâtrale que prônent ces formes et l'attachement des créateurs à leur public auprès desquels ils espèrent jouer un rôle fondamental.

11.3.3.1. L'accueil du spectateur.

Au théâtre-rituel, l'une des réponses au constat de l'indiscipline du public des formes théâtrales conventionnelles a amené la troupe à développer une remarquable stratégie d'accueil :

« Le jour du spectacle la qualité de l'attente est un élément important pour la mise en condition du spectateur : après une longue station qui permet à chacun d'eux de se retrouver,

d'échanger les dernières nouvelles, les spectateurs pénètrent, débarrassés de leur quotidien dans une salle apprêtée : l'encens brûle pour épurer l'atmosphère et les acteurs sont installés dans une immobilité totale... dans un silence quasi total, religieusement entretenu par les acteurs installés dans la salle, le public n'a jamais osé bavardé et s'est immédiatement mis en position de réceptivité : il se concentre sur le ou les lieux scéniques contenant déjà quelques éléments d'information, il lit le programme où les grands centres d'intérêt de la pièce lui sont communiqués ; sans pour autant recevoir les clefs ; le programme déclenche les points essentiels soulevés par une esthétique particulière, mais ne donne jamais de réponse au problème posé par le spectacle.⁴⁹¹

La technique d'accueil s'infiltré « insidieusement » en se développant dans l'ambiance du spectacle et devient agressions, procédés d'éveil, d'appel à la concentration, d'appel à la réflexion, toutes méthodes qui agissent sur le subconscient du spectateur et le prédispose à une certaine réception. M.-J. Hourantier à ce propos dévoile l'un des aspect de la pratique :

« (Le spectateur du théâtre-rituel) subit des agressions multiples qui le poussent à sortir de ses idées reçues et à se remettre en question. Mais on lui aménage aussi des pauses, silences fréquents où il est tenu de faire le point ou de répondre à une question posée directement. La réflexion peut aussi venir difficilement et surtout la compréhension, mais l'essentiel est de se mettre dans un état de totale réceptivité, d'ouverture d'esprit, pour laisser venir à soi toutes les impressions, les réactions, les interrogations. Il faut donc éloigner toute idée négative, éviter de se braquer et de juger, et faire silence autour de soi et en soi, dans un état propice à la découverte. »⁴⁹²

L'on pourrait en épilouant faire remarquer qu'au concert-party, toute la séance musicale, qui a lieu avant le spectacle théâtral lui-même, participe de ce besoin de séduire le public sevré de concert et incapable pour différentes raisons financières de se l'offrir dans les boîtes de nuit. Ce serait juste rappeler les différentes situations de warming up déjà évoquées.

11.3.3.2. La formation du public et sa fidélisation

Le théâtre-rituel et le théâtre pour le développement font de la formation du public leur cheval de bataille pour l'essor de l'art dramatique. Pour les compagnies qui mènent ces expériences, l'impact du théâtre ne pourra être véritable que si les pratiques sont vulgarisées, c'est-à-dire si le public acquiert des outils de lecture et d'analyse du spectacle (théâtre-rituel.) En réalité, l'idéal est que le peuple lui même s'empare de l'art

⁴⁹¹ M.-J. Hourantier, Du rituel au théâtre-rituel, op. cit, p.262-263.

⁴⁹² Ibid., p.264.

dramatique pour s'exprimer (théâtre pour le développement) lui-même et exprimer ses préoccupations vitales.

S'exprimant sur ce type de médiation (nous estimons qu'il s'agit de médiation extra norme parce qu'en réalité le rôle primordial d'une compagnie de théâtre n'est ni de former le public à l'acquisition d'un savoir culturel devant faciliter son analyse des spectacles, ni de former d'autres troupes), M.-J. Hourantier estime que :

« La culture pour l'instant appartient à tout le monde mais demande un travail de motivation, d'éducation de la part des animateurs de théâtre. Le public dans son ensemble a besoin d'être exercé à la communication, d'être entraîné à la réflexion, à la discussion, à l'interrogation. Et peut être le véritable théâtre populaire pourrait naître, celui qui fait déboucher la communication sur l'action »⁴⁹³

Le théâtre-rituel né dans un cadre de recherche expérimental universitaire était à ses débuts confronté à un sérieux problème de lisibilité. L'élite universitaire, le gotha des amateurs de théâtre, intellectuels de tous genres, ivoiriens et expatriés ne cessaient d'en relever la complexité des approches scéniques et l'hermétisme des formes symboliques. Aujourd'hui, après une vingtaine d'années de persévérance, cette forme a imposé au théâtre ivoirien une gestuelle et un traitement original de l'image théâtral. De jeunes compagnies (dont certains responsables ont été membres de la troupe originelle) se réclament de cette veine théâtrale et les spectacles-rituels ne sont plus l'apanage du Bin Kadi Théâtre. La critique théâtrale, chemin faisant, a acquis un certain nombre d'outils de décodage et ne se complaît plus dans les appréciations laudatives ou stupidement polémiques et injurieuses. Ce qui à notre avis constitue un type de succès dans l'horizon d'attente des initiatrices du théâtre-rituel.

Au Burkina Faso, P. Kompaoré partage les mêmes préoccupations d'éducation du public quand il transforme sa troupe en animatrice de séminaires et stages de formation (d'étudiants, d'agents de santé ou de développement, de responsables de compagnies, de groupes de femmes, de groupes de paysans) au théâtre-forum. Faut-il préciser que l'ATB a initié la création d'une école permanente qui à l'heure actuelle est en pleine phase de préfiguration ? Le contexte justifie cette extension des rôles dans des pays où l'éducation artistique ne fait pas partie des programmes scolaires et où les structures publiques de médiation et d'animation n'accordent pas suffisamment de place

⁴⁹³ Ibid., p. 252.

à la formation d'une culture critique responsable et fortement enracinée dans le vécu quotidien :

« Dans un contexte marqué par :

- l'urgence et la gravité des problèmes sociaux liés au sous développement ;
- la faiblesse ou l'inadéquation des moyens de communication classiques ;
- le taux élevé d'analphabétisme ;
- la coexistence des formes d'expression endogènes et des méthodes de communication exogènes ;

Le théâtre pour le développement apparaît comme un outil de communication performant culturellement adapté et économiquement rentable.

Le préalable à un bon usage de ce type de théâtre reste bien entendu le respect du public la liberté d'expression une maîtrise de l'animation sociale par la troupe animatrice, un souci constant de pédagogie et de recherche artistique. Cela suppose une formation, une foi en ce que l'on fait une confiance en la capacité du Peuple à inventer les armes de sa libération. »⁴⁹⁴

On l'aura remarqué, ce Peuple ne pourra inventer ses propres formes dramatiques que s'il est initié aux techniques théâtrales : un prosélytisme qui ne saurait se dissimuler ! Il est évident qu'un public formé au décodage d'un art demeure sensible et ne se fait plus prier pour participer aux représentations.

L'expérience du kotéba thérapeutique, même si elle ne se veut pas nécessairement « exportable », tente d'englober tout le personnel médical du Pavillon psychiatrique. L'implication de ce personnel dans la construction des sketches, et dans le jeu de rôle pendant la représentation finit par changer la réception que ces agents pouvaient au préalable avoir de l'art dramatique.

11.4. La transformation extra-fictionnelle du cadre théâtral

11.4.1. Vers un théâtre populaire : le cas de l'ATB

11.4.1.1 Types de public du théâtre pour le développement et réactions

La question du public est essentielle à plusieurs égards pour les formes du théâtre de la participation. D'une part, le jeu dramatique est fondamentalement un jeu interactif participatif ; d'autre part le forum doit engendrer entre acteurs et spectateurs une réflexion qui permette d'entrevoir des issues dans les blocages réels de la vie.

Le public du théâtre pour le développement pratiqué par l'ATB est un public dit cible. Dans l'idéal, il se compose d'individus impliqués dans un conflit souterrain qui

⁴⁹⁴ P. Kompaoré, Impact socioculturel du théâtre-forum, Communication, Ouagadougou, octobre, 1993

inhibe l'émancipation des catégories qu'ils forment. Les partenaires de la troupe, qui commanditent les manifestations forum les planifient dans les milieux où l'intervention est profitable. Tenant compte des données objectives de disponibilités du public, ils établissent un calendrier en commun accord avec la troupe. En principe, le public à atteindre est informé et déjà fortement sensibilisé aux problèmes posés par la pièce prétexte. Mais dans le concret, un certain nombre de paramètres comme l'organisation, la mobilisation, le lieu scénique entrent en ligne de compte et imposent à chaque manifestation une spécificité. Ainsi, distingue-t-on d'une manière globale deux types de publics selon les réactions : le public homogène, le public hétérogène :

11.4.1.1.1. Le public homogène

Les manifestations se déroulant dans les lieux ouverts, il s'avère impossible de réunir un public strictement homogène. L'on peut cependant évoquer un certain degré d'homogénéité lorsque la plupart des spectateurs vivent l'oppression présentée par la pièce prétexte en tant qu'opprimés ou oppresseurs. L'on distingue dans ce sous-groupe quelques variantes :

- Le public homogène actif est composé d'individus en nombre relativement abondant, motivés, sensibilisés à l'avance ou non. Ce type de public de par son comportement laisse deviner une forte tradition de liberté d'expression, est très perspicace et reste, le plus souvent insatisfait par le forum. Sa participation massive est réfrénée par les impératifs de temps des comédiens. Les opprimés trouvent au forum l'occasion de rabattre le caquet à leurs oppresseurs qui, acculés, développent des arguments les plus incongrus. A la fin de la manifestation, de petits groupes se forment et continuent à discuter les propositions des uns et des autres. C'est le public idéal en ce sens que l'on a de fortes chances que le forum continue à travers les cellules familiales ou populaires et que les débats aboutissent à des transformations heureuses ;
- Le public homogène conventionnel : bon enfant, se reconnaît par le caractère très protocolaire de l'accueil réservé aux comédiens. Ses réactions sont dictées à l'avance ou téléguidées généralement par un responsable des structures populaires locales (qui n'a pas compris qu'il

ne s'agit pas de montrer patte blanche pour un quelconque satisfecit.) Ce type de public manque de sincérité. Les solutions préfabriquées au demeurant proches des modèles possibles sont très vite suggérées par des protagonistes non opprimés. Ceux-ci évidemment, dans leur démarche, contournent les difficultés réelles qu'un débat franc aurait mises à jour. Le forum étant usurpé par des faux opprimés, la création du modèle positif est en porte à faux avec les objectifs du forum. Ce genre de public désarçonne les comédiens et introduit un véritable dilemme dans la question de la mobilisation et de la préparation du terrain ;

- Le public homogène passif. Coriace parce que difficile à « mettre dans le bain » refuse de franchir l'étape du spectateur pour celle du spect'acteur, même s'il est convaincu par la pièce prétexte. Les raisons principales à cette inhibition sont d'une part les interactions entre les différentes catégories sociales qui réussissent à museler les opprimés et à les maintenir dans une oppression double ; d'autre part l'omniprésence de la pudicité traditionnelle dans certaines régions qui dicte une attitude purement spectative. Dans ce cas précis, le *warming up* mené par les comédiens en début de la manifestation pour déglacer les spectateurs est partiellement inefficace. Son effet éphémère se dissipe pendant la représentation. Ce genre de public, contrairement au précédent convainc de la nécessité d'un frottement plus important entre comédiens et habitants. Il faut noter qu'il est plutôt rare. Les manifestations dans la plupart des cas suscitent des interventions nombreuses que le joker est obligé de refréner.

11.4.1.1.2. Le public hétérogène

C'est celui que l'on rencontre généralement, les grands jours de marché villageois. Venus de partout, les gens, étrangers les uns aux autres, réagissent difficilement. Les enfants en grand nombre piaillent. Ce qui altère le bon suivi de la pièce et impose aux acteurs de crier leur texte ou au joker d'arrêter la pièce pour demander le silence avant d'en relancer le déroulement. Les spectateurs adultes privilégient le spectacle dans sa partie prétexte au détriment du forum. Sans aucune motivation, une fois la curiosité satisfaite, beaucoup parmi eux s'en vont retrouver leurs

étalages. Lorsque la troupe s'évertue quand même à mener le forum, les interactions sont parasitées par des intervenants un peu trop gais (c'est jour du marché et parfois les intervenants ont fait un tour dans le cabaret du coin.) L'hétérogénéité du public peut être comprise sous deux aspects : hétérogénéité verticale et hétérogénéité horizontale :

- Dans le premier cas, le public est composé de spectateurs de différents niveaux sociaux et qui pour cause n'osent pas extérioriser leur pensée. Il faut dire qu'autant ceux qui s'estiment issus d'une classe supérieure aux autres n'osent pas mettre à jour les prérogatives dont ils jouissent parce qu'ils en ont conscience ou n'osent pas affronter la scène pour ne pas paraître ridicule, autant ceux qui pensent être d'une classe inférieure refusent de livrer leur faiblesse. Pures réactions de protection de classe ! Dans ce cas le forum est émaillé d'interventions verbales longues, les uns voulant enseigner les comportements *politically and socialy correct* aux autres... alors que ces derniers, connaissant très bien les inconséquences des prétendus supérieurs font la sourde oreille et murmurent entre eux. Cependant, certains thèmes exigent que l'on compose un public hétérogène vertical. L'exemple typique est celui du spectacle intitulé *Ce n'est pas le champ de mon père* qui traite des rapports entre les patrons, les cadres et les employés dans une entreprise. Il fallait mettre en présence le PDG, les cadres moyens, les secrétaires dactylographes, les employés balayeurs et sentinelles. Seule la sincérité dans ce cas fait la réussite du forum. Des forums mémorables ont sanctionné ce spectacle où lorsque les uns se plaignaient des retards et de la maigreur des salaires, les autres évoquaient les attitudes irresponsables des secrétaires qui se curent les ongles et s'appliquent le vernis ou se livrent à des commentaires de feuillets télévisés au téléphone. L'hétérogénéité dans ce cas précis est même une condition pour la réussite du forum. L'on pourrait dire qu'il s'agit d'une forme d'homogénéité, même s'il y a diversité de classes sociales, cela du fait de la même entité que constitue l'espace professionnel : l'entreprise ;
- Le public hétérogène horizontal, dès lors qu'il n'est pas constitué intentionnellement est souvent déconcertant. Il est constitué de

spectateurs venant d'horizons divers et dont certains sont concernés alors que d'autres ne sont nullement impliqués dans les préoccupations véhiculées par la pièce prétexte. Les spectateurs ne partageant pas les mêmes relation d'oppression, le forum peut basculer vers des réactions simplistes et non sincères, les opprimés hésitant à s'extérioriser devant une foule d'inconnus.

11.4.1.2. Le bilan d'une saison déterminante : 1986-1987

Le public du théâtre pour le développement, nous l'avons affirmé, est essentiellement rural. Au cours de la saison 1986-1987 (saison à laquelle nous avons participé entièrement et qui nous semblait après trois années de préfiguration confirmer tant les stratégies dramaturgiques expérimentales mise en place que la solidité des relations des partenariat), l'ATB a parcouru dix sept provinces, a donné trente représentations dans les villages et villes. Les manifestations forum ont permis de toucher plus de 25 000 personnes de toutes catégories.

Le début de la saison (octobre-décembre) a été consacré à la sensibilisation de populations rurales sur la vaccination. La troupe a sillonné dix provinces et drainé d'immenses foules pendant les représentations. Celles ci ont vu la participation d'hommes, de femmes, de vieillards et d'enfants. Le problème de la langue ayant été aisément vaincu grâce au système de doublage, les spectateurs ont réagi positivement. A Pobé Manga dans la Province du Soum, un vieillard, ancien guérisseur sans doute, a arraché le micro au joker pour dire devant les villageois rassemblés que leur époque à eux, celle des guérisseurs traditionnels était révolue et que les femmes devaient désormais conduire les enfants dans les centres de vaccination. Dans un hameau de la Tapoa, les comédiens ont été accueillis par une grande fête, des jeunes filles nouvellement initiées (elles étaient en période de sortie d'initiation) ont dansé pendant le *warming up* tandis que la plupart des notables, imperméables aux techniques modernes de soin, ont été pris à partie par un groupe de femmes très peu conformistes. La pièce prétexte jouée en *moré* (dans une région *gullimanceman*) a été cependant bien comprise. Les débats ont été menés en *gulimancememan*. A Bogandé, dans la province de la Gnagna, un agent de santé s'est substitué au joker pour diriger le débat et a fini par un témoignage émouvant sur des expériences professionnelles qu'il a vécues. L'on ne peut oublier l'intervention à Diébougou de cet enfant de dix ans qui, bravant le public, est monté sur scène, et résistant à l'oppression que développait l'acteur jouant au père

traditionaliste, il lui a jeté à la face ces mots : : « Non papa ! Je veux être vacciné. Laisse-moi ! Je ne veux pas mourir, je veux être vacciné».

Les deux derniers trimestres (avril-juillet), la troupe a orienté son action sur le thème de la femme et de son développement. La série d'histoires de femmes l'a conduite à travers des villes et villages de dix sept provinces. Les publics étaient cette fois-ci à dominante adulte et composé de plus de 60% de femmes. Dans les débats en secteurs urbains, la langue française et le *moré* ont été utilisés indifféremment. En milieu rural les femmes ont parfois joué dans la phase du spectacle avec les comédiens (en *moré*) et ont trouvé au forum l'occasion de dénoncer ouvertement les attitudes fallacieuses de leurs hommes. A Saponé dans la province du Bazega, une dame âgée de plus de cinquante ans a tenu tête aux hommes qu'elle a complètement ridiculisés. Une autre, à Moktédo, s'est rebellée contre son mari qui lui commandait de rentrer chez elle pour allaiter le bébé pleurnicheur. Les hommes, parce qu'ils percevaient à travers les pièces un certain nombre de prérogatives menacées, une autorité remise en cause, ont activement participé au forum pour défendre bec et ongles leur position et avec passion.

En somme, ce bilan démontre qu'à la différence du théâtre conventionnel où la participation des femmes est réduite, faible sinon quasi inexistante et celle des enfants de même, ce nouveau type de théâtre créé un nouveau type de public. Celui-ci se caractérise par son enthousiasme et sa spontanéité. Les publics homogènes actifs que l'on rencontre le plus souvent sont dynamiques et n'hésitent pas à extérioriser leurs émotions et leurs points de vue. La participation de ce nouveau public a permis de jeter les bases de troupes relais à Djibo, Tougan, Diébougou, Bogandé, et Ouagadougou (secteur 22.)

Le *feed-back* immédiat pouvait se mesurer à la teneur des débats et des interventions des spect'acteurs sur scène. En outre, les partenaires ont fait part de leur satisfaction totale à la troupe et l'UNICEF, commanditaire du spectacle *Les germes de l'espoir*⁴⁹⁵, a fait remarquer la forte participation à la vaccination, des populations

⁴⁹⁵ Les germes de l'espoir, pièce forum sur la nécessité de faire vacciner les enfants a été conçue pour sensibiliser les villageois pendant la campagne d'information menée avant la vaccination « commando » de 1986. Cette opération vaccination commando s'est étendue sur tout le territoire national et il fallait que tous les enfants de moins de six ans soient vaccinés contre la rougeole, la poliomyélite, la tuberculose. Certaines régions jugées réfractaires à la vaccination en raison d'antécédents fâcheux se préparaient à y soustraire les enfants. Le spectacle en donnant l'occasion d'explicitier le principe de la vaccination et surtout de rassurer les parents a été le lieu d'une catalyse sociale importante. Les agents de santé ont pu expliciter les causes ayant mené aux antécédents fâcheux (la rougeole ayant auparavant décimé les

venant des localités où le spectacle a été représenté. Les services du FNUEAP en son volet d'Éducation en Matière de Population ont également manifesté leur satisfaction quant aux thèmes touchant l'émancipation de la femme. Ils ont sollicité d'autres interventions de la troupe et permis que d'autres partenaires emboîtent le pas.

11. 4. 2. *Feed-back*, interactions extra-fictionnelles

11.4.2.1. La révolution à l'Hôpital Point G avec le kotéba thérapeutique

Dr Evelyne Garcia, dans une intervention sur l'impact du kotéba thérapeutique a tenu à préciser l'ambiance ayant prévalu à la naissance de cette expérience :

« Je voudrais resituer cette expérience dans ce que représentait l'institution psychiatrique, dans son aspect stéréotypé... et où le patient aussi était condamné à son rôle de malade c'est-à-dire un rôle où on lui demandait de déranger le moins et de prendre des médicaments. Et finalement, notre problème était de changer toute une structure en faisant qu'une institution puisse s'intéresser à ses patients, à leur vécu pour essayer de les soigner. Notre problème à ce moment là était donc de soigner une institution... je crois que le kotéba a été pour nous un des moyens d'aborder le problème de l'institution : essayer de dire par exemple au personnel soignant que les patients, ce n'étaient pas des « ombres grises » qui défilaient dans les services ; mais que c'étaient des gens qui avaient des sentiments, qui avaient des capacités de jeu théâtral, des capacités d'exprimer des choses et que les patients même parfois profondément psychotiques avec des altérations du sens de la réalité, pouvaient dans le jeu faire preuve de certaines finesses psychologiques qui permettaient à tout le monde de les voir sous un jour différents. Et cette petite « révolution » était vraiment quelque chose de très important pour nous dans le service...Le côté dynamique qu'a le kotéba, quand le tam-tam appelle les gens à venir, a permis d'amorcer une dynamique dans le service. »⁴⁹⁶

Ce débordement de l'action théâtrale vers des formes de structuration sociale constitue un *feed-back* important dans l'appréciation de la pertinence de cette forme participative. Que la fiction rejaillisse sur les attitudes des personnes concernées, acteurs ou spectateurs, et que la transformation se fasse en profondeur reste le rêve des créateurs. Le théâtre participe alors à la confection de nouveaux rapports sociaux, d'une nouvelle vision dans un cadre donné et ainsi affirme pleinement son rôle social.

enfants parce que les lots de vaccins mal conservés n'avaient pas été efficaces.) La troupe a été félicitée pour son intervention qui a convaincu et drainé les foules vers les agents de vaccination.

⁴⁹⁶ E. Garcia, Débats, in : Théâtre africain, Théâtres africains ?, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990, p.198.

11.4.2.2. Un village est né en pleine ville : l'expérience du Ki-Yi Mbock Théâtre

Au départ une communauté de six individus, aujourd'hui, une vingtaine d'années plus tard, un village de plus de cent cinquante habitants toutes générations confondues en plein cœur d'Abidjan, papa, maman et enfants pratiquant, théâtre, peinture, musique, cuisine, menuiserie, couture, tissage, c'est cela le miracle Ki-Yi. Werewere Liking nous confiait ces mots à propos de la vision qu'elle avait du rôle et de la place du comédien et partant de l'artiste dans la société :

« Cela dépend de quel comédien. Il y a des gens qui reçoivent une formation spirituelle mystique qui les appréhendent quand même à porter un message plus lourd s'ils le veulent. Il y a d'autres qui suivent juste une formation technique; mais dans tous les cas, j'ajoute à la formation technique une formation philosophique et sociale parce que j'estime que l'artiste africain doit retrouver une place raisonnable dans la société qui ne soit pas la place détestable que nous avons aujourd'hui.

Nous essayons d'avoir une règle de vie, un minimum d'éthique. Je dis... on dit tout le temps que les artistes sont des gens marginaux ; moi je dis que je viens d'une tradition où l'artiste n'est pas un marginal. Il est une personne tout à fait normale, ordinaire, dans la vie elle respecte toutes les traditions, elle respecte les règles, les lois, et elle a le privilège de pouvoir accéder au spirituel; à une sensibilité c'est-à-dire de percevoir son environnement. Il est davantage une sensibilité, mais ça n'en fait pas un débauché, ni un hors la loi, ni un monstre. On peut juste considérer que c'est une personne un peu plus consciente, plus sensible donc apte à traduire l'inconscient collectif et même les aspirations de son clan. L'artiste social. Nous essayons d'expérimenter une vie sociale dans notre village. C'est pourquoi c'est une communauté où nous vivons et qui s'appelle le Village KI-YI où nous vivons effectivement pour voir comment nous en sortir en tant que communauté. Comment résoudre nos propres problèmes ? Comment programmer notre vie ? Avoir nos propres objectifs, nos propres choix, tendre vers eux, les réaliser ? Et nous disons toujours que nous nous considérons comme une Afrique en miniature et tant que nous arrivons à nous en sortir et résoudre nos propres problèmes cela veut dire que l'Afrique, elle aussi, peut s'en sortir. »⁴⁹⁷

On ne saurait plus dire qui du village ou du théâtre a le premier engendré l'autre tant le rêve devenant réalité surprend par sa justesse. Au Village Ki-Yi, la communauté est bien structurée : conseil du village, conseil de gestion, trésorière, responsable à la restauration, responsable à la santé, etc. Une société en miniature, un monde qui pourrait se réclamer comme modèle à imiter si ce n'était la tendance à certaines dérives qui secrètent des gourous au sein de la hiérarchie. Certaines pratiques de type sectaires (prières communes, spiritisme, vénération) nous semblent destinées à endiguer des velléités de liberté individuelle et canaliser des formes de soumission proches de

⁴⁹⁷ W. Liking, Entretien avec Koulsy Lamko, Abidjan, janvier 1997.

l'allégeance totale au groupe et à la hiérarchie. Ces pratiques, si l'on n'y prend garde, pourraient à terme menacer la liberté de conscience des individus composant le groupe ; cette liberté condition première de toute effervescence créative et de toute affirmation du moi créateur.

Somme toute l'expérience menée est encourageante et témoigne de la capacité de l'art dramatique à quitter le cadre de la fiction pour générer des modèles sociaux d'organisation et de vie.

11.5. Le point commun : un théâtre plus juste

Chacune de ces troupes soumises à l'étude possède son type de public ; chaque forme du théâtre de la participation vise selon ses choix thématiques et son orientation idéologique une couche précise de la population. Certes, des plages d'intersection peuvent se trouver entre certaines catégories de public ; mais ce serait tout confondre que d'affirmer qu'il s'agit du même public. Il est évident que pendant que le théâtre pour le développement s'adresse davantage aux jeunes et aux populations rurales, le kotéba thérapeutique est lui, lié au milieu psychiatrique, etc. Il en est de même pour le théâtre-rituel qui pour l'heure trouve son public en milieu urbain intellectuel tandis que le concert-party ratisse beaucoup plus large à la périphérie, dans les banlieues semi-alphabétisées et les petites localités de province.

Pourtant, par rapport à la question du public, bien des points communs à ces expériences peuvent être relevés :

- Ces compagnies savent cibler leur public (il ne s'agit plus ni d'un théâtre de patronage ni de ces imitations de formes classiques inadaptées, circonstancielles qui ne se fixent pas d'objectifs propres et raisonnés par rapport au public et à long terme) ;
- Elles se préoccupent du public-cible, c'est-à-dire choisi, dans la confection de l'objet théâtral et tiennent compte de ses préoccupations vitales, sociales et esthétiques en traitant des thèmes adéquats ;
- Elles tentent d'impliquer ce public, autant que faire se peut. Cela parfois en amont de la représentation (débat préalable avec les paysans au théâtre pour le développement, débats préalables avec le patient dont on respecte les origines culturelles dans la confection de la

pièce au kotéba thérapeutique) ; parfois pendant la représentation (forum, appel à participation de tous genres) et enfin après la représentation (différents suivis d'actions d'intégration, de réception) ;

- Conscientes de la perfectibilité nécessaire des formes et du public, elles tentent de se situer dans un mouvement d'enrichissement de ces mêmes formes (régénération permanente des aspects dramaturgiques, stratégies de séduction du public) ; tout en veillant à l'édification d'une plus grande conscience de leur public, parfois à la formation et à l'élargissement de celui-ci ;
- Elles se caractérisent toutes par le refus d'une recherche effrénée de publics de masse (alors qu'elles en ont les potentialités artistiques et pourraient utiliser les médias de masses comme rampe pour l'accès à ce public de masse) Ce refus se justifie par l'attachement à la participation directe et chaude du public à la représentation théâtrale vivante, sans inter-média, le théâtre lui-même se constituant comme média.

En conclusion à cette énumération, nous dirions qu'elles tentent de répondre à cet horizon d'attente du public, indispensable opération si l'on veut redonner à une pratique artistique tout son sens social : instruire, divertir et rassembler la communauté.

Certes, il serait incorrect de ne pas relever les insuffisances inhérentes à l'une ou l'autre de ces formes. Pour les unes, les orientations didactiques fortes entraînent une certaine négligence de l'aspect poétique. Or, nul doute que l'essence de l'art, son principe directeur, est matérialisation du concept, expression d'une réalité individuelle et sociale, mais expression poétique de cette réalité (ce qui lui confère une certaine puissance par sa capacité à la re-présentation de cette réalité.) La vulgarisation des idées par l'art ne doit donc pas engendrer son appauvrissement, sa simplification. La beauté d'une représentation peut *a priori* être d'un effet bénéfique à la vulgarisation par l'émotion esthétique suscitée. En revanche, la re-présentation de la réalité par le symbole s'il tend à l'hermétisme total par rapport au public occulte et nie la capacité de l'art à rejaillir sur la société, à la transformer. Ce dernier constat pourrait s'appliquer aux autres formes qui parfois se fourvoient entre sacralisation et dé-sacralisation et se trouvent ainsi souvent obligées de produire un discours sur les éléments de leur pratique au lieu de faire de la pratique elle-même un discours.

Mais la perfectibilité naît de cette tension entre le simple et l'hermétique, le beau et l'utile. Dès lors que le souci de cibler le public est déterminant dans l'orientation, les ajustements des éléments formels ne sont que des remises en cause des contradictions secondaires et n'altèrent en rien l'objectif premier. Aussi, puisqu'elles ciblent leurs publics, les formes du théâtre de la participation sont à même de créer l'effervescence et de contribuer de façon décisive à l'essor du théâtre dans la sous-région. Elles pourraient donc tendre vers cet horizon du théâtre populaire, horizon assez souvent rêvé et indiqué comme justification des méthodes d'approche et des perspectives idéologiques de la création dramatique.

Dans son étude sur le théâtre populaire en Afrique, Agbe-Cakpo Simon, contrairement aux définitions étriquées qu'en donnent certains chercheurs⁴⁹⁸, en élargit le champ. Nous partageons (à quelques réserves près) sa conception qui nous semble plus juste :

« Qu'entendons nous par théâtre populaire ? Que signifie « populaire » appliqué au théâtre ?

Un théâtre populaire peut être défini comme un théâtre qui :

- a) émane du peuple : c'est-à-dire un théâtre dont le peuple lui même serait l'énonciateur du discours-un discours que d'aucuns qualifieraient de « discours du peuple » : il en existerait plusieurs en Afrique ;
- b) émane d'éléments extérieurs au « peuple », mais dont le discours contient des références aux préoccupations et aux aspirations du « peuple » ;
- c) émane d'éléments extérieurs au « peuple », mais dont le discours se veut destiné au « peuple » ;
- d) émane d'éléments extérieurs au « peuple », mais dont le discours est effectivement accessible au « peuple » ! L'accessibilité pouvant être envisagée d'un point de vue multiple, idéologique, culturel, linguistique, esthétique, par exemple ;

⁴⁹⁸ Nous voulons ici faire référence aux travaux de Moussa Sowié qui tendent à prouver qu'il n'y a de théâtre populaire que celui pratiqué par les populations rurales ou celles citadines alphabétisées en français et jouant dans leur langue. Ses conclusions qui excluent le théâtre pour le développement de l'ATB et privilégient des formes de prestations musicales pratiquées par l'Ensemble Koko de Madou Koné ou le Koulé Dafourou de Bobo Dioulasso, formes appelées théâtre populaire, nous semblent vraiment réductrices et forcées. Notre avis est que, de façon générale, la vision qui tend à exclure l'intellectuel du « Peuple » et à le présenter de façon symptomatique comme un élément étranger au « Peuple » est suspecte. Elle fait du « Peuple » un grand groupe inculte, à la limite informe et stupide et de l'intellectuel un homme aliéné à la limite dangereux pour le peuple en raison de son ouverture aux autres cultures et de ses tendances aux complexes d'extranéité. Triste opération de dichotomie qui supprime dans les sociétés post-coloniales l'opposition monde ouvrier/capitalistes exploités si chère à la théorie marxiste. On oublie que dans les campagnes vivent aussi des érudits, intellectuels par rapport aux références traditionnelles de la culture qui est la leur et que dans les villes l'on rencontre de nombreuses personnes alphabétisées en français, bardées de diplômes mais incultes, fermées sur elles-mêmes n'ayant d'autres préoccupations que la survie au quotidien et qui de ce fait ne sont pas des intellectuels. Nous pensons que la prise en compte de certains paramètres : scolarisation, adoption de mode de vie à l'occidentale ou traditionnelle dans l'opposition peuple/intellectuel est tendancieuse.

e) émane d'éléments extérieurs au « peuple », mais dont l'espace est matériellement accessible au « peuple » : une accessibilité envisagée des points de vue géographique, architectural ou socio-économique, entre autres ;

f) plaît au « peuple », qu'il émane de lui ou non !

contribue à la conscientisation et à la mobilisation du « peuple » en vue d'une entreprise éventuelle de transformation sociale ;

g) sert de source de divertissement au peuple »⁴⁹⁹

Le théâtre populaire nous semble devoir posséder une multitude d'attributs, concilier dans un élan dynamique et complémentaire les préoccupations artistiques des créateurs et les préoccupations vitales indispensables à l'imaginaire des sociétés dont il prend en compte réception et horizon d'attente. Pour adhérer aux propos de P. Brook caractérisant l'aspect ambivalent de la notion de théâtre, nous osons citer ces propos :

« A chaque moment dans le temps, en chaque lieu géographique, en chaque ville, en chaque village à l'intérieur de ce lieu, il y a une conjoncture et à cause de cette conjoncture il y a un théâtre qui devient provisoirement juste, et un autre qui devient moins juste »⁵⁰⁰

Les formes du théâtre de la participation du fait de l'importance accordée au spectateur pris comme cible à tous les niveaux de la création-production-diffusion, dans le contexte de leur émergence, dans leur conjoncture d'évolution, semblent le mieux tracer la voie vers un théâtre populaire véritable. Elles tentent de trouver des réponses à la problématique du public et de valoriser cet horizon d'attente si capital à la sédimentation et à l'enracinement d'une nouvelle forme artistique.

⁴⁹⁹ S. Agbe-Cakpo, La problématique du théâtre populaire en Afrique contemporaine, thèse de doctorat, La sorbonne Nouvelle, 1995, p.11-12.

⁵⁰⁰ P. Brook , L'espace vide, Paris, Seuil, 1977.

Conclusion

Au terme de cette incursion dans les domaines du concert-party, du théâtre-rituel, du théâtre pour le développement et du kotéba thérapeutique, il nous semble nécessaire de rappeler les points saillants de notre hypothèse de départ avant de conclure l'étude. En effet, partant de l'observation et conforté par notre propre pratique artistique, nous estimons que certaines expériences théâtrales menées dans la sous-région de l'Afrique de l'Ouest francophone (à partir de 1980) présentent bien des similitudes en dépit des divergences qui font la spécificité de chaque forme. Ces similitudes que l'on retrouve dans les perspectives idéologiques et artistiques des créateurs, tiennent de l'adaptation de formes traditionnelles et/ou modernes, d'inventions de nouvelles méthodologies dans la confection des textes, des propositions de nouvelles approches scénographiques, de mises en perspective importantes de la réception et de l'horizon d'attente du public, etc. Ces points de convergences devaient au terme de l'étude que nous en faisons nous permettre de conclure à l'émergence d'un théâtre de la participation, un théâtre venant en rupture avec les formes conventionnelles proposées jusqu'alors. Au plan méthodologique, l'application de l'analyse comparative (questionnaire de José Lambert) et de certains aspects de la théorie productivo-réceptive nous y ont fortement aidé.

Cependant, nous ne pouvons présenter l'esquisse d'une critériologie du théâtre de la participation sans opérer au préalable un certain nombre de synthèses et de rappels indispensables à la re-définition de notions clefs de notre travail, notamment celles d'identification, de distanciation et d'hybridité générique.

Les condensés suivants, synthèses des idées-force de chaque forme, ont pour objet de faciliter la compréhension des points de convergence entre ces formes et de souligner l'unité (au plan esthétique) pressentie dans notre problématique.

I. Synthèse des idées-forces et principes dramaturgiques fondateurs des formes du théâtre de la participation

A/ Idées-forces du concert-party

Le concert-party pratiqué par «Azé Kokovivina Concert-Band» peut se résumer en ces points :

- Les séances d'ouverture et de clôture sont constitués de moments importants de musique joués par un orchestre en *live* ;
- La thématique est liée à la vie quotidienne des populations aux prises avec les mutations ruralité/ville (exode, adaptation à la ville, triangle amoureux, recherche de fortune, etc..) L'essentiel du propos n'est pas le récit, mais le jeu, et le succès du concert vient justement de ce qu'il se constitue en méta-langage social : il dit la société en la jouant ;
- Le travestissement des cérémonies, la parodie sont utilisés comme principes de jeu, cela avec une recherche évidente de distanciation ;
- Le texte du concert-party est un texte non écrit, produit lors de chaque représentation. Il est fait de successions de séquences entrecoupées de musique et de chant ;
- Les dialogues entre les personnages relèvent du quotidien des spectateurs au plan thématique et au plan du discours. Cette parole quotidienne est d'abord insérée dans une structure narrative, un canevas qui est développé *in situ* par les comédiens ; le *master boy* ou le directeur du concert-party gère la succession des séquences et assure le lien entre les musiciens, les acteurs et le public ;
- Une des règles constitutives du concert-party est que la scène ne doit jamais être silencieuse. Si les personnages ne parlent pas, ils chantent et le spectacle est porté par le discours ;
- La langue du concert-party est celle de la ville, avec un mélange de variétés dialectales, *mina* et *ewe*, *watchi* et des emprunts au français et à l'anglais ;

- Chaque séquence est définie en fonction de sa cohérence dramatique. A l'intérieur de la séquence, les échanges entre personnages peuvent ne se concevoir que comme une suite de répliques ayant pour but de faire progresser le récit ;
- Le retour des mêmes situations dramatiques est fréquent dans des spectacles, tout comme l'utilisation, de la répétition des situations à l'intérieur d'une même séquence avec parfois abandon du fil de la narration. Ce qui est d'ailleurs très caractéristique des genres oraux) ;
- La conclusion est un décrochage du récit qui sous la forme d'une morale formulée met à distance les personnages et est une adresse directe au public ;
- L'espace du jeu est semi-clos (bar dancing) et la durée de la représentation non préalablement définie. Le spectacle a cependant lieu généralement entre 22 et 4h le matin.

B/ Idées-forces et principes du théâtre-rituel

Le théâtre-rituel pratiqué par le Bin Kadi Théâtre se résume en ces termes :

- Théâtre initiatique au service de l'acteur et de son public ; développement d'une conscience sociale qui se traduira par une action sociale ;
- Interrogation des rites traditionnels choisis comme esthétique théâtrale au sens d'une forme résultant d'une analyse idéologique du vécu ;
- Le rituel renvoie à des catégories mystiques de pensée afin de résoudre des problèmes sociaux actuels ;
- Exploitation des mécanismes d'origine initiatique pour une interrogation permanente du système social ;
- Travail sur les différentes paroles rituelles et sur la revalorisation du corps ;

- La symbolique rituelle est un moyen de connaissance et de communication ;
- Pas de scission entre acteur et spectateur qui dans un même élan créateur, contribuent à la résolution de leur drame. Le spectateur se retrouve dans un dialogue permanent avec tout ce qui l'entoure ; la bonne marche du rituel dépend de son intervention, de sa compréhension et de sa constante collaboration. Aussi est-il important de parler son langage, de lui proposer une symbolique aisément déchiffrable ;
- Le rituel se signale par son allure stéréotypée. Cet acte collectif, relativement souple pour comporter une marge d'improvisation, reste fidèle à certaines règles ;
- Son efficacité est tirée de la répétition : on répète un geste un geste, des mots, pour que les participants s'en imprègnent et les transmettent à leur conscience objective ;
- Le rituel est une action symbolique et chacune de ses phases possède une valeur symbolique. Le geste est codifié, il guérit, purifie, accuse, nomme, construit et détruit ;
- L'accessoire n'a pas de fonction purement décorative. Il est une communication. Il en est de même pour les autres composantes esthétiques, notamment la danse, le chant, la musique ;
- La parole perd son allure habituelle pour devenir objet sacré. Elle se manipule avec beaucoup de précaution : on fait souvent appel à des « porteurs de la parole » tel que le meneur de rite qui fait le pont entre la scène et la salle. L'incantation est le texte de prédilection : elle suit un schéma rigoureux ;
- Les danses ne sont pas un décorum exotique. Elles sont un langage et participent pleinement au numineux.

C/ Idées-forces et principes du théâtre pour le développement

Le théâtre pour le développement pratiqué par l'Atelier Théâtre Burkinabé se résume en ces points :

- Adoption et adaptation des principes du « théâtre de l'opprimé » et notamment ceux du théâtre-forum comme méthode de création et de représentation ; le but étant de permettre que les rapports sociaux conflictuels, effectifs ou latents soient examinés et que le spect'acteur trouve au forum des pistes de réflexion et d'action ;
- La problématique doit être clairement explicitée par l'intrigue ; chaque séquence comporte une situation problématique susceptible de susciter un forum. Et pour ce faire une préférence est accordée aux situations qui concentrent tout sur l'image ;
- Les personnages qui sont des figures sociales (femme, enfant, féticheur, PDG, etc.) peuvent être complexes, ambigus, mais non manichéens ; ce sont des prototypes vraisemblables tirés de l'imaginaire ou du réel ;
- La pièce doit révéler les oppositions de classes sociales ou de groupes sociaux dont les personnages individués sont les représentants ;
- Dans tous les cas, le principe de clarté et de lisibilité doit primer. La fable est généralement simple et facile à raconter comme une histoire ;
- La langue et le niveau de langue doivent être accessibles au groupe cible. Les langues nationales traditionnelles, *moré*, *dioula*, *fulfude* sont préférées ;
- Le public doit être concerné par le thème traité lequel doit mettre en lumière un problème concret de la vie de ce public. Il est appelé à débattre du problème évoqué, à jouer sur la scène pour proposer des solutions au problème ; un meneur de jeu, le joker sert de lien entre les acteurs et le spectateurs ;

- La durée de la pièce peut varier de 30 minutes jusqu'à 1 heure. La durée du forum est de 2h (parfois très extensibles.)

D/ Idées-forces et principes du kotéba thérapeutique

Le kotéba thérapeutique tel que le pratique le Groupe Psy peut être synthétisé en ces points :

- Le kotéba thérapeutique se présente comme une méthode de théâtrothérapie destinée à un public cible constitué de personnes rencontrant des troubles mentaux ;
- Le dispositif spatial dépouillé permet d'adapter le jeu à toutes les configurations de lieux, de climat, de plein air ou d'espace clos ;
- Recherche de la fonction pédagogique et thérapeutique par l'usage des proverbes et maximes ;
- Utilisation du bambara, langue nationale ;
- Séance d'ouverture par la danse ou les proverbes lesquels servent de générique ;
- Le spectacle est mené sous forme de chantefable ou de conte théâtralisé et le conteur est le meneur du jeu ;
- Conservation des personnages types du kotéba traditionnel : le garde, le conteur, le fou, le guérisseur, l'Étranger, le Chef... ;
- Ciblage des thèmes en relation avec les préoccupations pathologiques du spectateur-acteur-patient. Le kotéba intime en salle permet de définir les thèmes qui seront exploités lors du kotéba ouvert et développe une première approche du cas pathologique par l'utilisation douce de chants et de proverbes ayant à voir avec l'appartenance ethnique du malade, son cas, sa situation familiale ;
- Le cercle des spect'acteurs est constitué des parents du malade, des médecins et du personnel médical ;

- Le kotéba ouvert propose au malade, en plein air, avec la participation des autres malades, des membres de sa famille et des familles des autres malades, et aussi des acteurs, des musiciens et parfois des membres du corps médical, une série de danses, de saynètes, de fictions dans laquelle le cas du patient a subi des effets de scénarisation ;
- La séance se déroule pendant la matinée et dure pratiquement 2 heures. Elle est suivie d'une mise au point, une sorte d'analyse interprétative faite par le meneur de jeu et les médecins qui ont suivi la séance ;
- Son objectif final est de permettre la guérison du spectateur-patient-acteur qui souffre d'un déséquilibre mental et ainsi de faciliter sa réinsertion dans la société.

2/ L'avant-garde du théâtre et la notion de facilitation par le théâtre

Par ces mots d'une rare violence en matière de critique théâtrale, A. Artaud, marque une rupture fondamentale d'avec les formes conventionnelles à l'usage en Occident au début du 20^{ème} siècle.

« Il s'agit de savoir ce que nous voulons. Si nous sommes prêts pour la guerre, la peste, la famine et le massacre nous n'avons même pas besoin de le dire, nous n'avons qu'à continuer. Continuer à nous comporter en snobs, et à nous porter en masse devant tel ou tel chanteur, tel ou tel spectacle admirable et qui ne dépasse pas le domaine de l'art, telle ou telle exposition de peinture de chevalet où éclatent de-ci de-là des peintures des formes impressionnantes mais au hasard et sans une conscience véridique des formes qu'elles pourraient remuer... Il faut donc que cessent cet empirisme, ce hasard, cet individualisme et cette anarchie... Assez, une fois pour toutes de ces manifestations d'art fermé, égoïste et personnel. Notre anarchie et notre désordre d'esprit est fonction de l'anarchie du reste- ou plutôt c'est le reste qui est fonction de cette anarchie.... Je ne suis pas de ceux qui croient que la civilisation doit changer pour que le théâtre change. Mais je crois que le théâtre utilisé dans un sens supérieur et le plus difficile possible a la force d'influer sur l'aspect et sur la formation des choses... et le rapprochement sur la scène, de deux magnétismes nerveux est quelque chose d'aussi entier, d'aussi vrai, d'aussi déterminant même, que dans la vie le rapprochement de deux épidermes dans un stupre sans lendemain. C'est pourquoi je propose le théâtre de la cruauté... »⁵⁰¹

La brèche s'est ouverte dans le mur des conformismes et des idées par trop sécurisantes. Brecht lui aussi apporte une dimension idéologique, sociologique et didactique irréversible par son théâtre épique. Depuis, l'avant-garde théâtrale n'a cessé

⁵⁰¹ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, 2002, p.122-123.

de s'enrichir de nouvelles formes, (théâtre de l'opprimé, happening du Living Théâtre, Bread and Puppet Theatre, Peter Brook, etc.), libérant le théâtre des normes habituelles. L'exploration de nouvelles dramaturgies ont été fécondées par le réexamen des formes d'expression dites primitives (rituel, cérémonie de guérison, etc.) A l'aspect métaphysique proposé par Artaud et qui réhabilitait le spirituel tout en donnant une importance capitale au corps du comédien médium, se sont ajoutées les dimensions politiques, sociologiques, pédagogiques, le théâtre se donnant pour mission la libération multiforme du spectateur. Celui-ci, débarrassé de ses « *flics dans la tête* »⁵⁰², devait se préparer à l'action pour changer la société dans laquelle il vit.

L'avant-garde du théâtre en Afrique noire francophone c'est celle qui s'est débarrassée des carcans du théâtre conventionnel en Afrique⁵⁰³ et qui a, elle aussi, puisé à la source des formes dramatiques traditionnelles africaines tout en s'ouvrant aux propositions « révolutionnaires » du théâtre occidental. On ne peut que rapprocher des « coups de gueule » d'Artaud ou de Brecht ces propos fondateurs de P. Kompaoré sur le nouveau théâtre voltaïque :

« [...] pour être efficace, ce n'est pas un costume , ou un rire, ou un mot qu'il faudrait changer; c'est toute la conception même de la théâtralisation. Peut-être lorsqu'on aura détruit les salles de théâtre, brisé toutes les planches de scène, rangé tous les textes de théâtre, on pourra espérer faire du théâtre authentiquement voltaïque! »⁵⁰⁴

« Tout événement théâtralisé est un plaisir, une fête une célébration des sens, une perpétuelle stimulation émotionnelle, exorbitant acteurs et spectateur de leurs cercles respectifs pour les mener à une fusion conviviale...

La dimension corporelle et/ou sensorielle de la représentation traditionnelle peut également inspiré une théâtralité moderne. L'événement dramatique pourra tendre vers une saturation de l'espace dénucléarisé en cellule d'actions concomitantes. « Le théâtre du concret » redeviendrait ainsi une fête du corps et des sens, un festival du mime et de la gesticulation. Jeu physique et stéréotype, où le mouvement s'organise en langage cohérent. nô, kabuki, ou

⁵⁰² Selon les mots d'Augusto Boal, chacun de nous vit avec des flics dans la tête c'est-à-dire un certain nombre de blocages psychologiques qui tiennent de différentes instances du surmoi (religion, société, interdits de tous genres) et qui finissent par conditionner nos actions et réactions. Ces blocages nous maintiennent dans des déterminismes et situations d'oppressions dont le théâtre peut nous aider à nous affranchir.

⁵⁰³ Ce théâtre conventionnel que nous avons déjà évoqué ne prenait nullement en compte l'horizon d'attente du public. Il est caractérisé par la persistance des canons esthétiques de l'école William Ponty, l'imitation grossière des formes classiques européens ; le non respect de la langue du public ; le non respect des préoccupations sociales ; aucune exigence dans la mise en scène ; parfois théâtre de boulevards sans originalité ; comédies grossières et farces, copies pâles ; drames psychologisant ; théâtre historique faisant revivre des personnages célèbres mais sans recherche d'originalité, etc.

⁵⁰⁴ P. Kompaoré, Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, La Sorbonne, Paris, 1977, p.38.

commedia dell'arte le nouveau théâtre voltaïque, pourrait tendre à dépasser le niveau de l'Événement pour tenter de devenir à chaque fois un véritable Avènement!

L'esprit nouveau qui pourrait marquer ce « théâtre du concret » se résumerait en un seul mot: participation. exigence lourde de conséquences structurelles (formes de spectacles dramatiques, style, langue de représentation) tant qu'infrastructurelles (configuration spatiale, scénographie, organisation des troupes, périodicité...)⁵⁰⁵

La même observation peut être faite entre les propos d'Artaud au sujet de l'espace scénique lorsqu'il dit :

« Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacés par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle...C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grange quelconque, que nous ferons reconstruire. »⁵⁰⁶

et ceux de M.-J. Hourantier donnant corps à cette idée par une relecture du cercle rituel traditionnel africain et une proposition d'investissement scénique qui s'y réfère. Ce cercle rituel traditionnel est :

« [...] constitué par les acteurs sur scène formant un demi cercle et prolongé par le public qui forme un deuxième demi cercle. Au début du spectacle, il y a toujours un acteur qui trace symboliquement le cercle scène-salle avec de la poudre de kaolin ou le parcourt en chantant. Cet espace est construit ensuite plus précisément en ménageant la place des accessoires rituels et des personnages qui ne pourront s'exprimer avec le maximum d'éloquence que dans des lieux déterminés, signifiants eux aussi. »⁵⁰⁷

Mais il ne s'agit plus à cette étape du travail de nous attarder sur ces parallèles d'autant plus que les formes du théâtre de la participation (soumises à notre étude) ne nient pas leur affiliation à telle ou telle autre forme antérieure et se veulent participer à ce vaste courant avant-gardiste. Leur revendication spécifique est d'éviter de se contenter d'imitations serviles ; leur exigence étant de répondre en ayant au préalable analysé les besoins de leur public spécifique, répondre à cet horizon d'attente du public, sans lequel le théâtre continuerait à se comporter en étranger dans un village où depuis toujours, il n'est pas un inconnu.

Pour nous résumer, l'avant-garde théâtrale qui a réhabilité les notions de corporéité, transe, délire collectif, métaphysique, spiritualité, libération, curation cruelle,

⁵⁰⁵ Ibid., p. 504.

⁵⁰⁶ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, 2002, p.148.

⁵⁰⁷ Marie-José Hourantier, op. cit., p 60.

guérison, thérapeutique de l'âme, réflexion critique, émotion, didactisme, communication, psychothérapie collective, sociothérapie collective, cérémonie magique et mystique, action, changement de la société, subversion, ne pouvait que promouvoir comme méthode de réalisation de ses objectifs le principe de la participation.

Cependant cette participation pour se concrétiser utilise tour à tour les effets de l'identification et de la distanciation. P. Pavis estime d'ailleurs que l'exigence de la participation (vue dans la perspective des créateurs) est née du refus de la mise à distance⁵⁰⁸ :

« Le refus de la distance conduira au contraire les metteurs en scène à activer la participation du public en l'enchaînant émotionnellement à la scène, en tentant d'abattre la cloison entre scène et salle et, dans certains cas limites, en faisant participer acteurs et citoyens à un même culte, à une même action politique, ou en les unissant dans une même communauté (fête, happening.) La mise à distance du jeu théâtral n'est pas une simple question de dispositif scénique ou de mise en scène. Elle dépend surtout des valeurs de la communauté théâtrale, de ses codes culturels et du style de jeu et du genre de spectacle : la tragédie- et toute forme où planent la mort et le destin- est propre à souder le public et à le faire adhérer en bloc, à ce qu'on lui présente. La comédie, en revanche n'a pas à tenir son public rivé à l'événement ; elle provoque le sourire critique par son invention dans la conduite de l'intrigue... »⁵⁰⁹

Nous dirions que pour ces formes de notre corpus, la participation est perçue comme une exigence même du public, exigence naissant des formes traditionnelles ayant encore une résonance dans les goûts de celui-ci, exigence naissant des urgences manifestées par un public d'aujourd'hui au contact du monde entier et cela en conformité avec la volonté des créateurs de changer les hommes et la société par le théâtre. Les formes du théâtre de la participation, dépassent en cela les oppositions principales tradition/modernité, local/exogène, élite/peuple. Elles participent en cela d'une ouverture résolue sur l'interculturalité et consacrent une rupture remarquable d'avec les formes conventionnelles. L'émergence d'une nouvelle forme se justifie par un triple mouvement : « adoption-rejet » des formes anciennes, invention de nouveaux codes, consolidation des acquis. Il est incontestable que bon nombre d'expériences théâtrales proposées avant la naissance du théâtre de la participation, étaient d'une incomparable insipidité, d'un hermétisme et d'une absurdité si évidentes qu'il fallait réagir. Elles étaient motivées par bien des aspects et manifestations du complexe du

⁵⁰⁸ Il faut distinguer la mise à distance critique qui est une attitude du créateur présentant son art comme un objet extérieur non familier au spectateur et la distanciation qui est un ensemble de procédé pour faire en sorte que le spectateur se sente concerné.

⁵⁰⁹ P. Pavis, op. cit., p 98-99.

colonisé, observable dans toute situation d'hégémonie culturelle : excès dans le refus des formes dites importées ou au contraire fascination sans limites pour les formes dominantes imposées par le phénomène d'assimilation. Loin de nous l'idée de minimiser les vertus d'un enracinement dans la tradition. Bien au contraire, nous sommes convaincus de la nécessité d'un tel ancrage. Mais lorsque la recherche identitaire se transforme en un culte obsessionnel d'un supposé « génie créateur propre »⁵¹⁰, le créateur s'enlise dans des considérations subjectives et tendancieuses, et ne réalise plus que les phénomènes artistiques sont des phénomènes culturels et que la culture est dynamique, qu'elle est en marche et qu'elle n'est pas un cimetière. L'identité elle aussi est dynamique et dès que domine la phobie de l'ouverture aux Autres, les dégâts sont énormes : inhibition de la créativité, sectarisme, déterminisme, refus de l'universel comme accomplissement de la spécificité... reproduction de schémas.

Le mouvement d'émergence dont peuvent s'enorgueillir nos formes du théâtre de la participation se caractérise donc par la déconstruction des modèles jugés inopérants et la confection d'une forme justifiée. Le tableau que nous proposons est une synthèse de cette situation d'« entre-deux ».

⁵¹⁰ Terme cher à Aboubacar Touré et autres tenants des formes que Koffi Kwahulé qualifie de « dérive intégriste » : griotique, drummologie...

L'entre-deux des formes du théâtre de la participation

Forme du système traditionnel	Forme du théâtre de la participation	Forme du système importé
<p>- Actes rituels ou ritualisés, en rapport avec la religion et se déroulent pendant les temps forts de la vie de l'homme : cérémonies d'initiation, rituels de naissance, de guérison, réjouissance, funérailles.</p> <p>- Mythe et légendes, théâtralisation caractérisée par un symbolisme et une abstraction remarquables.- Participation communion</p>	<p>Théâtre-rituel</p> <p>Adaptation de rituels, mythe et légendes, métaphysique, Chants danses, gestuaire Théâtralisation symbolique et distanciée, Brisure scène/salle, désacralisation Meneur de rite Participation communion et parcours initiatique, réflexion</p>	<p>Théâtre de la cruauté</p> <p>Métaphysique et spirituel, cérémonie, magie Corps et gestuelle Théâtre total et langage codé symbolique, Théâtre de vérité Brisure scène/salle, Jeu dominé par la monstration, comédien médium</p>
<p>- Conte, chantefable (ndalen) : forme théâtrale narrativisée. Le conteur manie mimésis et diégèse, dialogue et récit.</p> <p>- kotéba (gestuelle grandiloquente) et rituels de guérison</p> <p>- La théâtralisation par la musique, chant) Participation adhésion, identification, distanciation</p>	<p>Kotéba thérapeutique</p> <p>conte et chantefable, textes narratifs, chants et danses, jeu de rôle et identification forte, psychodrame, objectif thérapeutique annoncé meneur de jeu Participation identification</p>	<p>Théâtre de la spontanéité</p> <p>Psychodrame, improvisation Jeu de rôle, Identification et distanciation, meneur de rite</p>
<p>- Farces villageoises presque constituée comme acte théâtral pur avec une histoire dialoguée, des personnages, un espace, un temps. Ces farces (rituels déchus et devenus profanes) sont souvent accompagnées par un orchestre. Les acteurs tiennent des rôles ou des types de rôle pour la composition desquels ils utilisent costumes et peinture, déguisement et masques faciaux, etc. Théâtralisation distanciée, ressorts du burlesque. Participation distanciée, festive</p>	<p>Concert-party</p> <p>récits de vie, chants musique et danse Farces, parodie, masques Comique moralisateur Personnage stéréotypé Participation distanciée et festive <i>Masterboy</i> meneur de jeu</p>	<p>Commedia dell'arte</p> <p>Comédie populaire, farces pantomime, masque, Création collective, canevas, improvisation Jeu rythmé et illusion du mouvement acteur virtuose stéréotypie des personnages, distanciation et distraction</p>
<p>- Les actes simples et les formes dérivées du jeu où la parole est poétisée, palabres, mimes dans les représentations profanes, chasse mimées, les scènes de lutte, etc</p> <p>- Théâtralisation distanciée</p> <p>- Participation ludique</p>	<p>Théâtre pour le développement</p> <p>Pièce prétexte dramatiques, chants et danses Personnages surdéterminés, Thèmes oppresseur/opprimé Gestuelle réaliste Fonction cathartique immédiate, débat forum, Joker Suppression scène/salle Participation identification, distanciation pour réflexion et action, participation ludique Objectif pédagogique et social</p>	<p>Théâtre de l'Opprimé</p> <p>Objectif politique et pédagogique L'acteur montre Forum ou débat pour libération de l'oppression Personnages surdéterminés Joker meneur de jeu Suppression scène/salle Théâtre-action pour changer le monde</p>

3. La participation, essence même du théâtre

Revenir sur les notions d'identification et distanciation, (notions que nous évoquions au début de ce travail de recherche et dont il nous semblait que l'opposition habituelle était simpliste dans les tentatives de compréhension des phénomènes de construction dramaturgique et de réception d'un spectacle), nous paraît être la meilleure voie pour re préciser notre compréhension du théâtre de la participation.

Faut-il réaffirmer que les formes du théâtre de la participation se dessinent dans un dépassement de cette opposition identification/distanciation ? Elles concilient ces effets, en jouent de façon alternée et tirent leur spécificité de cette capacité à transcender les attentes normatives. C'est, il nous semble, de ce dynamisme qu'elles tirent leur adéquation avec l'horizon d'attente de leur public, consacrant ainsi l'émergence véritable d'une forme africaine de pratique théâtrale.

L'identification : principe créateur de la « terreur et pitié »

P. Pavis définit l'identification comme « le principe d'illusion du spectateur qui s'imagine être le personnage représenté (ou de l'acteur qui entre totalement dans la peau du personnage.) L'identification au héros est un phénomène qui a ses racines dans l'inconscient. Ce plaisir provient de la reconnaissance cathartique du moi de l'autre, du désir de s'approprier ce moi, mais aussi de s'en distinguer »⁵¹¹.

La tragédie est selon Aristote « [...] l'imitation d'une action noble conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue en langage relevé d'assaisonnement dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre... »⁵¹²

L'effet cathartique que l'on a souvent désigné sous le terme purgation des passions ou libération des passions, est nécessairement soumis au principe de l'identification. Sans cette projection du sujet participant sur l'objet théâtral en représentation, aucune réaction n'est possible. Nous dirions en d'autres termes, sans cet

⁵¹¹ P. Pavis, op. cit., p.166.

⁵¹² Aristote, Poétique, 1449 b, Paris, Le livre de Poche, p.92.

élan d'adhésion vers les éléments représentés (que cette adhésion ait lieu ou non), les réactions psychologiques ou autres ne peuvent avoir lieu. L'une des notions importantes qui ont guidé notre réflexion revient en force : c'est celle d'adhésion.

H. R. Jauss a le mérite d'en élargir la compréhension et de définir clairement des critères de distinctivité auxquels nous adhérons parce qu'elle ne considère l'effet cathartique que comme l'un des multiples effets de l'identification. Cinq modèles d'identification y sont proposés :

- associative (se mettre à la place des rôles de tous les participants) ;
- admirative (admiration pour le héros parfait) ;
- sympathique (pitié) ;
- cathartique (violente émotion tragique suivi d'une libération de l'âme pour le héros qui souffre et au contraire moquerie, libération comique l'âme pour le héros opprimé) ;
- ironique (étonnement, provocation)⁵¹³.

L'identification se présente donc non seulement comme un principe créateur de la terreur et la pitié dans la tragédie ; mais elle est également l'effet recherché dans le drame, ou tout autre tentative de représentation. Pour que naisse un plaisir ou dirions-nous un « effet-théâtre » sur le spectateur, il faut nécessairement un minimum d'effet d'adhésion à un élément de la représentation : fable, texte, décor, personnage, etc.

La participation-fusion : rituels, célébration et communion

Il n'est guère nécessaire de revenir sur ces aspects rituels qui font des représentations proposées par nos formes du théâtre de la participation un moment de célébration et de communion. La vision que les créateurs de ces formes assignent au théâtre (envisagé comme un processus initiatique ou un espace de libération) nous situe en plein processus de fusion. Cette fusion se retrouve à plusieurs niveaux :

⁵¹³ H. R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, p.220.

- la fusion des formes d'expression (texte dialogué, texte narré, danse, chant musique, masque, etc. participent à la création d'une forme complète ;
- la fusion dans le processus de construction du texte en amont, texte produit par les acteurs mais aussi par les spectateurs dès lors qu'ils sont consultés sur l'orientation de la fable (théâtre pour le développement) ;
- la fusion de la fable (fictionnelle) et de la réalité (élément de vie du patient au kotéba thérapeutique) ;
- la fusion dans le processus de création du texte *in situ*, dans les cas de débats théâtralisés, théâtre-forum ;
- la fusion entre la scène et la salle : il ne s'agit plus que d'un cercle qui englobe tous les participants à la création de l'acte théâtral ;
- la fusion dans le statut confondu des instances acteur/spectateur. Ici nous avons des spect'acteurs, des spectateurs-patients-acteurs ; le personnage du meneur de la manifestation, en se situant en plein entre-deux, cristallise ce phénomène fusionnel ;
- la fusion dans les effets psychologiques de la représentation. Pour qu'il se libère de ses dysfonctionnements psychiques, le spectateur-patient-acteur du kotéba thérapeutique doit s'identifier fortement à des personnages du drame de sa vie qui se joue avec et devant lui. L'expérience ultime de la fusion est celle de la transe communicative que vit l'acteur du théâtre-rituel.
- La fusion des horizons d'attente : le théâtre ici est envisagé par les créateurs et les spectateurs comme un espace où se joue la libération de tous. La représentation est alors un exorcisme dont le but est la guérison des sujets possédés par les tourments psychiques ou sociologiques. Cet exercice ne peut se faire sans la dimension culturelle et « communionnelle »⁵¹⁴ qui réintègre les acteurs et spectateurs dans

⁵¹⁴ Nous pensons que ce terme que nous proposons nous permet de mieux faire saisir tout ce qui se profile dans cette idée de communion et qui dépasse celle de la communication. Il s'agit de se situer entre la communication où l'on distingue deux instances : émetteur/récepteur et la fusion qui est négation de la

un univers équilibré ou dans un imaginaire social projeté fait d'idéal collectif.

- la fusion dans l'atmosphère festive populaire qui unit toutes les instances, cet élan vers la célébration joyeuse quelque soit l'issue de la manifestation et qui rappelle que la dimension culturelle naît de la compensation entre le sacrifice douloureux et le regain d'une certaine pureté.

La participation dans un processus de distanciation

Le *verfremdungseffekt* de Brecht ou la distanciation, se rapporte à l'attitude critique active, agissante et positive qui tend à faire en sorte que le spectateur, vigilant se préoccupe plutôt des ressorts qui fabriquent l'illusion que de l'illusion elle-même. Brecht en cela dit que :

« Le but de l'effet de distanciation, c'est d'extraire des processus représentés leur *gestus* social fondamental pour le faire paraître insolite. Nous entendons par *gestus* social l'expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque déterminée... »⁵¹⁵

« Pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaire. Si banale, si insignifiante, populaire soit-elle, on la marque du sceau de l'inhabituel... Les processus doivent donc être transmis au spectateur dans ce qu'ils ont d'abord d'insolite et de surprenant. C'est une nécessité, si l'on veut les montrer sous l'angle où ils sont maîtrisables, si l'on entend que le spectateur parvienne à la connaissance claire de ce qui lui semblait connu. »⁵¹⁶

Pour P. Pavis, il ne saurait être question ni de limiter le principe au seul art dramatique, ni de le percevoir comme une particularité exclusive comme souvent l'on a pu le penser à cause de la critique sévère que Brecht⁵¹⁷ fait de l'identification comme principe de l'illusion abrutissante :

« Ce principe esthétique vaut pour tout langage artistique : appliqué au théâtre, il concerne les techniques « désillusionnantes » qui n'entretiennent pas l'impression d'une réalité scénique et révèlent l'artifice de la construction dramatique ou du personnage. L'attention du spectateur se

binarité. Ici nous pensons qu'il faut envisager l'existence des instances mais le flux qui les relie tantôt les confond, tantôt les distingue. La communion naît de ce mouvement rotatif.

⁵¹⁵ B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1972, p. 335.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.345.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

porte sur la fabrication de l'illusion, sur la façon dont les comédiens construisent leur personnage. »⁵¹⁸

Brecht pour fonder son principe de distanciation ne nie d'ailleurs pas la nécessité de l'identification dans tout processus théâtral, la distanciation ne pouvant se faire qu'à partir de la « légère dénégation » théâtrale :

« Or toute identification au héros se fait en se démarquant légèrement de celui-ci, et donc par une légère dénégation, ne serait-ce que pour affirmer sa supériorité ou sa spécificité, et inversement toute critique du héros nécessite une certaine perception de sa psychologie. Ainsi, jouer (montrer) et vivre (s'identifier avec) sont deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien. »

Pour Jacqueline Leloup, ce principe qu'utilisent d'ailleurs les jeunes créateurs africains tient moins de l'influence de Brecht que de celle de leurs traditions ancestrales :

« Le fait que les comédiens interrompent le jeu dramatique pour commenter ou raconter brise inéluctablement tout effet d'illusion. Se détachant à chaque moment du personnage pour redevenir conteur, l'acteur rappelle qu'il n'est pas ce personnage mais qu'il le montre. C'était déjà le comportement du conteur dans la tradition orale : la narration contient en soi la distanciation; médiateur entre le public et les personnages, le conteur rapportait, commentait, décrivait et jouait. Interprétant seul ou à l'aide d'un spectateur, et successivement, l'hyène et la panthère, la vieille femme et la jeune fille, il montrait ostensiblement la théâtralité de son jeu. Et le public l'acceptait fort bien, prêt à entrer dans ce jeu.

Le public africain est donc familiarisé depuis longtemps avec la technique de la distanciation : un grand nombre de rituels religieux ou sociaux utilise le masque ; or lors de ces cérémonies, le célébrant ne peut évidemment pas prétendre s'identifier au dieu ou à l'esprit. Il ne l'incarne pas, il le montre. »⁵¹⁹

Pour nous résumer, rappelons que les formes du théâtre de la participation tentent de s'assumer pleinement par rapport à la provocation et l'attitude critique. Le principe de l'identification tient juste du corollaire nécessaire à l'implantation, à la valorisation et à l'accroissement de l'attitude distanciée. Cette attitude distanciée est celle qui permet que le public retrouve la pleine conscience des mécanismes qui régissent la société dans laquelle il vit. Les pointes de la réflexion sont nécessaires dans l'acte de libération et pour cela elles doivent prendre le relais de la pointe de l'émotion. Il faut dire qu'ici libération prend un sens différent de purgation et se confond davantage avec action. Il ne s'agit aucunement d'un principe passif. La prise de parole

⁵¹⁸ P. Pavis, op. cit., p. 99.

⁵¹⁹ J. Leloup, « Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution d'une antinomie », in Théâtre africain, théâtres africains?, Paris, Silex, 1990, p. 45.

qui permet au spectateur d'exprimer son opinion sur la scène est un acte libérateur. La vision éminemment didactique et pédagogique des formes du théâtre de la participation ne peut que se servir des procédés de distanciation pour se réaliser. Ceux-ci se retrouvent dans plusieurs approches, entre autres :

- l'utilisation de plusieurs modes d'expression dans la confection du spectacle avec la possibilité de créer des ruptures qui empêchent le spectateur de baigner longtemps dans l'illusion dramatique ;
- l'utilisation des modèles discursifs (conte, mythe, légendes, récits de vie) qui d'emblée au lieu de vouloir faire vivre l'événement présent, l'exposent posément en en faisant un événement du passé ;
- la scène tient l'action à distance et se refuse de l'incarner et pour cause elle se laisse investir tour à tour par les acteurs et les spectateurs ;
- l'omniprésence du meneur de la manifestation, tantôt narrateur, tantôt maître de cérémonie, tantôt médiateur brise la succession des phases de la manifestation et appelle un regard critique ;
- le jeu, davantage basé sur la monstration, éloigne l'acteur du personnage et de fait éloigne le personnage du spectateur ; celui-ci ne se soumet donc pas à l'ordre du monde qui lui est proposé par la fable ;
- le spectateur a la possibilité de jeter un regard critique sur l'enchaînement des éléments de la fable : le forum et différentes interventions du spectateur sont des manifestations distanciées, etc. Il est libre de reconstruire la fable selon son entendement (reconstruction du modèle au théâtre pour le développement.)

En somme, les formes du théâtre de la participation vont au-delà de l'opposition identification/distanciation, dramatique/épique. Elles rassemblent tous ces procédés pour aller vers des objectifs plus larges lesquelles les inscrivent dans l'ouverture que connaît le théâtre postdramatique, tel que Jean-Louis Besson le définit :

« Le postdramatique n'est ni un style, ni un genre, ni une esthétique. Le concept rassemble des pratiques théâtrales multiples et disparates dont le point commun est de considérer que ni l'action, ni les personnages au sens des caractères, ni la collision dramatique ou dialectique

des valeurs, ni même des figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre. En ce sens, le postdramatique dépasse l'opposition traditionnelle entre épique et dramatique. »⁵²⁰

Elles sont en cela des formes d'aujourd'hui, appartenant à un vaste mouvement qui tente d'arracher l'expression théâtrale au dogmatisme de la norme inopérante.

4/ Esquisse d'un « critérium » du théâtre de la participation

En réalité, ce ne serait que redondance de revenir ici sur les critères du théâtre de la participation. Le travail d'analyse mené jusqu'à présent a pour but de montrer d'une part les points de divergence que l'on peut observer entre les formes pratiquant le théâtre participatif et les autres formes conventionnelles (traditionnelles africaines ou occidentales), et d'autre part de montrer les convergences entre les formes particulières que sont le concert-party, le théâtre-rituel, le théâtre pour le développement et le kotéba thérapeutique. L'objectif ultime, rappelons-le est de montrer que ces formes, vu leur étendue et leur impact sur la vie théâtrale dans la sous-région d'Afrique de l'Ouest francophone, consacrent l'émergence d'un nouveau type de pratique. Les analyses se sont étendues aux domaines essentiels du phénomène théâtral : en l'occurrence, la production du matériau textuel, l'espace théâtral et sa mise en mouvement, la réception du public et son horizon d'attente. Nous pensons avoir arpenté le champ du questionnement de long en large et fait ressortir les éléments qui nous paraissent les plus déterminants dans la caractérisation de ces nouvelles formes. Aussi, ne sera-t-il plus question que de synthèse, de regroupement des indices révélés tout au long du parcours.

En effet, il serait sans doute prétentieux de notre part de parler de « critérium. » Ce serait nous substituer à des instances susceptibles de fixer la norme et risquer d'abonder dans le sens de ceux qui, en fixant des critères, figent les approches esthétiques dans un dogmatisme sclérosant. Nous refusons de chercher à mettre en place dans une formulation abstraite ce qui devrait être le théâtre de la participation. Loin de nous pareille idée, autant que celle d'appeler les praticiens à l'usage de préceptes ou recettes issues de l'analyse. Ce serait simplement stupide, d'autant plus que nous récusons la notion de « théâtre africain ». Nous avons d'ailleurs au préalable écarté dans notre méthodologie l'approche critériologique qui nous aurait amené à fixer des normes *a priori* pour chercher à expliquer les phénomènes. S'entêter à définir un critérium serait en outre sacrifier à la tendance à la généralisation que nous avons indiquée

⁵²⁰ J.-L. Besson, « Postdramatique », in Poétique du drame moderne et contemporain, p. 97.

comme facteur d'anachronisme et inducteur d'un regard infantilisant. Et dire même que les formes que nous avons étudiées refusent de se laisser enfermer dans des critères, même si elles tentent de conserver une certaine spécificité, de ménager des caractéristiques identitaires propres à chacune d'entre elles ! Naissant des différentes veines de l'interculturalité, ces formes, à l'inverse des révolutions du 20^{ème} siècle qui ont eu tendance à conforter le drame, sont résolument partie prenante au théâtre postdramatique que J. L. Besson se plaît à décrire par ces mots :

« Le théâtre postdramatique revendique la scène « comme commencement et comme point d'intervention, et non comme transcription » d'une réalité qui lui serait extérieure. Il ne lui est donc pas nécessaire de convoquer les dimensions traditionnellement attachées au théâtre. En revanche, il fait appel à tous les arts : danse, chant, musique, pantomime, théâtre parlé, arts graphiques, lumières, vidéo, images virtuelles, hologramme... L'objectif est de solliciter l'imagination, de déclencher des associations, d'obtenir « la création d'un monde d'images qui résiste à une lecture interprétative et qui ne peut être réduit à une métaphore univoque. » Le texte n'est pas exclu de ce dispositif, mais il n'est plus considéré comme le support et le présupposé de la représentation. Il est un élément parmi d'autres, sur le même pied que le gestuel, le musical, le visuel. ». Comme le souligne Hans-Thies Lehmann, « le pas vers le théâtre postdramatique est franchi lorsque tous les moyens théâtraux au-delà du langage se trouvent mis sur pied d'égalité avec le texte ou peuvent être systématiquement pensés sans lui. ». Le postdramatique est un appel à l'autonomie réelle du théâtre par rapport au drame telle qu'elle avait été pressentie ou souhaitée à la fin du 20^{ème} siècle par les symbolistes et les multiples manières par la suite chez Artaud, chez les surréalistes, chez Gertrude Stein, Witkiewicz, etc., et qui ne serait véritablement arrivé que dans les dernières décennies du 20^{ème} siècle. »⁵²¹

L'idée d'un critérium (qui risque de se vouloir normatif) laisse donc place à celle d'une énumération d'indices ; l'indice étant un signe parmi d'autres qui pourrait être une indexation, une lueur vers la découverte. Nous distinguons parmi bien d'autres neuf indices essentiels :

- 1) La mosaïque générique avec ses formes théâtrales ou extra-théâtrales (texte, rituel, danse, musique, chant, conte, mythe, légende, récit de vie, masque, projection, palabre, débats, etc.) garantit l'aspect ludique tout en créant les effets d'identification nécessaire à l'émotion ou au contraire les effets de rupture et de démonstration nécessaires à la distance critique. Elle enracine le théâtre dans la vie présente des hommes et des femmes qui y prennent part comme un rituel initiatique et comme une célébration de leur mémoire.

⁵²¹ J.-L. Besson, Ibid, p. 97.

- 2) Le « texte-tissu » au statut hybride est fait d'écrit et d'oral, de récit et d'éclatement du dialogue, de rhapsodies, de tragique et de comique, d'un kaléidoscope de voix narratives ou dialoguées, d'intervention informelles, etc. Il appartient au mode poétique qui associe et dissocie tout à la fois, l'épique et le dramatique, le lyrique et le conversationnel. L'improvisation (qui implique le spectateur autant que faire se peut) demeure sa source de création privilégiée.
- 3) L'éclatement de la scène classique avec pour corollaire l'investissement possible de tout espace vide. La confusion entre l'espace scénique et l'espace public ; ce qui transforme le spectateur en spect'acteur et crée un rapport de communion plutôt que d'opposition dialectique. L'effet circulaire autant que les phénomènes festifs (*warming up*, danse de clôture) aident à renforcer cette communion. L'espace théâtral variable pendant la représentation change de configuration en permanence et fait du théâtre de la participation un théâtre en chantier.
- 4) Le meneur de la manifestation (conteur-narrateur, joker, maître de cérémonie, meneur de rite, etc.) sert de lien entre la salle et la scène et rétablit le lien entre le présent immédiat et le temps mythique qui inscrit l'événement dans une compréhension plus étendue. Le meneur de la manifestation aide à créer la distance critique nécessaire à la réflexion et à l'édification de ce monde nouveau. C'est un maïeuticien.
- 5) Le jeu du comédien et sa gestuelle à la limite entre le jeu réaliste psychologique, stylisé et distancié et ostentatoire - et contenu entre une gestuaire maîtrisée et une autre improvisée - rassemble toutes les ressources du corps et de la voix et tous les styles.
- 6) Les objectifs idéologiques d'insertion ou de réinsertion du spectateur par le théâtre dans un monde construit ou à construire et dont il doit être un maître d'œuvre libre, avec pour corollaire un didactisme politique ou moral affiché.
- 7) Le théâtre de la participation est un théâtre-action qui sollicite la participation du spectateur en amont, *in situ* et en aval du phénomène créatif (prise en compte de la réception du public.) Ce public est invité à quitter son

cocon de passivité pour réfléchir et agir afin de se transformer et transformer son monde : une espèce de catharsis constructive.

- 8) Le théâtre de la participation est un théâtre populaire qui vise et prend en compte l'horizon d'attente du public auquel il se destine. Il enjambe les habituelles oppositions de classes vers un partage des responsabilités, des goûts et des plaisirs. Le « je » participant est appelé à se joindre au « nous » constructif et collectif.
- 9) Le théâtre de la participation est un « théâtre des possibles », ce type de théâtre où selon les mots de Sarrazac :

« [...] coexistent et s'ajoutent les contraires, où tout est placé sous le signe de la polyphonie- [et où] ...de l'éclatement du dialogue, de la choralité peut surgir la voix rhapsodique, « voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles, voix erratique qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et problématisant »⁵²²

5 Limites et difficultés de l'émergence

L'un des aspects non moins importants de notre étude est de révéler les limites de la pratique des formes du théâtre de la participation. Nous les avons évoquées par-ci par-là, parfois sans trop y insister puisque le but n'était nullement de les énumérer à tout bout de champ. Cependant, il nous semble qu'à cette étape finale, il est nécessaire d'y revenir pour mieux justifier ce que nous appelons « émergence difficile ». Répondre à la question qui se profile derrière la notion de « difficulté », nous conduit vers une meilleure appréciation de la situation actuelle que traversent ces formes.

En effet, même si ces formes du théâtre de la participation font des émules, même si elles bousculent l'établi par un certain nombre de propositions osées, il n'en demeure pas moins que l'effervescence artistique que l'on pouvait espérer d'elles se fait toujours attendre depuis plus d'une vingtaine d'années. Le théâtre-rituel brise difficilement son cocon expérimental ; le théâtre pour le développement se vide de toute poésie textuelle tandis que le concert-party et le kotéba thérapeutique s'installent dans une indigence scénographique remarquable. Nombreuses sont les raisons de ce malaise qui ralentit le mouvement global. Nous souhaiterions en citer quelques-unes :

⁵²² J.-P. Sarrazac., « Rhapsodies », in Poétique du drame moderne et contemporain, p. 106-107.

1/ Difficultés institutionnelles.

Plus que les autres formes conventionnelles proposées, les formes du théâtre de la participation ont pendant longtemps subi l'ostracisme habituel dans les situations d'émergence. Le manque de politique culturelle des États, (avec ses corollaires, manque d'espace de travail, manque de subventions, manque de politique de formation, etc.) a freiné un élan qui aurait pu aboutir sur un mouvement artistique important. Si elles avaient été subventionnées, dès le début, les compagnies privées pratiquant ces formes, auraient étendu leur action de formation et de fidélisation du public en recherchant plus de qualité artistique à leur création. Occupées à chercher les moyens de leur survie, elles répondent opportunément à de nombreux marchés qui parfois désorientent et déstabilisent les créateurs. Face aux nombreuses sollicitations, l'effort de créativité se limite au « minimum utile » qu'exige la « communication pour le développement par le théâtre ». Les spectacles hâtivement créés manquent de profondeur symbolique et conduisent à de longues joutes oratoires sans grande poésie. Mais comment faire autrement si l'on veut à terme créer des métiers du théâtre, fidéliser progressivement les acteurs bénévoles pour les conduire vers la professionnalisation, bâtir un espace de répétition ?

2/ La difficulté du passage vers une direction de création textuelle plus maîtrisée.

Une fois le problème linguistique dompté, il aurait fallu aller au-delà de l'improvisation pour créer des textes plus aboutis dans les langues nationales locales. Les formes du théâtre de la participation souffrent de n'avoir pas réussi à fidéliser des auteurs dramatiques susceptibles de prendre le relais des improvisations pour produire des textes (même prétextes) convaincants, fouillés. L'on peut, par exemple, se féliciter de l'impact du concert-party sur le style d'Agbota Sénouvo Zinsou. Mais encore faut-il que ses textes écrits en français soient aussi traduits en *ewe* si l'on veut qu'ils rencontrent le public des banlieues, celui du concert-party. Dans la plupart des cas, ce sont les metteurs en scène, directeurs des compagnies qui sont aussi les auteurs des textes qu'ils montent : ce qui, à la longue, nuit, les créations courant le risque de la stéréotypie. Notons qu'à propos de cette carence aisément observable à tous les niveaux de la création textuelle, la responsabilité des auteurs dramatiques est grande. La première génération de dramaturges (période pré-coloniale) avait pratiqué l'écriture dramaturgique comme Violon d'Ingres, l'aventure de l'écriture n'étant pas forcément comprise comme une profession. Ils étaient de William Ponty, et constituaient l'élite

(même si les revendications politiques de la Négritude orientaient leur vision.) La seconde génération (après les indépendances) était aux prises avec les normes et quand bien même elle tentait de s'exprimer plus énergiquement contre le néocolonialisme, n'en demeurait pas moins écartelée au plan stylistique. La troisième, celle d'aujourd'hui, est celle qui revendique son universalité et produit des textes dont l'intérêt déborde les frontières nationales. Cependant, elle erre de par le monde ou s'installe en exil, insensible au mouvement global d'essor du théâtre en Afrique. Si les compagnies avaient réussi à fidéliser « les poètes », elles auraient diversifié les horizons de création.

3/ La sclérose scénographique.

Certaines formes du théâtre de la participation renouvellent difficilement leur scénographie. Certains créateurs n'osent pas opérer des changements dans les formes déjà reconnues comme telles. C'est le cas du concert-party et du kotéba thérapeutique qui puisent toujours dans les conceptions scénographiques vieilles de plusieurs années. L'on pourra nous objecter que c'est parce qu'il y a cristallisation de procédés scénographiques que l'on peut distinguer une forme de l'autre. Certes ! Néanmoins, il nous semble qu'à l'intérieur de chaque forme se trouve une marge de manœuvre qui permet d'oser inventer de nouvelles approches sans détruire la spécificité de la forme. Le refus du questionnement installe dans des stéréotypes et des clichés (manière d'investir l'espace, jeu du comédien, masques, etc) La routine finit par lasser et décourager d'éventuels amateurs de théâtre qui auraient franchi le pas du spectateur pour se constituer en groupe d'acteurs.

4/ La difficile diffusion internationale

La logique du marché occidental (programmation, festival) impose d'autres types de critères au spectacle théâtral que celui de l'enracinement dans le public originel. Le diktat imposé par les normes du marché international disqualifie les formes du théâtre de la participation. Il est difficile de vendre du concert-party (joué en *ewe*) à un festival norvégien; tout comme un kotéba thérapeutique mené en *bambara* ne pourrait pas avoir un grand effet sur les patients d'un hôpital psychiatrique italien. A moins d'adaptation ! Et c'est là que la limite se fait sentir. Et pourtant l'émergence se serait enrichie d'ouverture sur le monde ! Les spectacles dès lors qu'ils sont fabriqués pour un public externe dont on pose virtuellement l'horizon d'attente perdent leur

enracinement identitaire et participent d'une espèce de vente d'âme. On se retrouve alors en plein paradoxe ! Vendre en traficotant ou ne pas vendre ! Voilà le grand dilemme dans lequel pataugent les formes du théâtre de la participation. Plus que les autres formes conventionnelles, elles sont « victimes » de l'idéologie qui les fonde. Mais c'est aussi dans cette même idéologie qu'elles puisent leur force puisqu'elles répondent malgré tout aux besoins de leur public spécifique. Bref, nous risquons de transformer la réflexion en une espèce de réquisitoire !

En définitive, l'émergence du théâtre de la participation est réelle dans la sous-région de l'Afrique de l'Ouest francophone. Elle peut s'évaluer par les différentes ruptures introduites dans la conception habituelle du phénomène théâtral. Le théâtre de la participation est reconnaissable aux maints indices énumérés et se distingue nettement des autres formes d'expression théâtrale. Et si l'on peut déplorer la lenteur du mouvement d'émergence, il faut néanmoins reconnaître que, petit à petit, se forge obstinément dans cette sous-région, une conscience accrue du rôle majeur que peut jouer le théâtre dans la vie des individus et des populations. C'est en cela qu'il nous semble que ces formes - minimisées à tort - renouvellent plus que l'artistique, réinventent les solidarités qui ont marqué le théâtre à ses origines et en transcendant les différents conformismes, créent au milieu de l'interculturel, un vaste espace de liberté et de libération.

Immense est cette joie qui nous envahit au terme de cette étude qui nous a permis de mieux apprécier le courage de ces créateurs qui nuit et jour, tentent de transformer leur vision solidaire en action et leur foi en poésie pour permettre que s'opère la métamorphose : celle d'un monde que l'art dramatique rend plus acceptable, plus merveilleux, parce qu'il sera fait de partage, de justice, de fraternité, à l'ombre des projecteurs ou des *arbres à néré*.

BIBLIOGRAPHIE

I Ouvrages sur le théâtre et autres

A / Ouvrages généraux

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

ABIRACHED, Robert, *Le théâtre et le Prince*, Paris, Plon, 1992.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 2002.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Folio, 2002.

ASLAN, Odette, *L'art du théâtre*, Paris, Seghers, 1963.

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse, 1975.

BABLET, Denis, « Pour une méthode de l'analyse du lieu théâtral, in, *Travail théâtral*, N°6, 1972.

BATY, Gaston, *Le masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre*, Paris, Aujourd'hui, 1976.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Tel quel, 1966.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus, Essai critiques III*, Paris, Points, 1992.

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Points 2002.

BASTIDE, René, *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, 1972.

BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BÉART, Charles, *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Paris, Présence Africaine, 1960.

BELINGA, Eno, *Littérature et musique populaire en Afrique*, Toulouse, Cujas, 1965.

BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte/Poche, 1996.

BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non acteurs*, Paris, La découverte/Maspero, 1983.

BOAL, Augusto, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie ; l'arc-en-ciel du désir*, Paris, Ramsay, 1990.

BOAL, Augusto, *L'arc-en-ciel du désir, du théâtre expérimental à la thérapie*, Paris, La Découverte, 2002.

- BORIE, Monique, *Mythes et théâtre d'aujourd'hui : une quête impossible ?*, Paris, Nizet, 1981.
- BOURGAUX, (J.), *Possessions et simulacres aux sources de la théâtralité*, Paris, Epi, 1973.
- BOURQUI, Claude, *La commedia dell'arte, introduction au théâtre professionnel italien entre le 16^{ème} et le 18^{ème} siècles*, Liège, Sedes, 1999.
- BRECHT, Bertold, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1963.
- BRECHT, Bertold, *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979.
- BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
- BROOK, Peter, *Points de suspension, 44 ans d'expérience théâtrale*, Paris Seuil, 1992.
- BRUNEL, *La critique littéraire*, Paris, PUF, 2001.
- CALVET, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, PUF, 1984.
- CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- COT, Jean Pierre, *A l'épreuve du pouvoir, le tiers-mondisme pourquoi faire ?* Paris, Seuil, 1987.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier Flammarion, 1967.
- DORFLES, (G), *Mythes et rites d'aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1975.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, 2^{ème} ed.
- DORT, Bernard, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967.
- DORT, Bernard, *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971.
- DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.
- DUCHATEL, Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965.
- DUVIGNAUD, Jean, *Spectacle et société*, Paris, Denoël-Gontier, 1971.
- DUVIGNAUD, Jean, *Les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le théâtre*, Paris, Larousse, 1976.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1984
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit, 1973
- GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Mayenne, 2002
- GOURDON, (A.-M), *Théâtre, public et perception*, Paris, CNRS, 1982.

- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.
- HEGEL, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Aubier Montaigne, 1964.
- HUISMAN, Denis, *L'esthétique*, Paris, PUF, 1998.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001.
- JAUSS, (H. R), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOUVET, Louis, *Réflexions sur le comédien*, Paris, Librairie théâtrale, 1952.
- JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- KOWZAN, Tadeuz, *Littératures et spectacles*, La Haye, Mouton, 1975.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.
- LOTMAN, (Y), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MARTINET, (J), *Clefs pour la sémiologie*, Paris, Seghers, 1975.
- MARÉCHAL, (M), *La mise en théâtre*, Paris, 10/18, 1974.
- MAUSS, Marcel, *Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1960.
- MEYERHOLD, (V), *Le théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, 1963.
- MIRCÉA, Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1949.
- MIRCÉA, Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Folio, 2002.
- MORENO, (J), *Théâtre de la spontanéité*, Paris, Epi, 1984.
- MOUSSINAC, Léon, *Le théâtre, des origines à nos jours*, Paris, Amiot-Dumont, 1957.
- NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan Université, 2000.
- NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie*, Paris, Le livre de poche, 2000
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses Université du Québec, 1976.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, Dunod, 1996, Armand Colin 2002
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1997.
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Paris, Septentrion, 2000
- PEZIN, Patrick, *Le livre des exercices, à l'usage des acteurs*, Paris, L'entretemps, 1999.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- PISCATOR, (E), *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972
- ROHEIM, (G), *Magie et schizophrénie*, Paris, Anthropos, 1974.
- ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple*, Paris, Albin Michel, 1903.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *L'art du comédien*, Paris, PUF, 1985.

- ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, PUF, 1980.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2001.
- SCHOTT-BILLMANN France, *Corps et possession, Le vécu corporel des possédés face à la rationalité occidentale*, Paris, Gauthiers-Villars, 1977.
- SERREAU,(G), *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1986.
- STRASBREG, (L), *Le travail à l'Actor's studio*, Paris, Gallimard, 1969.
- SZABO, Dusan, *Traité de mise en scène, Méthodes des actions scéniques paradoxales*, Paris, L'Harmattan, 2002
- TODOROV, (T), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TOUSSAINT, B., *Qu'est-ce que la sémiologie*, Toulouse, Col. « Regard », 1978.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre I*, Paris Éditions sociales, 1978.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Hachette, 1980.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, Le dialogue au théâtre*, Paris, Belin, 2000.
- VITEZ, Antoine, *Ecrits sur le théâtre II, La scène 1954-1975*, Paris, Pol, 1995.

B/ Thèses , études spécifiques et Actes de colloque

- BESSION, (J.-L), « Postdramatique », in : *Poétique du drame moderne et contemporain*, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Etude Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001
- CHENETIER, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain*, mémoire de DEA, Paris, La Sorbonne, 1996.
- Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, in : Itinéraires et contacts de cultures, direction Véronique Bonnet, Université, Paris 13, Vol 30, 2002.
- LAMBERT, José, « Plaidoyer pour un programme des études comparatistes, littératures comparées et théorie du polysystème », in : *Orientation des recherches et méthodes en littérature générale et comparée*, Actes du 15^{ème} Congrès de la SFLGC, Montpellier, 1980.
- LAUWERS, Pascal *La théâtrothérapie d'après Serge Minet : « une méthode d'utilisation thérapeutique du jeu théâtral »*, mémoire de licence , Centre d'Études Théâtrales, Louvain-La-Neuve, 1994.

L'avenir d'une crise, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000), Actes du colloque des 6-8 décembre 2001, Paris, La Sorbonne Nouvelle, IET et Centres d'Études Théâtrales U.L.N, Bruxelles, Centre d'Études Théâtrales, 2002.

LESCOT, David, « Le théâtre documentaire », in : *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Étude Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001.

MOREIRA, A., SILVA Da et JOLY, G., « Voix », in *Poétique du drame moderne et contemporain*, Louvain, 2001.

Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Études Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001.

RYNGHAERT, Jean-Pierre « Personnage », in : *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Études Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001.

SARRAZAC, Jean Pierre., « Rhapsodies », in : *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, (dirigé par Jean Pierre Sarrazac), Centre d'Études Théâtrales, Université catholique de Louvain, IET Paris III, Louvain, 2001.

Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine, (réunis et présentés par Georges Banu) Centre d'Études Théâtrales, Université Catholique de Louvain, Louvain, 2001.

Transe et théâtre, Actes de la table ronde internationale (Montpellier 3-5 mars 1988), Cahier du Gita, N°4, décembre 1988 (textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne)

VOLTZ, Pierre, « L'insolite est-il une catégorie dramaturgique » in : *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974, p.78.

II **Ouvrages sur le « théâtre africain »**

A/ Ouvrages généraux

BAGAYOKO, Adama, *Kolokèlen*, Italie, Ed. Z, 1995.

CAMARA, Sory, *Gens de la parole, Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT/Karthala/Saec, 1992.

CHALAYE, Sylvie, *L'Afrique Noire et son théâtre au tournant du 20^{ème} siècle*, Rennes, PUR, 2001.

CORNEVIN, Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970.

- DELAGÉ, (J.-P), *Maladies mentales et thérapies traditionnelles en Afrique noire*, Paris, Ed. Universitaire, 1976.
- DIAWARA, Gaoussou, *Panorama critique du théâtre malien*, Dakar, Sankoré, 1981.
- FIANGOR, Rogo Koffi, *Le théâtre Africain Francophone, Analyse, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris , L'Harmattan, 2002.
- KWAHULE, Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan 1996.
- HOURANTIER, Marie José, *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- HOURANTIER, Marie José, *Le chant de la colline suivi de A l'aube de la conscience*, Dakar, NEA, 1980.
- HOURANTIER, Marie José, *Une cour au pays des masques*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- HOURANTIER, Marie José, *Ma Sogona Ma Laide*, Paris, L'Harmattan, 2002
- KOUROUMA, Ahmadou, *Le soleil des indépendances*, Paris, Seuil, 1976.
- KUPER, Hilda, « Incwala inSwaziland », in: *African Arts*, vol.1, N°3.
- LAMKO, Koulsy, *Comme des flèches*, Carnières, Lansman, 1996.
- LAMKO, Koulsy, *Sur les traces du Caméléon* texte inédit, 1998
- LIKING, Were were, *La puissance de Um*, Abidjan, CEDA, 1979.
- LIKING, Were were, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- LIKING, Were were, *Une Nouvelle Terre, suivi de Du sommeil d'Injuste*, Dakar, NEA, 1980.
- LIKING, Were were, *Un Touareg s'est marié avec une Pygmée*, Carnières, Lansman, 1992.
- LIKING, W., HOURANTIER, M.-J., SCHERER, J *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, Paris, Nizet, 1979.
- MANGUELLE, Daniel Etounga, *L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel ?* Ivry, Éditions Nouvelles du Sud, 1993.
- MAQUET, (J), *Les civilisations noires*, Paris, Marabout, 1981.
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Théâtres et scènes de spectacle (Études sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- RICARD, Alain, *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.
- RICARD, Alain, *Théâtre et nationalisme, Wole Soyinka et LeRoi Jones*, Paris, Présence Africaine, 1972.

- RICARD, Alain, *Ebrahim Hussein, théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, Paris, Karthala, 1998.
- SCHERER, Jacques, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, 1992.
- SCHERER, Jacques, « Esthétique théâtrale », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de M. Corvin, Paris, Larousse-Bordas, 1998.
- SOYINKA, Wole, *Les Bacchantes d'Euripide, rites de communion*, Paris, Silex, 1989.
- THOMAS, (L. V) , *La terre africaine et ses religions*, Paris, Larousse, 1974.
- THOMAS, (L. V), « Sociétés africaines et santé mentale », in : *Psychopathologie africaine*, N°3, 1969.
- TRAORÉ, Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.
- ZAHAN, Dominique, *Sociétés d'initiation bambara, le N'komo le Korè*, Paris/La Haye, Mouton et Co, 1960.
- ZINSOU, Sénouvo Agbota, *On joue la comédie*, Lomé, Haho, 1986.
- ZINSOU, Sénouvo Agbota, *La tortue qui chante*, Paris, Hatier, 2002.

B/ Thèses, articles, revues et études spécifiques sur le « théâtre africain »

- AGBE-CAKPO, Simon, *La problématique du théâtre populaire en Afrique contemporaine*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, La Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1995.
- ALANGBA, (R), *Analyse descriptive de la gestualité en pays baoulé*, Paris, thèse doctorat 3^{ème} cycle, 1978.
- APEDO-AMAH, Togota Ayayi, *Peintures sociales et théâtre populaire en Afrique noire*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Paris, La Sorbonne, 1977.
- BADA, (D), *Du spectacle populaire au théâtre populaire. Essai de contribution à l'esthétique du théâtre négro-africain (le cas du Bénin)*, thèse doctorat 3^{ème} cycle, Paris, 1987.
- BALDO, Suliman Ali, *Dramaturgie du théâtre négro-africain d'expression française (des indépendances à nos jours)*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Dijon, 1982.
- BANGALA DUA'M SIOU, *La théâtrothérapie, cas de rite « Nkita » du Zaïre*, mémoire de licence, Centre d'Études Théâtrales, Louvain-La-Neuve, 1981.
- BEKATE, Meyong, *L'aspect théâtral des cérémonies d'initiation dans la société buhu du groupe africain fang (pahouin)*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Paris La Sorbonne, 1977.

- BIAHOUILA, (L), *Théâtre et communication : Problème de langues au Congo*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Paris, La Sorbonne, 1984.
- CONTEH-MORGAN, John, *Theater and drama in Francophone Africa, a critical introduction*, Cambridge University Press, 1994.
- DAN INNA, Chaibou, *Théâtre, histoire et politique en Afrique Francophone de 1960 à nos jours*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Bordeaux, 1985.
- DIAKHATÉ, Ousmane, *Culture traditionnelle et influences européennes dans le théâtre négro-africain moderne*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Montpellier, 1984.
- DOHO, Gilbert, *L'espace dans le théâtre négro-africain : les rites cérémoniels du Cameroun*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Lyon, 1983.
- DUHAMEL, Marion, « *Le joker selon Marbayassa* » réflexion sur le meneur de jeu au théâtre-forum du Burkina Faso, mémoire de DEA, La Sorbonne, Paris, 1998.
- GUINGANÉ, Jean Pierre, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, thèse de doctorat d'état, Bordeaux, 1987.
- INGOLD Grégoire, « Azé Kokovivina, un maître du concert-party », entretien publié in : *Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales*, N°48, Bruxelles, 1995.
- KI, Jean Claude, *Le théâtre dans le développement socio-culturel de la Haute-Volta*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, La Sorbonne, Paris, 1978.
- KOMPAORÉ, Prosper, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, La Sorbonne, Paris, 1977.
- KOMPAORÉ, Prosper, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique », in *Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Paris, Silex, 1990.
- KOMPAORÉ, Prosper, « Impact socioculturel du théâtre-forum », communication, octobre 1993
- KOUDJO, Bienvenu, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, La Sorbonne Paris, 1976.
- KOTCHY, Bernard, « Évolution historique et caractère du théâtre contemporain », in : *Le théâtre africain*, Actes du colloque d'Abidjan, Paris, Présence Africaine, 1971.
- KWAHULE, Koffi, « Quand l'africanisme dérive vers l'intégrisme culturel », in : *Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales*, N°48, 1995.
- LAMKO, Koulsy, *L'atelier Théâtre Burkinabé et le théâtre-forum, une expérience de revalorisation des éléments théâtraux du patrimoine traditionnel*, mémoire de maîtrise, Ouagadougou, 1998.

- LAMKO, Koulsy, « Rêveries d'un homme de théâtre africain », in *Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales*, N°48, 1995.
- LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*, Paris Plon, 1952.
- LELOUP, Jacqueline, « Tradition et modernité dans le théâtre africain : la résolution d'une antinomie », in : *Théâtre africain, Théâtres africains*, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990.
- Le théâtre africain*, Actes du colloque d'Abidjan (15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971.
- MAKHELE, Caya, Préface in : *Théâtre d'Afrique Noire*, Alternatives théâtrales, N°48, 1995.
- Littérature de Côte d'Ivoire, La mémoire des mots*, Notre Librairie, N°86, janvier-mars 1987.
- MELONE, Thomas, « La vie africaine et le langage théâtral », in : *Le théâtre africain, Actes du colloque d'Abidjan* (15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971.
- MEMEL-FOTE, Harris, « Anthropologie du théâtre négro-africain traditionnel », in : *Théâtre africain*, Actes du Colloque d'Abidjan, Paris, Présence Africaine, 1970.
- NDIAYE, Papa, « La question linguistique », in : *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le Monde Arabe*, Dakar, NEA, 1977.
- NDIAYE, Papa, « La création dramatique, spectaculaire et musicale », in : *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, Dakar, NEA, 1977.
- NGAROUNOUM, Sade, *De quelques aspects de la question du Public dans les Arts du Spectacle*, mémoire de maîtrise, Ouagadougou, 1998.
- NIDZGORSKY GORDIER, A., *Théâtre populaire de marionnettes en Afrique Noire*, Paris, thèse de doctorat, 3^{ème} cycle, 1976.
- Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le Monde Arabe*, direction Mohamed Aziza, Dakar, NEA, 1977.
- TOURÉ, Aboubakar, *Le théâtre Negro-Africain : paradoxe ou vérité esthétique? (le cas ivoirien 1932-1972)*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Paris, 1979.
- RICARD, Alain, *Essai sur l'écriture en situation de diglossie : l'écrivain public Félix Couchoro et les comédiens ambulants du Happy Star Concert*, thèse de doctorat es Lettres et Sciences Humaines, Tome 1 et 2, Bordeaux III, 1981.

- ROMEAS, Nicolas, « Ce que nous attendons peut-être du théâtre », in : *Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales*, N°48, 1995.
- SOWIÉ, Moussa Théophile, *Théâtre-forum et éducation des masses au Burkina Faso*, Paris, mémoire DEA, La Sorbonne, Paris, 1986.
- Théâtre africain, Théâtres africains ?*, Actes du colloque sur le théâtre africain de Bamako (14-18 novembre 1988), Paris, Silex, 1990.
- Théâtre d'Afrique Noire*, Alternatives théâtrales, N° 48, 1995.
- TOURE, Chab, « Mali, quel théâtre après le kotéba ? », in : *Théâtre d'Afrique Noire, Alternatives théâtrales*, N°48, 1995.
- YOUSSOUPHA, John, *Réflexions critiques sur le théâtre africain d'aujourd'hui*, mémoire de DEA, La Sorbonne, Paris, 1984.
- ZOCTIZOM, Yarisse, « L'Art de la parole et du geste et la commercialisation littéraire » Communication non publiée ayant eu lieu pendant le Colloque sur la Francophonie organisé par l'Université de Limoges en sept-octobre 1995.
- ZOHAR, (O), *Le sens du sacré dans la société du théâtre comme source d'inspiration collective et universelle*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Paris, 1981.

ANNEXES

Annexe 1 Questionnaire de P. Pavis pour une méthodologie de lecture de spectacle

- 1/ Caractéristiques générales de la mise en scène
 - a. Ce qui tient les éléments du spectacle (rapports des systèmes scéniques)
Cohérence ou incohérence de la mise en scène ; sur quoi se fonde telle ?
Place de la mise en scène dans le contexte culturel et esthétique.
Qu'est-ce qui vous dérange dans cette mise en scène : quels moments forts, faibles, ennuyeux ? Comment se situe t-elle dans la production actuelle.

- 2/ Scénographie
Formes de l'espace urbain architectural, scénique, gestuel, etc.
Rapport entre espace du public et espace du jeu.
Principes de la structuration de l'espace
Fonction dramaturgique de l'espace scénique et de son occupation
Rapport du scénique et de l'extrascénique
Lien entre l'espace utilisé et la fiction du texte dramatique mise en scène
Rapport du montré et du caché
Comment évolue la scénographie ? A quoi correspondent ses transformations ?

Systèmes des couleurs, des formes, des matières : leur connotations

- 3/ Système des éclairages
Nature, lien à la fiction, à la représentation, à l'acteur.
Effets sur la réception du spectacle.

- 4/ Objets
Nature, fonction matière, rapport à l'espace et au corps, système de leur emploi.

- 5/ Costumes, maquillages, masques
Fonction, système, rapport au corps

- 6/ Performance des acteurs
Description physique des acteurs (gestuelle, mimique, maquillage) ; changement dans leur apparence
Kynesthésie présumée des acteurs, kinesthésie induite chez l'observateur.
Construction du personnage ; acteur/rôle.
Rapport de l'acteur et du groupe : déplacements, rapport d'ensemble, trajectoire.
Rapport texte/corps
Voix : qualités, effets produits, rapport à la diction et au chant.
Statut du comédien : son passé ; sa situation dans la profession, etc.

- 7/ Fonction de la musique, du bruit, du silence
Nature et caractéristiques : rapport à la fable, à la diction.
A quels moments interviennent-ils ? Conséquence sur le reste de la représentation.

- 8/ Rythme du spectacle

Rythme de quelques systèmes signifiants (échanges de dialogue, éclairages, costumes, gestualités, etc.) Lien entre durée réelle et durée vécue.

Le rythme global du spectacle : rythme continu ou discontinu, changement de régime, lien avec la mise en scène.

9/ Lecture de la fable par cette mise en scène

Quelle histoire est racontée ? Résumez-la. La mise en scène raconte t-elle la même chose que le texte ?

Quels choix dramaturgiques ? Cohérence ou incohérence de la lecture ?

Quels ambiguïtés dans le texte, quels éclaircissements dans la mise en scène ?

Quelle organisation de la fable ?

Comment la fable est-elle construite par l'acteur et la scène ?

Quel est le genre du texte dramatique selon cette mise en scène ?

Autres options de mise en scène possibles.

10/ Le texte dans la mise en scène

Choix de la version scénique : quelles modifications ?

Caractéristiques de la traduction (le cas échéant.) Traduction, adaptation, réécriture ou écriture originale ?

Quelle place la mise en scène accorde t-elle au texte dramatique ?

Rapport du texte et de l'image, de l'oreille et de l'œil.

11/ Le spectateur

A l'intérieur de quelle institution théâtrale se situe cette mise en scène ?

Quelles attentes aviez-vous de ce spectacle (texte, metteur en scène, acteurs) ?

Quels présupposés sont nécessaires pour apprécier ce spectacle ?

Comment réagit le public ?

Rôle du spectateur dans la production du sens. La lecture encouragée est-elle univoque ou plurielle ?

Quelles images, quelles scènes ? quels thèmes vous interpellent et vous restent ?

Comment l'attention du spectateur est-elle manipulée par la mise en scène ?

12/ Comment noter (photographier ou filmer) ce spectacle ? Comment en conserver la mémoire ? Ce qui échappe à la notation

13/ Ce qui n'est pas sémiotisable

Ce qui dans votre lecture de la mise en scène n'a pas pris de sens

Ce qui n'est pas réductible au signe et au sens (et pourquoi)

14/ Bilan

a. Quels problèmes particuliers à examiner ?

b. Autres remarques, autres catégories pour cette mise en scène et pour le questionnaire.

Annexe 2 Comme des flèches : texte intégral, version
exclusivement française.

comme des flèches

A Bernard Devalois, Thierry Dauchart et Monique Blin
qui croient encore que le Verbe possède des vertus.

Sans leur enthousiasme, leur confiance, leur conviction,
nous aurions longtemps marqué le pas.

Quant à toi Ma,
ne te préoccupe pas de la petite goutte de larme
que j'ai écrasée au cimetière.

J'ai promis d'être sec et serein...

kulsi

Crépuscule. Le soleil se couche sur la ville. Un atelier de mécanicien-réparateur de pneus. Hangar, bric-à-brac. Une enseigne : « ICI BOUBA, VULCANISATEUR DIPLOME. Un tas de vieux pneus de voitures et de motocyclettes par-ci, chambres à air par-là. Une vieille caisse à outils vide. Des pots d'eau noirs, rouges. Accroché à l'arbre, contre lequel s'adosse le hangar, un hamac de filet gris. A l'avant, un vieux banc brinquebalant. Amina, ELLE, est assise sur le banc, les yeux hagards. Elle a les pieds couverts de poussière rouge. Elle est soigneusement vêtue. Puis le silence angoissant des fins de journée s'installe.

ELLE.- C'est bête. *(Elle se lève lentement, fait quelques pas, puis revient s'asseoir sur le banc)* Et pourtant, il faut que je le lui dise. A lui, à mon mari...Evidement, les choses auraient été plus simples autrement...s'il lui restait encore rien qu'un petit regard pour moi. L'amour invite au partage de la parole. Mais là, j'ai peur !

Toi, Bouba, tu m'en as parlé, comme on le fait pour les choses les plus normales...

C'est bête. Trop bête ! Moi qui déteste le silence...Se taire pour ne pas se sentir coupable...je n'ai pas la force. *(Elle époussette ses pieds couverts de poussière)* De toute façon, il n'y a plus rien à gagner, plus rien à perdre. Alors à quoi bon ? Je le lui dirai.

Je lui dirai, plus pour toi que pour moi...Toi, tu as gardé ton sourire imperturbable qui se rit des choses graves ; la mort n'a pas vaincu le rêve dessiné sur tes lèvres sèches. J'entends ta voix qui me dit : « Amina, sois forte ; je te précède, je t'attends » *(Elle manque un instant de fondre en larmes, mais se ressaisit)* Non ! Ce serait malhonnête. Pourtant, tu vois, je suis triste. Je n'ai plus à mes côtés ta force ni pour résister, ni pour honorer la parole donnée. Tu me pardonneras ces gouttes de larmes, n'est ce pas Bouba ? Ils ont été méchants, odieux. Cet après-midi au cimetière, un goût d'inachevé promenait son amertume sur toutes les langues. Un goût d'inachevé qui serpentait dans les cœurs et qui faisait onduler la peur sur tous les visages ...

« Chez nous, la mort est belle. Elle est fille sublime que l'on pare de mille bijoux d'étincelles flambants neufs. Elle est une fiancée que l'on accompagne de cris de fêtes, d'odes et de poèmes. Toujours un départ, un voyage vers les noces éternelles, vers le pays de la félicité des âges. C'est comme cela que tu en parlais, Bouba...*(Silence)*

Même ton orchestre n'a pas entonné ton refrain fétiche : « Les gouttes des pluies du nuage bleu. Le grand-oncle n'a pas planté le rameau d'acacia sur ta tombe. Ton père a refusé de dire qu'il te confiait à la garde des ancêtres. Personne n'a apprêté, sur la butte, la calebasse d'eau. Pas une goutte d'eau pour te désaltérer sur le long chemin sec et raide vers *Kosso*, le village des morts.

Pauvre Bouba...Même le président de la coopérative des mécaniciens s'est tenu coi. Eh oui, la grande gueule d'habitude si volubile, prompte à vanter les mérites de la COOPEM...il n'a pas osé prononcer l'oraison funèbre...Aucune parole ! Une mort sans oraison... ce rare moment des additions positives, ce précieux temps de mensonges recommandés...tu n'y as même pas eu droit...Le ramier n'a pas volé vers le feuillage ombrageux des karités.

Cet après-midi, au cimetière, la mort a perdu son propre visage. Loin d'être une réjouissance, elle avait une épine blanche dans le pied, et un goût de honte, de malédiction et d'impasse...

(Brusquement) Je lui dirai, à mon mari. Il faut que je lui parle. Il sera froid, je le devine...comme en ces soirées lorsqu'il s'affale sur le lit à mes côtés...et que je n'existe pas pour lui. Il voudra peut-être me battre ; tant pis, j'accepterai sa

colère...*(Des frissons la secouent)* Mais s'il s'avise de me culpabiliser, je me réveillerai au premier chant du coq, avant le muezzin. Je sortirai dans la brume et je clamerai à haute voix : « Moi, Amina, fille de Palé, épouse de Jean Bokoum, je suis condamnée !

Je le ferai !... Je le ferai !

(Long Silence)

* 2 *

Peu à peu, l'atmosphère change. Elle est alors en proie à une sorte de vision. Les personnages mêlés à l'histoire entrent un à un et s'installent autour d'elle. Tous participent à la recréation de la mémoire encore fraîche : tranches de vie mais aussi plongées dans le rêve. Morts et vivants communiquent. Elles-même est comme dédoublée et se voit en action.

Sur un lit de mort, étendu sous un drap blanc. Le corps bouge puis se redresse. C'est Bouba, LUI. Il relève les chambres à air et les pneus couchés ça et là. Il s'empare d'une carcasse de bécane dont il s'applique à redresser les rayons.

Un air de flûte s'impose peu à peu. Le joueur de flûte s'assoit sur un vieux pneu dans un coin du hangar. Un griot débouche de l'autre côté et entame sa litanie tandis qu'un autre musicien entre et attaque un air de kora.

LE GRIOT.- Je reviens de *Kosso*

Par un chemin débroussaillé d'épines, une route raide.

Kosso, le village des morts.

La route est droite comme une flèche

Et plonge dans le vertige bleu de l'horizon.

Pas un tournant pour espérer du regard

Un village caché dans le détour .

L'horizon reculait à mesure que j'avancais.

Elle est longue et raide, la route qui mène à *Kosso*.

Elle est sèche et gercée. C'est une terre stérile.

Mais ma voix refuse de s'arrêter

Contre le mur du silence.

C'est pourquoi je parle

Et je pleure en aveugle.

LE JOUEUR DE KORA.- *(tout en faisant grincer la kora, reprend comme en écho)* :
Chez nous, la mort est belle. Elle est fille que l'on pare de mille bijoux neufs, fiancée que l'on accompagne de cris de fêtes...

(La griotte se joint au griot et tous deux chantent)

LA GRIOTTE.- Mon chant est pointu et transperce le caïlcédrat.

J'étais absente lorsque la pluie

S'est abattue sur mon grenier.

Ne riez pas de moi :

Le griot n'a pas de toit sous lequel reposer sa tête.

Mais nous sommes ceux qui tiennent entre nos mains

La chair ferme de la parole.

Mon chant n'est pas solitaire.
Reprenez-le en chœur,
Il enfantera d'indéracinables boutures de paroles.
(Silence)

ELLE.- Nous nous aimions déjà depuis quelques temps ; nous volions nos corps à nos partenaires convenus. Mon mari, Jean, était encore parti : une de ses interminables missions, vraies ou fausses. Ta copine, elle, s'était également volatilisée. Sans doute agrippée à l'un de ces richissimes commerçants libanais qui s'ébattent à Las Palmas entre les jambes d'une livrée de filles mannequins. Elle était trop belle pour se contenter de toi, de ton humour, de ta joie de vivre sans fortune.... Nous nous retrouvions sans rendez-vous. Comme par instinct : indicible jouissance de cachottiers. Guetter l'orage pour savourer ensemble, enlacés, le silence des nuits sans lune...ou les interminables clapotis des pluies diluviennes. Excitant. Mais déjà, quelques mois après notre rencontre, tu te sentais mal dans ton corps. Et moi aussi. De longues et traînantes fatigues. Un rien te faisait éternuer de grippe ou toussoter. Nous ne comprenions pas pourquoi nos corps se dérobaient à leur fougue habituelle...
Alors un jour, tu es allé te prêter aux examens médicaux. A ton retour...
Ça s'arrange ?

LUI.- ...

ELLE.- Ca ne va pas ?

LUI.- (*abandonnant son geste mécanique de réparateur*) C'est foutu.

ELLE.- Qui t'a... ?

LUI.- L'infirmière ...la demoiselle de salle. Que veut-tu que je te dise ?

ELLE.- Raconte-moi tout.
(*Avec tendresse, elle l'assoit sur le banc*)

LUI.- J'ai attendu les résultats. On était nombreux...

LE JOUEUR DE KORA.- (*prenant le relais*) : ...Très nombreux. A la file, s'enfilent des corps souffreteux sous le manguier planté dans la cour de l'hôpital, sur la banquette éraillée, ça et là grillée par une braise de cigarette. On attend longtemps...

LUI.- Si longtemps que je m'engourdis. Enfin, la petite boîte des résultats des analyses ! Les autres se ruent dessus ; je ne bouge pas. La demoiselle de salle distribue les bulletins : de petits cartons insignifiants...

LE GRIOT.- Numéro 20. Numéro 21...le 21. Le 22, le 23...le 23 ! Où est le 23 ?

LE JOUEUR DE KORA.- Il est allé aux toilettes. La demoiselle de salle attarde son regard sur les paupières gorgées de sommeil. Longtemps.

LUI.- Si longtemps que je pense un instant la connaître depuis toujours. Elle tient entre ses doigts effilés le carton numéro 24...Enfin, elle me le donne, me rend à moi-même. C'est moi, le 24. Puis elle appelle le 25...

J'hésite, observant une dernière fois ce numéro 24, étranges arabesques au feutre rouge. J'ouvre enfin, fébrile...Mes yeux ne peuvent lire ce que je déchiffre. Ma tête refuse de comprendre ce que mes yeux lisent.

Je veux me lever ; je veux partir. La banquette m'agrippe au séant comme la glu ; j'ai un corps de granit. Je lève les yeux vers le ciel.

LE JOUEUR DE KORA.- (*en relais*) L'horizon se glisse dans mon regard et une feuille de manguier jaunie me tombe sur les genoux. Je la prends entre les mains et je ne puis plus rien faire d'autre que de l'observer, de la palper. Des chiures de moucheron s'y encroûtent en stigmates verdâtres...

LUI.- Quant à nouveau je lève les yeux, le crépuscule balaie d'un faisceau pourpre un cumulus qui se traîne là-haut...D'abord lourd et empâté, le nuage s'effiloche rapidement et dessine une « mère à l'enfant » en brumes ardoisine.

LE JOUEUR DE KORA.- La brise pousse le nuage. La mère lâche le menu poignet de l'enfant et s'étire : triste élongation où se mutilent ses grâces. Elle se gomme peu à peu. L'enfant pousse une énorme tête de silure et ses jambes se rapetissent, se rapetissent...jusqu'à ce qu'il se dilue dans la masse informe du ciel.

(*Long silence*)

LUI.- Ils sont tous partis ; la file de malade souffreteux s'en est allée. Autour de moi, le vide. La demoiselle de salle m'épie furtivement à travers la vitre du laboratoire. Je me lève dans un ultime effort. Je ne sais où mon pied me promène. Mon pas repose sur la semelle des buses jonchant l'allée. Au lieu de me pointer à l'arrêt du bus, je marche droit devant. Et la terre n'être qu'une boue gluante sur laquelle glisse ma sandale...

(*Elle et Lui s'étreignent dans un geste de tendresse*)

LE JOUEUR DE KORA.- (*tout en jouant de son instrument*) Chez nous, la mort est belle. Elle est le départ vers les noces éternelles, vers le pays de la félicité des âges...

* 3 *

LUI.- Je pense que c'est toi...c'est ta faute !

ELLE.- Ma faute ?

LUI.- C'est sans doute toi qui m'as rendu malade.

ELLE.- Moi ? Tu ne crois pas que ça pourrait aussi venir de toi ? De toi...ou de cette femme avec qui tu as fait l'amour avant moi ?

LUI.- ...Je ne sais pas. Je ne sais plus rien de rien...Peut-on être responsable de sa propre maladie ?

ELLE.- Soi-même ? Responsable ? Oui...non...peut-être...Le corps est si fragile ; la chair s'impose à nous...

LUI.- Il est vrai qu'elle possède sa propre volonté, toute indépendante de la nôtre.

ELLE.- Et on n'est jamais assez fort pour refuser de lui obéir. Alors, inutile de nous chamailler, même si c'est sans doute ta faute...

LUI.- Ma faute ?

ELLE.- Oui ...

LUI.- Tu oublies que la maladie peut tout aussi venir de toi...je veux dire de l'homme que tu as aimé avant moi...

ELLE.- ...Tu as sans doute raison. A quoi bon chercher qui est responsable...*(Plus tendrement)* Allons, viens. Nous sommes UN...comme les deux ailes d'un ramier qui vole à l'assaut du vent.

(Ils se soutiennent. Sentiments mêlés : colère, impuissance et tendresse. Le joueur de flûte souligne cette étreinte d'un air à la fois triste et mélancolique)

* 4 *

LE GRIOT.- Arabesques à l'écriture au sang rouge : sens interdit !

La vie, désormais, se conjugue aux formes négatives :

Ne plus jauger la déambulation d'une croupe callipyge,

Ces pastèques jumelles qui se dandinent et vous invitent ;

Ne plus dérober du regard le lourd sein arrondi

Qui soulève la croûte d'une dentelle violette brodée d'or ;

Ne plus haleter joyeusement

Dans ce corps à corps rythmé de borborygmes

Et de sons désarticulés ;

Ne plus visiter l'instant

Où le temps se suicide comme une eau de rapides

Et fond, dans sa crue, la chair en spasmes volcaniques.

LE JOUEUR DE FLUTE.- Ton cœur aura l'aridité d'un sol de roc chauve à poils rasés. Puisque désormais, ton eau séminale, souillée par la mort, portera la profonde impuissance...et l'irréparable hérésie.

LE JOUEUR DE KORA.- *(en relais)* : Je sais que je tomberai au milieu des hommes comme un serpent cracheur, monstres à sonnettes, monstres aux piquants hérissés et englués du poison foudroyant. Ils croiront fuir la mort. Comme si cela se devait ! Comme si cela se pouvait ! *(Silence)*

ELLE.- Tu n'avais qu'un seul mot à la bouche le jour où je t'ai rencontré : amour-vie. T'en souviens-tu ? ...Ce pneu de mobylette crevé... tes mains pleines de cambouis...

(Le rythme change, devient allègre, enjoué, sur un air de kora qui rappelle l'hymne à l'amour)

LUI.- Asseyez-vous, madame, je vous prie, faites comme chez vous. Enfin...évidemment, l'atelier ne peut pas être aussi « clean » que chez vous. Mais enfin...asseyez-vous.

ELLE.- Merci, vous êtes aimable. Faites vite, je n'ai pas beaucoup de temps. Juste une petite heure pour avaler une assiette de riz...Il faut revenir à temps pour croasser avec les bambins. S'il y en a un qui s'égare, les parents ne vous font plus confiance.

LUI.- Vous avez le regard des personnes qui ne rêvent plus.

ELLE.- Moi ? Tiens ! ...Et à quoi le devine-t-on ?

LUI.- Il est terne. Plus encore...fuyant. Il ne cherche pas de point fixe. Il se satisfait d'errer dans le vague.

ELLE.- Tu confonds tout, toi : la fatigue d'avoir crié sur les bambins pendant toute la journée et la malchance de crever un pneu. Tu ne voudrais quand même pas que je danse de joie quand je tombe en panne sous cette canicule ! ?

LUI.- Autant pour moi. Vous êtes institutrice, n'est ce pas ? Alors excusez-moi, maîtresse, d'avoir osé vous agresser de la sorte. Mais laissez-moi vous dire qu'il ne tient qu'à nous de rire de nos malheurs. Pourquoi toujours se plaindre, quand on connaît la grâce de pouvoir expérimenter un projet fantastique : la vie ? !

ELLE.- Non mais...que vas-tu imaginer ? Je ne me plains pas, moi. Un homme, un boulot, trois gosses, une villa à la cité An 2000...Ce n'est pas sans doute le paradis ; mais pas non plus une situation à hurler contre le ciel ! Et puis...je t'ai demandé de me réparer une chambre à air, pas de t'introduire dans mon jardin secret.

LUI.- Je voulais dire...excusez-moi. Je ne voulais pas tirer le loquet du portillon de votre jardin secret. Loin de là...

(Il montre un gros clou qu'il sort de la chambre à air) Voilà le traître. Vous avez roulé sur un clou en acier trempé. Le clou a transpercé le pneu et déchiré la chambre à air en deux endroits. Voilà pourquoi tout s'est dégonflé d'un coup...Vous êtes plutôt veinarde...comme vous le faites remarquer. Lorsque la roue s'est dégonflée et que vous avez dérapé au feu rouge, un chauffard venant en sens interdit a failli vous écrabouiller !

ELLE.- *(évasive)* : La chance, j'en ai. J'en ai toujours eu...de la chance.

LUI.- Eh oui ! Même celle de tomber sur Bouba, le « gentleman de la mécano », le beau gosse...et qui accepte en plus de réparer la bécane à l'œil.

ELLE.- Non, pas gratuitement. D'accord, je n'ai pas le moindre sou dans mon portemonnaie, mais je te promets de te rembourser demain à la première heure. Jamais je ne t'ai demandé de travailler « à l'œil » pour moi. Pour qui me prends-tu, toi ?

LUI.- Pour ce que vous êtes, madame : une bien jolie dame ! (*Elle esquisse un geste d'agacement*) Allons, du calme ! Faites la moue, ça gonfle la joue.

ELLE.- C'est juste un service que tu me rends...comme je pourrais t'en rendre un, un jour. Les gens sont faits pour se prêter main forte, non ?

LUI.- N'est-ce pas ce que j'ai dit avant d'inspecter la bécane...en constatant que vous hésitez ?

ELLE.- Bon, d'accord. Mais rien n'autorise à juger mon regard, ni à faire des commentaires en le trouvant vague, planant ou que sais-je encore. Compris ?

LUI.- Compris, madame. Désolé...je ne savais pas que vous étiez encore au chapitre du regard. C'est fou ce qu'ils sont pédagogues, les « instits » Revenir sur la même leçon...répéter, revenir, répéter...Vous devez être sur vos gardes, une femme qui pourtant brûle d'envie de tout donner.

ELLE.- Quoi ?

LUI.- Rien. Je n'ai rien dit. C'était juste pour parler. Excusez-moi. Je déteste le silence. Je dis n'importe quoi pour étouffer le silence. Surtout lorsqu'il y a en face de moi une cliente qui mérite qu'on ne taise pas d'éloges à son égard et qui donne envie de chanter un hymne à la beauté.

(*Il se met à chanter sur l'air que le joueur de kora exécute. Belle voix*)

wakid al lamena maaki
lissa ma liguita foto anaki
mai mai jimbila.
Avec la voix de tes yeux,
J'écris ma première lettre d'amour
Ce soir, je te chante au fond de ma maison.
Les oiseaux reprennent tous en chœur.
Fi dunia da kalamna wait base
Mai mai jimbila
Rede wait bas...

ELLE.- (*subjugée*) Vous chantez admirablement.

LUI.- Heureux de vous l'entendre dire. En fait, vous en avez la primeur. Cette chanson, je l'ai inventée séance tenante, pour vous.

ELLE.- Pas vrai !

LUI.- Juré-craché sur la tombe de ma mère où poussent des fleurs sauvages. Je dirige un petit orchestre qui répète tous les soirs dans ma bicoque. Maintenant qu'on n'a

plus rien à faire de notre baccalauréat...nous revisitons la musique traditionnelle pour la mettre au goût du jour. Dans un an, notre premier concert. Ce sera le « boom. Oxygène à gogo, je vous promets ! Rien à voir avec ce qui se fait habituellement.

ELLE.- Bachelier en rupture d'études, mécano le jour, griot la nuit...

LUI.- Aucune incompatibilité...Il faut réinventer la vie à tout moment. Demain appartient à ceux qui savent faire plein de choses à la fois...Tout à l'heure, madame, vous vouliez savoir à quoi je reconnaissais votre tristesse, n'est ce pas ? La réponse est simple : je sais lire dans le regard. Et comme les yeux sont les portes de l'âme ...
*(Evasif)*Une jeune fille qu'on donne en mariage. Presque contre son gré de jeune fille. Elle y va comme le veau à l'abattoir. Puis elle finit par aimer cet homme qui s'agitait autour d'elle. Le temps fait son drôle de manège : l'amour par habitude de vie...Il devient le père de ses enfants.

LA GRIOTTE.- Un enfant, deux enfants, trois enfants...six, sept. L'amour par devoir s'ajoute aux amours par peur et habitude. Et elle réalise que pendant trois cent soixante-cinq nuits par an, à multiplier par cinquante ans de vie commune, elle devra partager le même lit que son monstre de mari...Mais celui-ci, peu à peu s'éloigne d'elle. Et il s'absente de plus en plus souvent, gueulant très fort à la moindre tentative pour le retenir. C'est un conquérant, lui ! Il aime retrouver dans de très jeunes filles, la pucelle qu'il a rencontrée en vous au début. Il cherche d'autres caresses, veut entendre d'autres rires. Vos plats deviennent insipides à son goût...et pourtant il se met à grossir par la grâce des mets délicats cuisinés par les mains expertes des « deuxièmes bureaux. Plus tard, il trouve que vous avez le bassin un peu trop large, le ventre un peu trop relâché, les seins un peu trop flasques...surtout depuis que vous avez fabriquez la marmaille.

LUI.- ... Et ça gambade ! Quant à vous...vous êtes condamnée, comme au premier jour, à l'amour du veau qui va à l'abattoir !

ELLE.- Oh ! Arrête ton char ! Tu ne me connais pas, et tu ne sais rien des ménages, toi. Ne me raconte pas d'histoires !

LUI.- Pourtant, ça me fait du bien, à moi d'en raconter...et à vous d'en écouter. Qui a dit que je parlais de vous ? ...je parle des femmes dont le regard ne sait plus se poser sur nulle part...

(Il finit de gonfler la roue de la moto-bécane) Voilà ! C'est fait et bien fait. Parole de Bouba ! Ça ne se ramasse pas à la pelle, les bacheliers mécanos. Mon job, je le fais correctement. Evidemment, ne garez pas votre engin au soleil ; la chambre à air se décollerait très vite.

(Sa voix se perd dans un brouhaha qui monte crescendo. Bruits de marché. Discussions, appels...Peu à peu se détache la voix de la griotte, claire, vibrante)

* 6 *

LA GRIOTTE.- Gens d'ici, gens d'ailleurs, écoutez bien l'histoire...une autre histoire...

C'était une petite vendeuse d'oranges. Elle avait treize ans, l'âge où les nichons pointent sous la chemise. Elle enrobait ses menus pieds dans la fine poussière brune

du matin et criait les oranges avec l'onctuosité de la voix d'une petite fille de treize ans. Faut dire qu'elle n'avait plus que les oranges pour père et mère.

Un jour, pour ses oranges, une main lui tendit dix fois plus que le prix du plateau. La petite vendeuse d'oranges se retrouva dans l'arrière-boutique d'où sortait la main, cette main qui lui déchira sa petite flanelle blanche.

Elle avait oublié que lorsque la pièce était trop grosse, le mendiant devrait se méfier...

(Le brouhaha reprend pendant un moment puis s'estompe. Silence)

* 7 *

ELLE.- Le lendemain, je t'ai apporté ton argent. Très tôt le matin, en allant en classe. Tu n'étais pas encore à ton atelier. Il faisait frisquet ; je frissonnais dans cet air sec et glacé des matins de février...

Je n'ai pas cessé de penser à toi toute la matinée et j'ai libéré mes élèves avant la cloche : je ne voulais pas risquer de te rater. J'ai filé comme une folle pour te retrouver. Tu as refusé le billet de banque que je t'ai tendu.

LUI.- Non, madame ! Je ne prends jamais l'argent d'un soleil éteint. Cet argent est celui du soleil d'hiver ; alors, gardez-le. De plus, vous m'en donnez bien davantage que le prix de mon travail. Pas correct ! « Les gens ne sont-ils pas faits pour se donner la main ? »

ELLE.- J'ai insisté. En vain. Alors nous avons papoté. De tout, de rien. Je parlais beaucoup, comme si j'avais vraiment perdu la tête. En fait...tu avais mis le doigt sur ma plaie ouverte. Et, je ne sais pas pourquoi, j'ai formulé le vœu d'assister à tes répétitions.

LUI.- Ta solitude...Ton homme qui ne se cache même plus pour sortir, sans retenue et sans distinction avec des lycéennes, des secrétaires, des prostituées de luxe. Le besoin d'une revanche...

ELLE.- ...Plutôt le besoin d'une oreille attentive qui vous assure et vous certifie que vous êtes encore une personne digne d'attention...Le besoin de renaître...Bref, j'étais une femme mal aimée, qui avait besoin de se donner parce que gorgée d'amour.

LUI.- Et puis, un jour, c'est arrivé.

ELLE.- Eh! Oui, c'est arrivé. C'était une belle nuit sans lune. Il y avait une panne d'électricité en ville : coupure générale !

LUI.- Nous sommes entrées à tâtons dans mon bouge. Nous avons allumé un bout de bougie qui traînait dans un recoin de la fenêtre. Puis, la bougie s'est éteinte.

ELLE.- Ta main sur moi...

LUI.- Ma main sur toi

ELLE.- Je tremblais.

ELLE.- Je tremblais, moi aussi.

LUI.- J'étais partagée entre l'angoisse de l'infidèle que j'allais devenir et le bonheur de la pucelle que j'avais été. Tu as ri...un éclat dans le noir. L'écho a décuplé ma frayeur et excité mon bonheur.

(Ils se tiennent la main, se regardent longuement, tendrement. Puis après un temps de silence, Lui s'en retourne se coucher sur son lit de mort en parlant)

LUI.- Ce fut parfait. Aucun autre mot ne serait plus juste...Les autres nuits que nous nous sommes offertes ne furent pas moins heureuses. L'amour, pour nous, n'était pas répétition. Il était à chaque fois une aventure, une exploration, une visite dans un musée...

ELLE.- Garde bien le souvenir de notre première nuit. Elle doit résister à la perfidie de l'oubli. Elle était simplement belle, Bouba...J'espère que tu l'as emportée dans ta tombe.

(Le joueur de flûte entonne un air mélancolique. Silence)

* 8 *

ELLE.- Puis tu as commencé à fondre. De fréquents malaises. Tu semblais marcher sur des œufs. Ta copine, revenue de ses frasques mondaines, nous a offert une de ces scènes mémorables. Toute une chambre mise sans dessus dessous, les rideaux déchirés, les assiettes brisées...Il faut vraiment être insensé pour agir ainsi. Et puis, elle t'a quitté tambour battant. Chaque fois que je te demandais comment tu allais, tu me répondais...

LUI.- Je vais comme le nuage. Parfois il est soufflé ; parfois il ne l'est pas...

ELLE.- Pour toi, chaque fait, chaque geste, désormais se chargeait d'une profonde signification. Une âme s'était introduite en chaque objet. Je te surprénais, caressant ton démonte-pneu ou ta kora, comme on le fait à une personne que l'on aime. Quand mon regard s'attardait sur toi, tu me souriais, l'air de dire...

LUI.- Ma kora ma manquera. Je crois que je serai absent au « Grand concert Oxygène. La kora, elle, y sera quand même ; mais seule, sans les doigts de son « maître.

ELLE.- Puis, tu as entrepris de préparer ce concert avec frénésie, avec acharnement. Je ne comprenais pas que tu puisses conserver cette volonté de fer, tout en sachant l'impasse.

LUI.- Le nuage doit laisser des gouttes de pluies avant de s'évanouir.

ELLE.- Un soir, tu as organisé une séance de réflexion avec tes compagnons. Tu ne leur avais pas encore révélé que tu étais très malade. Fatigue, malaises...sans plus. La répétition se transforma en espèce de causerie autour de la maladie.

Faire le tour d'une question qu'on n'ose pas se poser !

Ce soir-là, tu étais très détendu, sans ressentiment, sans peur. Au contraire, débordant d'humour. Je n'ai jamais compris d'où venait cette force. En tout cas, pas du corps qui, lui, était visiblement de plus en plus faible.

(Les griots et les musiciens s'animent, accordent leurs instruments, improvisent)

LUI.- « S » comme Syndrome, « I » comme Inventé, « D » comme Décourager, « A » comme Amoureux. Syndrome Inventé pour Décourager les Amoureux !

C'est pour plaisanter que je dis cela...Le Syndrome est bien réel, ce n'est pas un leurre. Mais « inventé » par qui ? Et pourquoi ? Me dira-t-on si c'est vraiment pour décourager les amoureux ?

LE JOUEUR DE KORA.- Moi, j'affirme qu'à l'origine, on a fabriqué le mal en laboratoire pour réduire le nombre d'habitants sur la terre. Surtout les Nègres et les Chinois. (Ironique) C'est encore un coup du nègre maudit par Dieu pour avoir voulu baiser toutes ses créatures. Les noirs baisent tout : singes, chèvres, éléphants, girafes, veaux, vaches, moutons, couvées ...scorpions et araignées ! *(En colère)* et qui baise le noir depuis toujours ? Ne serait-ce pas le blanc qui veut faire du fumier de nos cadavres ? Du bon fumier de nègre pour gaver la terre de son prochain jardin d'Eden ?

LE GRIOT.- Mieux vaut en rire. Complètement maboules, ces gens-là ! Singes verts, singes d'Afrique...Il faut être tordu pour s'imaginer que nous faisons l'amour avec des bêtes. D'autant que nous, nous pouvons épouser plusieurs femmes : trois, cinq, dix, cent si l'on veut...Et s'il faut une preuve de plus, il y a des siècles que nos ancêtres, grands-pères et pères mangent les singes. Sans le moindre petit bobo... Des histoires de fous, je vous dis !

ELLE.- Alors je leur ai raconté la fable. Les animaux malades de la peste recherchaient le coupable du crime le plus odieux, sensé être à l'origine de la colère de ciel. Tous les puissants avouèrent qu'ils avaient, par-ci par-là, dévoré quelques autres bestioles étourdies. Le lion en vient même à confesser qu'il lui était arrivé d'oser manger-parfois- l'homme. On lui rétorqua que c'était après tout beaucoup d'honneur aux victimes...Puis vint le tour de l'âne. Le pauvre baudet ! Il avoua avoir tondu dans le pré du bout de sa langue. Et tout de le condamner : manger l'herbe d'autrui, quel crime abominable !

Comme il disait vrai, le fabuliste. « Que vous soyez riches ou pauvres, les jugements de la cour vous rendront blancs ou noirs.

(Les griots et les musiciens jouent des instruments avec frénésie)

La fable vous avait tous amusés. De même que toutes les autres histoires qui égrenèrent la soirée et qui chauffèrent les gorges. La répétition, ce jour-là, fut une véritable fête...

J'en avais oublié que mon mari revenait de voyage. Il m'a battue lorsque je suis rentrée à minuit. Mais j'ai senti les coups passer comme des tapes amicales.

(Elle rit. Bouba attire discrètement le joueur de kora et lui parle à voix basse)

LUI.- Je mourrai sans doute bientôt. Sûrement même...Je suis très malade. J'ai...

Le joueur de kora : Tais-toi, Bouba, j'ai deviné.

LUI.- Tu reprendras mon atelier. Je te donne ...Veux-tu ? Tu y joueras de la musique. Notre concert partira du tas de pneus pour envahir le monde. Pour moi, et pour Amina.

Je te confie, Amina. Elle est très belle n'est-ce pas ? Tu nous feras danser, elle et moi, sur le chemin de *Kosso*...

(Il retourne lentement vers son lit de mort sur lequel il s'assoit. Silence)

* 9 *

ELLE.- Tes compagnons ne venaient plus te voir. Ta famille a consulté des devins guérisseurs ; quatre ou cinq, des plus puissants. Au début.

LA GRIOTTE.- Puis les gens se sont lassés. L'imam et le curé ont affirmé mordicus que Bouba menait une vie dont Dieu a honte et que la maladie était, pour le Tout Puissant, une façon de lui tirer les oreilles. Ceux, rares, que se hasardaient encore à lui rendre visite, se tenaient debout, loin de son lit, juste le temps de se rendre compte qu'il tenait encore...

ELLE.- Moi, je me laissais aller à la douleur, parce que je savais que bientôt le mal nous séparerait...Pourtant, quand je refusais de me coiffer et que je laissais les cheveux en bataille...quand je saisisais, au hasard, une camisole délavée, un pagne froissée pour m'habiller, tu me disais...

LUI.- Tu n'es pas un mécano, que je sache, pour être pleine de cambouis. Fais la coquette. Lave-toi à grandes eaux avec ton savon parfumé. Frotte-toi énergiquement à l'écorce végétale. Ça ravive le sang sous la peau. N'oublie pas de te passer de la pommade dans les coins et recoins de la peau. Tu as tort de penser qu'on perd son temps à se bichonner. Il faut, dans la vie, des moments où l'on s'occupe de soit même. On se redécouvre alors comme un être de chair. On se souvient qu'on est une pâte montée sur un échafaudage avec des mécanismes bien huilés. On redécouvre que sur la tête qui pense, il y'a des cheveux ; qu'au bout des pieds qui marchent, il y a des orteils et des ongles.

Ensuite tu enfiles une belle camisole. Ou plutôt un grand boubou basin qui met en valeur ta prestance ! Et puis...*pich ! pich ! pich !* Un parfum pour rallier les mauvaises humeurs et attirer le regard de tous les mâles que tu rencontres...Prescription contre la désespérance !

ELLE.- Merci, docteur ! Mais on ne prescrit une ordonnance à un cadavre. Il faut en avoir conscience : nous sommes morts. Je dis...

LUI.- Des bêtises, rien que des bêtises. Tu tiens bien mieux que moi. Et personne ne réalise que tu es malade, toi aussi...Tu sais pourtant qu'à la première personne,

mourir ne se conjugue jamais ni au présent, ni à l'imparfait. N'est-ce pas « maîtresse » ? ...La mort est une affaire du futur.

(Elle le rejoint sur son lit de mort, s'assoit à ses côtés)

ELLE.- Pour nous, elle est hélas affaire de l'instant. Elle confond les temps. Elle est tassée dans nos membres, infiltrée dans nos veines comme un ténia dans la panse du porc. Elle nous suce, nous vide de notre sève. Que sommes-nous ? ...Une ruine...une odeur de mort...un arbre glabre, dénudé de ses feuilles, qui héberge dans ses racines tous les termites rouges de la terre...Le pire, c'est de l'avoir aussi dans la tête. Elle nous dévoile cruellement notre vanité...la vanité de l'existence. Elle nous jette violemment à la face la sinistre vérité : nous ne sommes rien ! Un « rien »éclaboussant...Ne crois-tu pas que c'est troublant, Bouba ?

LUI.- Je mourrai bientôt. Tu me suivras peu de temps après...ou peut-être bien longtemps après...mais tu verras : chez nous, la mort est belle.

LE JOUEUR DE FLUTE.- Elle est fille sublime que l'on accompagne de cris de joie pour ses noces et que l'on pare de bijoux rutilants et étincelants.

ELLE.- J'ai tout à coup le sentiment étrange que le regard des autres n'a plus de place en moi...

LUI.- C'est cela, notre victoire. Il faut refuser de se laisser emprisonner dans la corbeille des idioties qu'on raconte. Ce n'est pas parce qu'on n'existe plus dans le regard des autres qu'il faut refuser d'être à nos propres yeux. Laissons-leur la charge de nous gommer. Nous avons mieux à faire...

ELLE.- J'ai peine à imaginer que chacun sue eau et sang pour faire de sa parcelle de vie un jardin planté de légumes, un verger d'orangers, quelque chose de palpable- un homme, un maçon, une commerçante, un musicien, un père, une mère de famille, un syndicaliste, un joueur de pétanque, une cruciverbiste et qu'un jour, comme par malédiction, il faut vivre avec ce sentiment d'être un désert...

LUI.- Pas un désert ! Un nuage qui passe...mais qui laisse tomber quelques gouttes de pluie.

ELLE.- *(dans un cri)* : Bouba !

(Elle quitte lentement le lit de mort, après un dernier geste d'amour. Ambiance d'outre-tombe)

LUI.- Amina, soit forte. Je te précède. Je t'attends.

(Les griots et les musiciens entament une danse funèbre)

LA GRIOTTE.- J'ai discuté le prix de l'homme. Au marché d'aujourd'hui, il a valeur d'une petite calebasse de bière. Alors, je ne l'ai pas acheté. Hier, sa peau était une crinière de lion, ses jambes se plantaient dans la chair profonde de la terre. Et la cime de sa tête grondait le ciel. Au marché d'aujourd'hui, il est vautré sur les étalages, dans la poussière et le bric-à-brac. Il est là et les mouches s'agglutinent sur lui. Venez le voir ! Venez voir l'homme dans ses excréments. Vous qui êtes attroupés comme des mouches...vous qui regardez l'homme, la bête curieuse...dites-moi...quel est son prix ?

(Air de flûte funèbre)

* 11 *

LUI.- Je ne suis plus qu'une pestilence qui se lève comme un orage. Une pestilence qui balaie le vent et étouffe les feux follets du cimetière. Plus de peau...Elle s'en est allée, ma peau, celle qui résistait encore sur les os. Elle s'en est allée avec l'appétit vorace des mouches. Il ne reste plus que de la viande blanche, aride, sans le sang ; des carrés de viande dont les fibres se soulèvent, tremblotent et grommellent. En dedans de ma chair, ils sont une légion, les asticots de neige qui vont et viennent...Mais je n'ai plus mal. Je me réjouis de n'avoir plus mal. Surtout de n'avoir plus faim. Car les morts n'ont pas faim. Et ça, c'est formidable !

LE GRIOT.- Les morts n'ont pas faim,
Les morts ne toussent plus
Les morts n'ont plus les poumons percés,
Les morts n'ont plus besoin de papier-toilette
Tu me diras qu'ils ne peuvent pas non plus
Laver un carburateur de moto-bécane en sifflotant...
Tu me diras qu'ils ne peuvent plus
Séduire une institutrice qui a froid dans son couple.
Les morts eux, n'ont pas froid dans leur couple.
Parfois, ils ouvrent leur tombe
Et alors, ils brûlent, ils rutilent, ils étincellent
Dans la nuit noire.
Mais on dit qu'il leur reste l'amour.
Et ça, c'est formidable !

LUI.- Nous serons des millions de viandes pour fermenter la terre au pied des frangipanes, des palétuviers, des cocotiers, des figuiers, des filao, des fleurs vermeilles, or, violettes, oranges, ciel...des fleurs arc-en-ciel...

(Le joueur de flûte joue à nouveau l'air funèbre)

ELLE.- Je porte encore en moi ces paroles tranchantes que tu murmurais sur ton grabat. J'en souffre, tu sais...Il aurait mieux valu, pour nous deux, que nous soyons partis ensemble, au même coucher de soleil. On nous aurait étalés, l'un à côté de l'autre, à jamais.
Peut-être aurions dû accepter le sacrifice...sur le pont. Te souviens-tu ? Tu te souviens bien sûr ! Tu m'as fixé un rendez-vous sur le pont. C'était une nuit de lune blanche et pleine...

LUI.- Un pont. Des tonnes de béton dans la terre pour voyager allègrement d'une rive à l'autre, sans se mouiller. Une victoire des hommes sur le fleuve impétueux, sur la nature hostile. Oh! Oui, ils sont très intelligents, les hommes. Capables de beaucoup de choses heureuses...lorsqu'ils le veulent...Mais le pont, ils l'ont aussi bâti pour aller donner le fouet aux paysans de l'autre côté du fleuve. Le fouet sur le dos, c'est plus de coton à la saison sèche !

...C'est merveilleux un pont. Mais ce qu'on peut y être seul ! Seul, malgré le joyeux murmure du fleuve, la gambade des fretins, la rumeur de la cité, le cri des amours dans les maisons, la folie de vivre des bars-dancing...

Regarde le fleuve. Ce serait beau si nous y plongeons ensemble, n'est-ce pas ? Ici, l'eau souffre d'une plus grande fièvre. Son lit lui se dérobe de son étreinte...dans un tourbillon noir et violent. Ça te dirait ? Ensemble, enlacés ?

Nous serions comme des offrandes aux dieux des profondeurs. Des trésors sacrifiés aux dieux de l'argent. Tu sais, elles étaient honorées, les vierges qu'on offrait en sacrifice. Pourquoi ne serions-nous pas honorés, aussi, avec tout ce tapage autour de nous.

Ce serai beau si nous pouvions sauter là, maintenant, en ne formant plus qu'un seul corps. Seuls : deux amants sans témoins pour jouir à fond de notre solitude.

ELLE.- Je me blottis contre ta poitrine.

LUI.- Une belle revanche sur les charognards qui attendent de se délecter du rictus amer sur nos lèvres de morts. Simple : je t'enlace...

ELLE.- Je t'enlace moi aussi. Tu ne pèse plus grand chose, Bouba !

LUI.- Nous comptons ensemble jusqu'à six, nous prenons un grand bol d'oxygène...et à sept, hop! , Le grand saut dans le vide. A jamais réunis, nous traverserions trois mondes : celui de la terre celui de l'air, celui de l'eau...pour atteindre l'horizon, celui du feu. Ce serait beau, n'est-ce pas, Amina ? Personne ne nous retrouverait. Portés disparus. Dévorés par les dieux...

ELLE.- Je t'embrasse. Nous nous serrons très fort. Nous ne sommes plus qu'une boule d'amour fondue. Un, deux, ...J'avais attendu avec impatience ce moment-là où nous déciderions d'être les maîtres du reste de nos vies. Arracher à la vie ce qu'elle nous a usurpé. Etre victorieux, à deux.

LE JOUEUR DE FLUTE.- Trois, quatre...

ELLE.- Je te serre très fort dans mes bras et je sens un immense soulagement.

LE JOUEUR DE FLUTE.- Quatre, cinq...

ELLE.- Nous sommes les deux ailes du ramier qui va partir à la découverte du monde...

LE GRIOT.- Le 24...le 24...le 24

LUI.- Non ! On ne peut pas sauter dans l'eau, Amina. Nous n'avons pas le droit de détruire ce que nous n'avons pas créé : la vie. Notre destin est de souffrir en silence, jusqu'au bout, Amina...ainsi soit-il.

* 12 *

(Le joueur de kora exécute un air guilleret qui brise la mélancolie et introduit une ambiance de fête. Tour à tour, le griot, la griotte, le joueur de flûte et le joueur de kora racontent, chantent et jouent les personnages dont ils relatent l'histoire.)

LE GRIOT.-Un soir dans un bistrot
Zouk, rumba, boléro
On boit, on fait des rots
On s'éclate, fort et haut.

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

LE GRIOT.- Une serveuse vient à passer
Pose à la table au pied cassé
Des bouteilles d'bière bien tapée
Des brochettes d'agneau braisées.

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

LE GRIOT.- A la table au pied cassé,
Quatre mecs bien baraqués.
Ils s'envoient à plein gosier
Des rasades de bière glacée
Et dévorent sans rechigner
Des morceaux d'agneau pimenté.

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

Le joueur de kora : Mais qu'avez-vous donc contre un bon temps de détente ? Quand après une journée de dur labeur, sortant de ces bureaux où ils s'ennuient à rien faire, les gens décident de noyer leurs soucis dans un verre de bière ? Ont-ils tort ?

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

LE GRIOT.- Les quatre gars savent rigoler,
Se tiennent le ventre, rassasiés,
Avalent la bière et rient encore
En parlant de plus en plus fort.

La griotte : Et très curieux, tu tends l'oreille.

LE GRIOT.- *(soudain plus sérieux)* : Ils parlent de...chaussettes. La serveuse est penchée pour présenter les plats. L'un d'eux, une dame-jeanne, un vrai tonnelet,

promène sa main boudinée sur la croupe rageuse de la serveuse. Elle fait la moue, lance un « *Miiiiischpp*, je ne veux pas, hein ! »...mais semble ravie et consentante.

La griotte : Et on boit ! Et on rit ! Et on continue à parler de chaussette.

LE GRIOT.- Le premier racontent que, quatre fois, il chausse la chaussette alors qu'il est en pleine forme...

LE JOUEUR DE KORA.- (*se mettant à jouer le personnage*) ...Quatre fois, je suis redevenu mou. Et je chausse ; je redeviens mou. Je rechausse ; je re-redeviens mou. Je re-re-redeviens mou...trente secondes plus tard. « Couille-molle », m'a t-elle lancé. Depuis ce jour, j'ai juré qu'on ne m'y prendrait plus, à la chaussette.

LE GRIOT.- Le second, le tonnelet, tout en ayant sa main boudinée sur la croupe rageuse de la serveuse, relata sa mésaventure de l'année.

LE JOUEUR DE FLUTE.- (*jouant également le personnage*) J'avais fini par céder à la curiosité. Un soir d'orage, je me suis réfugié dans une « entrée-coucher » d'étudiante...une petite étudiante en Lettres parmi celles qui, le soir, se couvrent de perruques et trottent devant les hôtels pour gagner de quoi s'acheter la robe à la mode. La petite a exigé la chaussette. Je n'étais pas chaud au début mais elle était appétissante. J'ai fini par céder...chaussé.

La bataille fut âpre. Pour une guerre, c'en fut une longue, rude, chaude et fortement arrosée de sueur. Mais lorsque j'ai voulu retirer mes troupes après les hostilités, ma chaussette a refusé de me suivre. Elle est restée sur le champ de bataille, bien calée dans la nana...et pour le moins difficile à récupérer. Ce jour-là, je me suis dit : désormais, garde-toi de porter la chaussette quand tu pars au combat. T'imagines-tu le scandale si la petite s'était mise à paniquer et à crier ?

LE GRIOT.- Le troisième riait comme un bossu depuis le début. Le dernier, d'un air philosophe, affirma alors que lui, s'était toujours battu pour vivre libre et qu'il en avait assez de cette manie qu'on les hommes de s'emprisonner partout. (*Il joue*) Déjà l'on emprisonne les pieds dans les souliers, les mains dans les gants, les bras dans les bracelets, les yeux dans les lunettes, les cheveux dans le voile ou le chapeau, les seins dans les soutiens-gorges, les fesses dans les jupons...Qu'on soit au moins libre pendant l'acte de vie, l'acte d'amour ! Il faut revendiquer la liberté totale dans un moment comme celui-là ! Et ne pas se cacher pour aimer, bon sang ! ...Moi, j'aime vivre à plein gaz, dangereusement. La vie ne repasse pas ses plats. Et le temps n'a pas de marche-arrière sur son tableau de bord !

LA GRIOTTE.- Et on boit ! Et on rit ! Mais on ne chausse pas...

(*Le joueur de flûte exécute un air mélancolique qui met un terme à la rigolade*)

* 13 *

ELLE ET LUI.- (*en même temps ou en écho*) C'est ta faute.

Ma faute ?

Non. C'est la faute au corps, à la chair.

Elle est si vulnérable, la chair.

On n'est ni béton armé, ni acier trempé.
La chair possède sa volonté, affranchie de la nôtre.
Prompte à l'amour et ...prompte à la mort.
On n'est jamais assez fort pour ne pas mourir.
Alors, inutile de se chamailler. Mourrons en paix.
Sans amertume au ventre.
Même si c'est ta faute ?
Ma faute ?
Qui sait ?
Allons, viens et mourrons en nous aimant fort, très fort. Puisque plus personne
n'osera nous aimer, aimons-nous nous-mêmes. Lorsque les bêtes ont les cornes, elles
peuvent plus se cacher dans les broussailles.
Allons, montons comme le ramier, tout droit vers le feu bleu.....

(Silence)

(Retour progressif à la situation de départ.)

ELLE.- Bouba, tu sais, je déteste le silence, moi aussi. Tu le sais...

Je n'ai plus peur. Je vais le lui dire, à mon mari, à Jean. Je lui dirai que je suis
malade, qu'il l'est peut-être, lui aussi. Je lui dirai qu'il est inutile de chercher le
coupable...que ce pourrait bien être lui...oui, peut-être lui...Il entrera dans une
violente colère. Il me battra. Il battra mes os.

Alors demain, tôt le matin, je me lève avant le muezzin. Dans la brume, je
dirai à mes enfants : votre mère est condamnée ...mais elle n'est pas indigne. Je dirai
à tout le quartier que je suis condamnée pour quête d'amour...juste un peu d'amour.

Ma voisine le répétera à sa voisine. Les bambins de l'école entendront et
pleureront. Eh! Oui, mes chers petits anges, maîtresses Amina n'est pas un modèle.
Personne n'est parfait. Et tant mieux ! ...Au revoir, Bouba, et à bientôt ;

*(Elle veut se lever mais une autre vision s'impose à elle : le joueur de kora remplace
l'enseigne initiale par une nouvelle : « Ici BOUBA ET KORA, VULCANISATEURS-
MUSICIENS. Les griots viennent appuyer cette séance d'installation d'enseigne en
chantant un air lointain)*

LES GRIOTS.- Je vais comme le nuage.
Parfois, il est soufflé ; parfois, il ne l'est pas.
Mais souvent il laisse une goutte de pluie...
Personne n'est parfait !

*(Petit à petit, la vision disparaît. Amina retrouve toute sa lucidité. Elle se lève et
quitte les lieux. La nuit est maintenant profonde. Musique de flûte)*

FIN

Annexe 3 Compte rendu de Sophie Vergnaud⁵²³, :

« Il n’y a pas toujours l’électricité, mais il y a des étoiles. »

L’avant

Départ : Paris Orly : mardi 3 février 98 : 17h45

Arrivée : Lomé : même jours / environ 20h....

Le début de tournée était prévu pour la fin février. Mon arrivée sous le soleil togolais avec armes et bagages (autrement dit avec affiches et matos pour la tournée + petite affaires personnelles) s’est faite le 3 du même mois, à la fin du jour, avec deux bonnes heures de retard....

A noter : le retard est un fait qui se répétera souvent tout au long de ce périple, comme vous pourrez le constater...

Quitter Paris sous zéro degré et se retrouver 10 heures plus tard sous 40 degrés, ça demande bien évidemment un petit temps d’adaptation avant de se mettre véritablement au travail, c’est-à-dire préparer au mieux la tournée(du moins ce qui peut l’être ! Dieu merci, un petit havre de paix m’attendait, autrement dit la maison de Koulsy et madame(cuisinière hors pair...), entourée de bougainvillées, de jolis arbustes locaux et bien sûr investie par quelques magnifiques spécimens de margouillats colorés(trop rapides pour être pris en photos !) Bref, mon arrivée avait plus l’allure de douces vacances que d’une période de travail intensif, hormis quelques pénuries de fraîcheur, qui m’ont fait cruellement défaut, au début surtout.

Après quelques jours de rodage, et de mise en place des repères essentiels à tout déplacement, (et l’achat d’un ventilateur), j’ai enfin pu donner un coup de main à Koulsy, qui avait déjà sérieusement déblayé le « terrain.

Les trois semaines qui ont précédé la tournée ont principalement été consacrées à un travail administratif consistant à construire, grâce à un ordinateur un peu caractériel et sensible aux excès de température(et à une imprimante qui ne l’était pas moins...)divers tracts de présentation de Kaleido Culture et du spectacle. On ne peut imaginer, si l’on n’a pas fait un tour dans ces contrées, combien toute démarche est complexe, quelle soit administrative ou

⁵²³ Sophie Vergnaud, membre de Kaléido Culture France. Son intervention se situe dans le cadre d’un stage lui permettant d’appréhender les conditions de travail des artistes du Sud.

simplement pratique. Lorsque faire une photocopie correcte ou joindre quelqu'un par téléphone relève parfois de l'exploit, on comprend que trois semaines, c'est vite passé... Sans parler des coupures d'électricité quotidiennes.

Malgré ces inconvénients, je garde de cette période le souvenir de nombreux fous-rires devant l'adversité et la richesse d'une telle expérience, qui apprend à devenir philosophe et à relativiser la gravité des choses... c'est aussi durant cette période que j'ai connu la douceur des soirées devant un verre dans les petits bars en bordure de route, sous les étoiles, en compagnie de Koulsy, de Claudine ou de Kossi, au milieu de cette foule bruyante et bigarrée, qui fait qu'on se sent tout à coup tellement vivant, tellement plein qu'on ne peut rien souhaiter d'autre.

CONTACTS TOURNEE (Koulsy / Sophie)

Lundi 9 février : voyage au Bénin

Cotonou 17h/ rencontre avec Bruno Asseray, directeur du CCF

Mardi 10 février : Départ de Cotonou pour Porto-Novo (30 km Est de Cotonou)

Rencontre avec le directeur du Musée Homme pour la mise en place d'une représentation

Mercredi 11 février : retour Lomé

Mardi 17 février : Atakpamé(Togo/170kmN Lomé. Rencontre avec le proviseur du lycée en vue d'une représentation.

Mercredi 18 février : Kpalimé(Togo/120km NO Lomé. Rencontre avec le proviseur du lycée (pépinière de l'élite togolaise à ce qu'il paraît ...) en vue d'une représentation.

Entre ces différents voyages qui m'ont permis d'expérimenter largement les joies du taxi-brousse, ainsi que les aléas des contrôles militaires incessants dont je vous épargnerai les détails (c'est fou comme on se sent en sécurité !!!!) Nous avons également des contacts fréquents avec le PNLIS de Lomé (Programme National de Lutte contre le Sida.) Nous en espérons une aide substantielle, de par la maigreur de notre budget initial (20.000FF alloués par le Crédit Agricole, d'autant que toutes les représentations en milieu scolaire étaient totalement gratuites et le spectacle acheté une seule fois (par le CCF de Cotonou, 6000FF pour deux représentations.) Mais nos espoirs furent vains, et les 10.000FF qu'on nous avait fait espérer partirent pour d'autres poches.

La fin du mois approchant, des répétitions étaient prévues avec toute la troupe, dont tous les membres (hormis Kossi Akpovi, résident à Lomé) vivent au Burkina Faso. Il a donc été également nécessaire de trouver un hébergement pour eux, pratique et confortable, tout en tenant compte des rigueurs budgétaires auxquelles nous étions soumis. Claudine Lamko s'est largement investie dans cette mission, et finalement notre choix s'est porté sur un hôtel tout neuf dont serions les premiers occupants, au nom exotique, l'Hôtel Franco-Suisse...

Samedi 21 février au petit matin : Arrivée à la gare routière, après un voyage épique et éprouvant de Justine Sawadogo, Minata Diabate, Moussa Sanou et Baba Diarra.

Lundi 23 février/ jeudi 26 février : Répétitions à l'Espace AREMA, à Lomé, lieu de travail et de rencontres appartenant à Kossi, sous le regard attentif de Koulsy.

Mardi 24 février : Issa Sare, trésorier de Kalium Culture, arrive lui aussi de Houage. Il passera ses vacances en tournée...

Mercredi 25 février : Vogan-Togo/ 60 km Est de Lomé (Claudine et Sophie.) Rencontre avec le proviseur en vue d'une représentation.

La troupe est enfin au complet. Il faut signaler qu'un chauffeur, celui qui conduira en tournée le bus Volkswagen rouge de Koulsy, nous a rejoint. Il s'appelle Yao, mais pour nous ce sera « Punklick », de par un séjour de plusieurs années en Allemagne, qui nous vaudra quelques inénarrables leçons d'Allemand durant le voyage.

A noter : pour la tournée au Togo, étant donné la proximité des villes, notre hébergement est resté cantonné à Lomé. Ce n'est qu'à partir de notre départ pour le Bénin que nous sommes réellement devenus nomades...

TOURNEE 27 Février / 14 mars 98

Comédiens : Justine Sawadogo/ Minata Diabate/ Baba Diarra/ Moussa Sanou/ Kossi Akpovi

Technique et interventions débats : Issa Sinare/ Koulsy Lamko

Vendredi 27 février : 1^{ère} représentation/ Lomé-Université organisée avec l'aide d'une association d'étudiants, cette soirée commença avec deux bonnes heures de retard, pour permettre aux gens d'arriver... Sans parler de divers problèmes d'intendance, de matériel et de l'épée de Damoclès qui est restée au-dessus de nos têtes durant cette tournée, à savoir les coupures d'électricité... Finalement, le public s'est déplacé en assez grand nombre (environ 100 étudiants)- pas mal pour un vendredi soir-, et s'est montré plutôt attentif.

Après chaque représentation, un débat a eu lieu, en présence d'un médecin du PNL (c'est la contribution que nous avons pu obtenir) prêt à répondre aux questions du public.

Ce premier débat a eu lieu à la lumière des torches, puisque l'électricité a été coupée quelques minutes après la représentation... Dans cette ambiance un peu surréaliste, le débat a été plutôt passionné, et la majorité des questions était plutôt concrète....

Lundi 2 Mars : début de la tournée : 9 dans le bus rouge...

Représentation prévue à Atakpamé, au lycée. Un coup d'épée dans l'eau puisqu'une panne prolongée (essence trafiquée) nous a obligés à reporter la représentation au mercredi 4 et à rebrousser chemin sous une tempête inattendue mais néanmoins rafraîchissante...

Mardi 3 mars : Représentation au lycée de Kpalimé. Journée apparemment sous de meilleurs auspices, puisqu'on a même eu le temps de faire du tourisme dans cette superbe région verdoyante et montagneuse, et de rencontrer un personnage étonnant, chasseur de papillons et grand érudit.

Toute l'équipe prend part à l'installation, en fonction de ses possibilités. Koulsy et Issa se chargent de la sono et des lumières... On a mis à notre disposition une vaste salle qui ressemble un peu à un préau fermé. Les sièges sont déjà installés ainsi que la « scène »- parpaings et bâche en guise de parquet- mais on a un peu préjugé de l'espace nécessaire à la représentation... Un peu juste... Alors on rajoute ce qu'on peut, comme on peut... ce n'est finalement pas très stable mais c'est ça, le métier de comédien en Afrique : être polyvalent, ingénieux, pas trop exigeant et un peu cascadeur ... Une sacrée école...

On est prêt. Et on attend... Brusquement un raz-de-marée adolescent menace d'envahir la salle... Les bâtiments avaient jusque-là bien caché leurs ressources humaines. Il faut encore patienter une bonne heure et demie pour que tout le monde trouve place (pas toujours assise...) Les premiers rangs, sont bien sûr réservés aux personnalités...

Le silence se fait (à peu près), les lumières s'éteignent... on commence enfin, avec environ deux heures de retard...

Tout se termine bien, avec un proviseur satisfait, des élèves pleins d'énergie, malgré un débat où le responsable de la santé n'a pas vraiment été à la hauteur... heureusement, Koulsy est un professionnel de ce genre d'intervention...

Il est tard dans la nuit lorsque nous regagnons Lomé, après un pot offert par l'établissement sous le ciel étoilé...

Mercredi 4 mars : 2nde tentative Lycée d'Atakpame

Cette fois-ci, c'est la bonne ... Enfin presque, puisque rien ne fut simple. Pourtant, lors de notre première visite, avec Koulsy, nous avons eu l'impression que les responsables de l'établissement étaient efficaces. On peut se tromper !

A notre arrivée, en milieu d'après-midi, nous avons ainsi dû aller demander aux autorités locales une autorisation pour jouer et récupérer du matériel de sonorisation que nous devons trouver à notre disposition, puisque rien n'avait été fait... Jusqu'à aller déloger un officiel en plein match de foot...

Finalement, la représentation a eu lieu en plein air, comme prévu, devant au moins deux cent jeunes, mais sans lumière, ni sono, faute d'électricité... Et ce fut, même une des plus belles

représentations de la tournée. Les comédiens étaient magnifiquement dans leur jeu et l'émotion réellement présente. Quant au débat, il dût se terminer dans l'obscurité.

Jeudi 5 mars : Lycée de Vogan (60 km Est de Lomé) :

Arrivée en milieu d'après midi. Le lieu prévu, est un terrain de basket, près des bâtiments. On s'installe tranquillement, il fait chaud et surtout soif, mais ce genre de détail fait partie du quotidien...Minata souffre d'un zona, elle reprend des forces à l'ombre d'un arbre. La visite impromptue d'un grand chef coutumier retarde un peu l'heure de la représentation. Comme c'est l'habitude, les élèves apparaissent tout à coup, en nombre conséquent (au moins 200.)Les professeurs suivent. Le décorateur de « Comme des flèches », Kossi Assou, est venu aussi, avec toute sa famille. Peu sont assis, beaucoup debout. Beaucoup d'agitation, aussi, mais le silence se fait spontanément dès le début du spectacle...Toujours beaucoup de questions durant le débat...Le rire accompagne souvent des questions gênantes...

Comme toujours, c'est la tombée du jour qui décidera de la fin des échanges, complications techniques obligent.

Tout se terminera autour d'un pot à la terrasse de la buvette locale, avec le proviseur et ses adjoints, dans une ambiance simple et spontanée ...Sous les étoiles.

Vendredi 6 mars : grand départ pour le Bénin...

Là, il est important de ne rien oublier, puisqu'on ne reviendra plus à Lomé, et surtout pas les papiers d'agrément administratifs(et une grosse boîte de préservatifs en guise de bakchich...), qui nous permettront de passer les multiples barrages routiers sans trop de soucis...Un travail pour lequel Koulsy est passé maître en la matière...A chaque barrage, il lui faut descendre du camion, montrer patte blanche, palabrer encore et toujours. C'est loin d'être de tout repos ! Là aussi, il faut noter que notre mission artistique nous a souvent bien facilité les choses au Bénin. Il nous a souvent suffi de dire que nous faisons une tournée théâtrale pour que les barrages cèdent, ce qui fut beaucoup moins évident au Togo...

La frontière fut passée sans trop de soucis, au milieu de va-et-vient incessants, et d'une multitude de petits commerces ambulants, colorés et sonores...

1^{ère} étape : Porto-Novo / Musée Honme(300km Est de Cotonou.

On peut parler d'épopée pour atteindre notre but...En général, les abords de Cotonou(passage obligé pour atteindre Porto-Novo), sont difficile car seulement possibles par une seule voie. Dans notre cas, ce fut encore plus compliqué à cause de travaux conséquents bloquant la circulation et d'une déviation disons...rustique. Des heures d'attente, des tentatives avortées d'échappatoires, une belle prise de bec avec un riverain local, nous valurent un certain retard...

De plus, à notre arrivée, nous dûmes régler divers problèmes administratifs pour la représentation prévue le lendemain (services de sécurité à rémunérer, autorisation de se produire à récupérer et à payer, location de bancs et j'en passe.

Nous dûmes aussi affronter des problèmes de logement qui nous valurent une nuit en plein air et en communauté, à la grande joie des moustiques locaux... Des conditions pas vraiment idéales pour des artistes en tournée, même si ceux-là sont plutôt arrangeants...

Mais la liste ne s'arrête pas là. Koulsy s'est aperçu en début de soirée que ses papiers avaient disparu... On suppose, on cherche, sans résultat. Là, on commence même à craindre pour la suite de la tournée... Un vendredi noir, en somme.

Pour info : Koulsy ne retrouvera ses papiers qu'en juin, au festival des francophonies, à Limoges. Un policier les avait trouvés par terre à un poste de contrôle à l'entrée de Porto-Novo, où ils étaient tombés de la poche de Koulsy. Il a dû mener une enquête de plusieurs mois avant de trouver une adresse où les envoyer...

Samedi 7 mars : Cour du peuple du Palais des rois / Musée D'homme

C'est à partir de cette représentation que nous loueront pour chaque spectacle les services d'un « aboyeur » local, système de communication traditionnel à toute manifestation.

J'explique : Le principe est d'avoir en sa possession un véhicule qu'on équipe d'une sono. Quelqu'un dont c'est le métier parcourt les rues de la ville en vantant à tue-tête les mérites de la manifestation et incitant les gens à venir... En général, ça fait son effet, d'autant plus que le personnage en question est très populaire dans la ville et sait s'adresser aux gens selon les quartiers et le dialecte.

Ca remplace avantageusement les affiches et les tracts, surtout quand la population alphabétisée est minoritaire...

Notre 1^{ère} expérience de genre n'a malheureusement pas fait l'effet escompté, mais pour des raisons indépendantes de notre volonté (coupure d'électricité dans le quartier qui a démobilisé les éventuels amateurs-nous avons prévu un groupe électrogène ! -et surtout le grand feuilleton brésilien du samedi soir diffusé à la même heure...)

La représentation a finalement eu lieu pour une soixantaine de spectateurs, beaucoup invités, dans un cadre magnifique, rempli d'histoire et de magie, sous un ciel clair et étoilé...

Les absents ont eu tort.

Après deux jours à Porto-Novo, ancienne capitale coloniale emplies d'un passé encore présent qui lui confère un charme bien particulier, nous avons repris la route pour Ouidah, encore une capitale mais cette fois-ci du Vaudou...

Mardi 10 mars : Centre Culturel de Ouidah (40 Km Ouest Cotonou)

On imagine un lieu vivant, avec une programmation dense...Un bâtiment construit sous la politique communiste, architecture surprenante, un peu lourde, façon stalinienne...chinoise !!

Un bel environnement, des arbres, de l'air...et le calme. Trop de calme. Une communication d'envergure s'impose. Alors on décide d'aller dans tous les établissements scolaires pour inviter au spectacles. 4 en tous avec un lycée professionnel, dans une ville qui apparaît petite mais ne l'est pas tant que ça.. La matinée passe ainsi à raconter, à dire, dans les bureaux, les salles de classes terminales...

L'après-midi, tour de ville avec notre spécialiste ès communication local...

Ce soir, Koulsy n'est pas là, il a une conférence au CCF de Cotonou...A 20h, la population commence à affluer. Lycéens et professeurs sont au rendez-vous...la salle n'est pas remplie mais on estime les entrées au moins à 200personnes. Le débat, dirigé par Issa et avec l'intervention d'un médecin local, s'éternisera jusque tard...Nous ne réintégrerons Cotonou que bien après minuit...sous un ciel étoilé, il me semble.

Jeudi 12 mars ; centre culturel français de Cotonou

Depuis lundi nous sommes hébergés au centre de rencontres et de colloques, non loin du CCF... Cotonou est la capitale économique, grouillant et polluée, très étendue, envahie par les zémidjans(taxi-mobyette. Cette halte nous a permis de faire un peu de tourisme(visite du village lacustre de Ganvié), de découvrir les nuits étoilées de Cotonou(et le «Quartier Latin » et d'informer les connaissances, familles de chacun de notre présence. La publicité est prise en charge par le CCF, mais nous avons constaté une faible représentation de nos affiches en ville... Le lieu est très agréable, la scène en plein air, et, pour une fois nous disposons de conditions techniques optimales.

Comme nous sommes là depuis plusieurs jours, le rythme est un peu cool...Même si face au mouvement de grève des pompistes, on panique un peu...Demain vendredi, nous devons rejoindre Parakou(400km)...c'est Punklich, notre chauffeur, qui s'y colle...Une journée entière de queue pour un plein et un jerrican rempli...Et encore on s'en sort bien !

Comme nous le prévoyions, le public est surtout composé de connaissances...(en tout une soixantaine de personnes.... C'est dommage, la nuit était belle et les personnes présentes touchées...c'est finalement ce qui compte ...

Vendredi 13 mars : Départ Parakou(400kmN Cotonou)

Rien qu'à la date, on aurait pu le prévoir...2nd vendredi noir...

On nous avait même conseillé de sacrifier un poulet, parce qu'en Afrique, il est déconseillé de voyager un vendredi...Nous n'étions pas superstitieux, alors...

Bohicon : 13heures. Escale pour le repas. Il fait lourd. Et gris. L'orage menace. Je n'ai pas faim, alors je vais faire un tour...On remonte dans le bus. Cinquante kms plus loin, je me rends compte que je n'ai plus mon portefeuille(donc plus de passeport. Panique. Malédiction ? ,On fait demi-tour. Pendant que je fais une déclaration au commissariat, certains mènent l'enquête. Peine perdue. On repart.

Près de Savé, aux deux tiers de la route, en pleine brousse mais devant un village, on tombe en panne. On craint le pire...le pont... Grâce au chauffeur de vélo du coin(mais oui !)Et la ténacité du chauffeur assisté de Baba, on répare après 4 heures d'immobilisation. Il est juste minuit, donc samedi 14 mars...nous passerons la nuit à Savé, sur nos nattes, sous les étoiles...

Samedi 14 mars : Centre culturel Français de Parakou / dernière représentation

Nous étions attendus la veille, et nos hôtes commençaient à s'inquiéter ... Nous arrivons en début de matinée. C'est samedi, jour de grand marché. Alors on en profite pour liquider notre stock de tract et d'affiches, et faire savoir qu'on est là dans les rues du centre. Koulsy part en véhicule faire la traditionnelle communication orale...

On retrouve au Centre Culturel, le metteur en scène centrafricain Vincent Manbatchaka et le Français Richard Demarcy, de vieilles connaissances du festival des Francophonies, en pleine création...A midi, le CCf est envahi par une foule bigarrée pour une remise de diplômes...Beaucoup de musique, d'éclats de voix, de danses...A 16 heures, c'est à nous. On s'installe, après une sieste communautaire et fort sympathique dans un dortoir des locaux de la Croix-rouge...Cette nuit encore, on dormira un peu, puisque après la représentation, on reprend la route, direction Ouagadougou et le Burkina Faso à 700kms de là(et c'est pas vraiment l'autoroute)... une centaine de personnes pour cette dernière représentation. Là non plus il n'y aura pas de débat, mais un bon temps de discussions informelles les plus diverses...c'est toujours utile !

Le temps passe vite. On range pour la dernière fois le décor sur le toit du minibus. Deux jeunes suisses, rencontrées lors de la représentation à Cotonou, profiteront de notre véhicule pour rejoindre Ouaga, terme de notre voyage.

11 dans le minibus rouge. Une dernière halte pour un repas rapide et en route...Sous les étoiles...Jusqu'à la prochaine tournée.....

Au-delà de l'expérience africaine de l'organisation s'une tournée, avec ses spécificités, ses difficultés propres, cette tournée a été pour moi l'occasion d'une formidable rencontre humaine avec une équipe très soudée, où seul comptait le plaisir d'être ensemble, de jouer ensemble et d'offrir l'émotion que porte « Comme des flèches. et le public est aussi l'occasion de bien belles rencontres de celles qui donnent envie que « ça » continue...

Koulsy, Minata, Justine, Moussa, Kossi , Baba et Issa pour moi des amis. Très chers...

Longue vie à « Comme une flèche »

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	5
1. Curieuse randonnée de saltimbanques	7
2. Problématique générale	10
3. Hypothèse de base : la notion de « théâtre de la participation »	14
4. Démarche et méthodologie de la recherche : forces et limites	19
5. Corpus, délimitation des cadres historique et géographique	27
6. Plan d'ensemble	31
PREMIERE PARTIE : INVENTAIRE DES FORMES DU THEATRE DE LA PARTICIPATION	32
Chapitre 1- LA CRITIQUE THEATRALE ET SON CONTEXTE D'ANCRAGE	33
1.1. Orientation globale de la critique universitaire	33
1.2. Une thématique récurrente : le débat tradition/modernité	36
1.3. Préalables sur le concept de « théâtre africain »	42
1.4. Interculturalité et « Objets Théâtraux Non Identifiables »	47
Chapitre 2. REGARD SUR LES EXPERIENCES THEÂTRALES A VISION PARTICIPATIVE	50
2.1. Entre concert musical, théâtre et bal masqué : le concert-party d'Azékokovi.	51
2.2. Le théâtre-rituel du Bin Kadi : du rituel au théâtre	53
2.3. Le théâtre pour le développement : la palabre jouée de l'ATB	55
2.4. Le kotéba thérapeutique ou l'art de la guérison : « le Groupe psy »	69
Chapitre 3. PERSPECTIVES IDEOLOGIQUES ET ESTHETIQUES DE LA CREATION THEATRALE	79

3.1. Perspectives idéologiques de la création théâtrale	81
3.1.1. Plaisir/Instruction – Distraction/Education	82
3.1.2. Conformisme/Subversion ; Reproduction/Dénonciation	86
3.1.3. Fonction essentielle : la cohésion du groupe social, les représentations de l'identité et de l'altérité	90
3.2. Perspectives esthétiques de la création théâtrale	96
3.2.1. La question esthétique	96
3.2.2. Texte prétexte : la problématique linguistique	97
3.2.3. Espace sacralisé et désacralisé	102
3.2.4. Le comédien médium et parrain	111
3.2.5. Le public récepteur-censeur du spectacle	113
3.2.6. Modèles et intégration théâtrale : le schéma initiatique comme matrice idéologique	115
Chapitre 4. ETUDE DE CAS : « COMME DES FLECHES »	118
4.1. Analyse dramaturgique de « Comme des flèches	120
4.1.1 Conditions de gestation et de production de l'œuvre littéraire et spectaculaire	120
4.1.2. Résumé de l'œuvre	120
4.1.3. Organisation et structuration de la pièce	121
4.1.4. La fiction et son organisation	126
4.1.5. L'espace et le temps : brisure des cadres spatio-temporels	129
4.1.6. Énoncé et énonciation	131
4.1.7. Les personnages	136
4.2. Lecture d'éléments du spectacle « Comme des flèches	138
4.2.1. Repères scénographiques	139
4.2.2. Le système d'éclairage	140
4.2.3. L'objet métonymique et symbolique	141
4.2.4. Le Costume	144
4.2.5. L'interprétation : jouer (montrer) et vivre (s'identifier avec)	145
4.2.6. Chants et musiques : mode d'exécution et fonction	146
4.2.7. Le rythme du spectacle	148

DEUXIEME PARTIE : EMERGENCE ET CONTEXTUALISATION DES FORMES DU THEÂTRE DE LA PARTICIPATION : LE TEXTE ET SES VARIATIONS ; LES PARADOXES DE LA VALEUR MARCHANDE 150

Chapitre 5- PROBLEMATIQUES LINGUISTIQUE ET GENERIQUE 155

5.1.La problématique linguistique	155
5.1.1.Le multilinguisme : français/langues nationales	155
5.1.2.Adaptation linguistique : stratégies de traduction et mise en scène du multilinguisme	158
5.1.3.La composante intermédiaire : une langue métissée	160
5.1.4.Actualisation linguistique et interprétation.	162
5.2.La question de l'hybridité générique	164
5.2.1. <i>Mimésis</i> et diégésis ; pré-réquis théoriques et terminologiques sur les genres	164
5.2.3. Le texte dans les formes du théâtre de la participation : mosaïque générique et métissage des genres	169

Chapitre 6- DRAMATURGIE ET CONSTRUCTION

TEXTUELLE : ANALYSE MACRO STRUCTURALE 192

6.1.Le statut du texte : une dramaturgie de l'éphémère	192
6.1.1.Textes écrits / textes oraux	192
6.1.2. Texte sacré/ texte profane	194
6.1.3. L'improvisation comme source de production textuelle	195
6.1.4. La mobilité du texte : une dramaturgie de l'éphémère	199
6.2. La matrice cérémonielle : macro structure et double séquentialisation	200
6.2.1.Le protocole ou pacte d'entrée	201
6.2.2.Le warming up	205
6.2.3. Le rituel de clôture en liesse	208
6.3.Le processus de construction en spirale	210
6.3.1.Structure fermée : approche mystificatrice ou l'exposé d'un monde immobile	210
6.3.2.La redondance et la répétition : éléments du cercle vicieux et/ou procédés pédagogiques	214
6.3.3.Le plan initiatique ou l'ouverture à la spirale	216

Chapitre 7- TEMPS, ESPACES DRAMATIQUES ?

FIGURES ET PERSONNAGES : UN SURVOL DES CONVERGENCES 219

7.1. Une saisie de la dimension spatio-temporelle dans les formes du théâtre de la participation	221
7.1.1. Le temps et la vision qui s’y rattache	221
7.1.2. L’univers spatial et ses multiples dimensions	228
7.2. Dynamique de l’action et du personnage	233
7.2.1 Personnages et figures : une approche pragmatique	233
7.2.2. Conclusion : synthèse des approches	243
7.3. L’auteur dramatique au carrefour des choix	245
7.3.1. Une tradition de la propriété collective du texte	245
7.3.2. L’écriture : un réjouissance bien solitaire	248
7.3.3. Face à face avec la problématique linguistique : l’inconfortable posture entre identité et altérité	250

Chapitre 8 - PROBLEMATIQUES PRODUCTION/DIFFUSION :

LES PARADOXES DE LA LOGIQUE MARCHANDE 253

8.1. La polémique habituelle : culture affective/culture marchande	256
8.2. Nécessité de nouvelles approches	259
8.2.1. Mise en place de la production	259
8.2.2. Les stratégies marchandes	262
8.2.3. L’exigence de la médiation	265
8.3. Paradoxes de la valeur marchande	267
8.3.1. Allier didactisme et poésie	268
8.3.2. Concilier exigence artistique et nécessité des subventions	268
8.3.3. Faire recette c’est-à-dire vendre son spectacle !	270
8.3.4. Désaliéner la création artistique	272
8.4. Création, production, diffusion : le cas du spectacle Comme des flèches	273
8.4.1. La motivation originelle	273
8.4.2. Un argumentaire pour convaincre	275
8.4.3. Mise en œuvre de la production	279

**TROISIEME PARTIE : LES CONDITIONS DE LA THEATRALITE :
ELEMENTS D'UNE ESTHETIQUE DE LA PARTICIPATION 289**

**Chapitre 9 – LES CONDITIONS SPATIO-TEMPORELLES
DE LA MANIFESTATION THEATRALE 290**

9.1. Espaces et scénarisation : une vision consensuelle	291
9.1.1. Géographie et sacralisation : vision traditionnelle de l'espace scénique	291
9.1.2. Quelques lieux théâtraux utilisés par les formes du théâtre de la participation	294
9.2. Une pragmatique de l'espace scénique : vers une dynamique de la communion	299
9.2.1. Investir l'espace vide	299
9.2.2. Briser l'opposition scène-salle	301
9.2.3. La circularité comme dynamique extra-formelle	306
9.2.4. Métaphorisation de l'espace scénique	308
9.2.5. L'espace gestuel adjuvant	311
9.3. L'objet : symbole ou élément du gestus social	315
9.3.1. Les objets symboles	315
9.3.2. Les objets de composition du gestus social	316
9.3.3. Les instruments de musique	318
9.3.4. Récupération et désacralisation de l'objet	320
9.4. Temps et moments choisis de la représentation	322
9.4.1. Un aperçu du temps traditionnel et des périodisations	322
9.4.2. Contraintes de la modernité et choix stratégiques	324

**Chapitre 10 – L'ACTEUR DANS LE THEATRE DE LA PARTICIPATION :
L'ART DU MENEUR DE JEU 330**

10.1. Une incursion dans l'univers des acteurs ou comédiens	331
10.1.1. Une diversité socioculturelle des lieux de provenance	331
10.1.2. Formation et écoles du talent : L'acteur est-il un interprète consacré ?	334
10.1.3. Le professionnalisme en question	339
10.2. De quelques figures traditionnelles inspiratrices	341
10.2.1. Le conteur d'un soir	341
10.2.2. Le griot côté cour	342

10.2.3. Le thérapeute traditionnel	345
10.3. Types de « meneurs de la manifestation » théâtrale	346
10.3.1. Le directeur du concert-party ou le master boy	346
10.3.2. Le meneur de rite au théâtre-rituel	348
10.3.3. Le joker du théâtre pour le développement	349
10.3.4. Le meneur du jeu de rôle au kotéba thérapeutique	351
Chapitre 11- LE PUBLIC ET SA LOGIQUE PARTICIPATOIRE	355
11.1. Jalons théoriques : rappel des codes de l'esthétique de la réception	356
11.2. Le public source et cible de la manifestation théâtrale	359
11.2.1 Aspects idéologiques et sociologiques	359
11.2.2. Analyse de cas	362
11.3. La valorisation du public-sujet	369
11.3.1. Le théâtre, cadre d'éducation et de sensibilisation	369
11.3.2. Adapter la thématique des pièces aux besoins véritables du public	372
11.3.3. Les stratégies de médiation et séduction du public	379
11.4. La transformation extra-fictionnelle du cadre théâtral	382
11.4.1. Vers un théâtre populaire : le cas de l'ATB	382
11. 4. 2. Feed-back et interactions extra-fictionnelles	388
11.5. Le point commun : un théâtre plus juste	390
CONCLUSION	394
1. Synthèse des idées-forces et principes dramaturgiques fondateurs des formes du théâtre de la participation	395
2. L'avant-garde théâtre et la notion de facilitation par le théâtre	400
3. La participation, essence même du théâtre	406
4. Esquisse d'un « critérium » du théâtre de la participation	412
5. Limites et difficultés de l'émergence	415
BIBLIOGRAPHIE	419
ANNEXES	429
TABLE DES MATIERES	460