

## THEATRE EN AFRIQUE NOIRE, RITES ET SIGNES

Ahmed CHENIKI

Université de Anaba

### ABSTRACT

*L'idée de départ est de démontrer que le théâtre, comme de nombreuses autres représentations, est un art importé. Les formes rituelles et les manifestations artistiques africaines correspondent à une réalité et à une culture précises. Le kotéba, le griot ou les autres formes possèdent leurs propres normes et leurs propres lois et ne doivent nullement être considérées comme des structures pré-théâtrales comme si elles devaient obligatoirement obéir aux schémas des sociétés européennes. La définition de la notion du théâtre a permis de débroussailler quelque peu le terrain et d'interroger sérieusement le fonctionnement du rite et des formes populaires africaines mettant en évidence l'autonomie de la représentation africaine.*

La question de savoir s'il existe un théâtre "traditionnel" en Afrique Noire suscite de nombreux débats et d'inévitables polémiques. Chaque camp propose ses arguments. Le fait de démontrer "l'existence" d'un théâtre africain est vécu comme une sorte de libération, d'une proclamation d'égalité avec l'Occident considéré comme paradoxalement espace de civilisation, mais également d'oppression et de racisme. L'affirmation de l'analogie ou de l'homologie culturelle procéderait, selon nous, d'une tentative de "blanchiment" qui nous fait penser à l'heureuse expression de Frantz Fanon qui lui avait d'ailleurs servi de titre à l'un de ses ouvrages, *Peau noire, masques blancs*.<sup>1</sup>

Le sociologue Bakary Traoré, le premier africain à avoir consacré un ouvrage au théâtre dans le continent noir, soutient l'idée de l'existence du théâtre dans les sociétés africaines. Il écrit d'ailleurs ceci :

*« Si l'on considère le théâtre comme trouvant principalement matière dans le folklore, c'est à dire dans un ensemble de mythes, de légendes, de traditions, de contes, il existe un théâtre spécifiquement africain remontant aussi loin que les civilisations africaines ».*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Le seuil, Paris

<sup>2</sup> Bakary Traoré, *Le théâtre négro- africain et ses fonctions sociales*, Présence Africaine, 1958.

Cette manière de voir reste prisonnière d'un schéma préétabli qui ne reconnaît la viabilité d'une chose que si elle correspondait au schéma européen. Les formes africaines possèdent, selon nous, leurs propres formes obéissant à des situations précises. Certains chercheurs, piégés et conditionnés par le moule européen, considèrent les structures artistiques africaines comme pouvant à l'avenir se muer, avec le développement des sociétés incriminées, en représentations théâtrales. D'ailleurs, on ne manque pas d'utiliser une expression péjorative et minorante: "*formes pré-théâtrales*". Ce discours se retrouve dans un certain nombre de travaux universitaires qui observent la production artistique des autres cultures en prenant comme point d'appui et de départ le modèle européen. C'est d'ailleurs la même chose pour la littérature et les autres formes culturelles. Même la notion d'esthétique est souvent réduite à l'ensemble occidental comme si les autres peuples étaient incapables d'élaborer des constructions originales et belles. Nous avons affaire à un discours conforme aux constructions théoriques de certains courants de l'ethnologie et de l'anthropologie.

Cette idée d'alignement du processus historique sur le modèle européen comme si tous les peuples devaient obligatoirement connaître le même itinéraire historique se retrouve également chez un homme comme Charles Béart qui, grâce à son enseignement, fit connaître le théâtre aux africains. Cet ancien directeur de la fameuse école William Ponty ne considérerait-il pas qu'une fois les formes africaines désacralisées, elles se transformeraient en structures théâtrales. Il disait ceci:

*« Il y- aura théâtre quand des acteurs qui ne croiront plus aux mythes, re-présenteront ces actions dramatiques pour res- susciter dans l'âme du spectateur, par jeu et pour le temps du spectacle, quelque chose du sentiment des croyants, ou toute autre émotion. »<sup>1</sup>*

Cette thèse n'est donc pas récente ; elle remonte aux débuts de la colonisation et à l'idée selon laquelle les peuples africains seraient primitifs, sauvages, incapables de créations artistiques et d'élaborations esthétiques parfaites. La "*désacralisation*" dont parlait Charles Béart n'a nullement permis la transformation en formes théâtrales des structures artistiques africaines. On assiste aujourd'hui, à un réemploi des formes "*traditionnelles*" dans l'expression théâtrale africaine. Ces éléments de la "*tradition*" orale perdent leur originalité et leur autonomie pour devenir des espaces d'illustration apportant de nouveaux accessoires à la représentation théâtrale.

Mais on ne peut comprendre cette réalité que si on interrogeait rapidement la notion de théâtre et que si on questionnait le fonctionnement de la représentation africaine; ainsi, nous tenterons

d'esquisser les contours d'une définition qui nous permettrait de déceler les signes de théâtralité contenus dans les formes artistiques d'Afrique Noire.

## LA NOTION DE THEATRE

Il est extrêmement ardu d'esquisser une définition précise de la notion de théâtre. L'entreprise est singulièrement risquée et complexe. D'ailleurs, peut-on parler de théâtre au singulier ou de plusieurs théâtres? La référence exclusive à la Grèce et à *La poétique* d'Aristote est-elle opératoire ou obéit-elle à des considérations idéologiques évacuant du champ de la représentation les autres civilisations et cultures qui avaient investi le monde?

Une lecture de *La poétique* d'Aristote nous permet de savoir que l'élément essentiel du théâtre grec est représenté par la mimésis. Le poète imite, reproduit une action qu'il organise et structure. Cette notion d'imitation est un élément primordial de la représentation théâtrale. Aristote écrit ceci:

*« Ainsi donc, improvisatrice à sa naissance, la tragédie comme la comédie, celle-ci tirant son origine des poèmes dithyrambiques, celle-là des poèmes phalliques qui conservent encore aujourd'hui une existence légale dans un grand nombre de cités progresse peu à peu , par le développement qu'elle reçut autant qu'il était en elle. »*

Le théâtre est donc, selon Aristote, la reproduction d'événements humains et la mise en forme de situations et d'actions humaines. Ce regard privilégie la dimension mimétique du théâtre qui, d'ailleurs, correspond également aux manifestations artistiques égyptiennes, par exemple. La mimésis a toujours été le fondement de toute représentation artistique. Celle-ci "convoque" le réel, se le réapproprie en le refaçonant et en le réorganisant en fonction de schémas précis. Ainsi, les manifestations rituelles investies et marquées par le sacré, ont l'apparence du théâtre, recouvrant parfois de nombreux éléments de théâtralité. Mais le rite ou le mythe ne possède pas la gratuité et l'autonomie de l'acte théâtral.

L'histoire montre que le théâtre tire son origine des cérémonies religieuses, ce qui ne veut nullement dire que ses fonctions et ses manifestations recouvrent forcément une dimension religieuse. C'est avant tout le plaisir de reproduire et d'imiter les actions des hommes qui constitue la raison d'être essentielle de la représentation théâtrale; Le théâtre ne semble pas marqué par un statut qui l'emprisonne dans le sacré.

Bien au contraire, c'est sa liberté de ton et son autonomie qui caractérisent son fonctionnement.

Si Aristote insiste sur la dimension mimétique (mimésis) de l'art théâtral, Nietzsche parle de "métamorphose". Pour l'auteur de l'origine de la tragédie, « *l'enchantement de la métamorphose est la condition préalable de tout art dramatique* »

La métamorphose ou la mue n'est pas absente des manifestations rituelles et mythologiques, mais se manifeste différemment dans la représentation théâtrale, espace qui met en situation des intentions et des jeux gratuits. La représentation investit totalement l'œuvre dramatique et lui accorde une certaine légitimité. L'art théâtral est souvent marqué par la présence d'un lieu clos, d'un public et de comédiens qui présentent des événements dramatiques durant une période déterminée. Le rituel du spectacle théâtral se fonde essentiellement sur un échange entre des comédiens et un public venu spécialement assister à un jeu et entre les comédiens et les spectateurs entre eux.

L'histoire porte à croire que le théâtre s'est au départ caractérisé par une dimension religieuse qui, graduellement, s'était dissoute pour laisser place au spectacle théâtral, tel qu'il fonctionne aujourd'hui, c'est à dire libéré des contraintes du sacré. Le kotéba ou une autre manifestation rituelle africaine correspond à une situation qui implique toute la communauté et l'engage socialement. L'utilité sociale est primordiale. Ce qui n'est pas le cas du théâtre qui privilégie surtout la fonction esthétique et divertissante de la représentation. La fête manque essentiellement d'un schéma directeur, d'une structure organisant tous les éléments spectaculaires. La question de la durée est également importante pour faire la différence entre les deux types de manifestations.

Notre objectif n'est pas de cerner les objectifs du théâtre, mais de faire comprendre que chaque peuple possède ses propres manifestations culturelles et artistiques. Chaque société engendre ses propres signes culturels, ses repères artistiques et les différents espaces de représentation. Nous écrivons ceci dans notre ouvrage consacré au théâtre (à paraître) dans les pays arabes:

*« Les instances historiques et sociologiques constituent des éléments importants dans la production des œuvres d'art. L'art ne peut nullement vivre en dehors de la société. Pour André Schaeffner qui tente d'esquisser une signification du mot théâtre, ce terme, si on reprend son acception étymologique, ne doit son nom qu'à la présence de spectateurs et à l'espace qui leur est dévolu; en grec, théâtron désignant uniquement le lieu où ils se tenaient, d'où ils voyaient. Dans toute représentation religieuse ou*

*liturgique , existent un lieu, des accessoires et des conditions particulières. Les composantes de la représentation théâtrale énumérées par Schaeffner se retrouvent dans de très nombreuses manifestations rituelles. (...). Cela ne veut nullement dire que des structures renfermant ces éléments sont assimilables à la forme gréco-romaine du théâtre. Ce serait faire fi des différences et des dissemblances qui caractérisent les grandes manifestations culturelles et artistiques et réduire le discours culturel de l'humanité à une sorte de voix monologique. C'est d'ailleurs, ce qui ressort de nombreuses thèses qui rejettent souvent toute forme ne correspondant pas à la norme dominante, épousant foncièrement l'idéologie dominante qui reproduit le discours des puissances mondiales du moment accordant le statut d'universel ou de classique aux œuvres épousant les contours produits par la culture hégémonique. Cette manière de faire péjore et dévalorise les cultures locales. »*

Il est indéniable que certaines similitudes existent entre la forme théâtrale et les différentes manifestations culturelles africaines. Mais un personnage comme le griot, par exemple, correspond à une logique africaine et est le produit de réalités sociologiques et historiques particulières.

Le regard réducteur porté par certains chercheurs pour tenter de montrer que les manifestations rituelles relèvent du théâtre nous conduit à l'interrogation des différentes médiations de la représentation théâtrale. Nous nous limiterons néanmoins à la mise en relief des éléments principaux qui marquent l'art théâtral. Si on suit la logique de ces universitaires et chercheurs, nous franchirons le pas qui consisterait à soutenir qu'un match de catch, une course ou une rencontre de foot-ball, sont des manifestations théâtrales. Ces disciplines renferment un certain nombre d'éléments que l'on retrouve dans la représentation théâtrale: lieu de la représentation, spectateurs et joueurs.

Le théâtre a sa propre histoire, ses structures, son esthétique et son itinéraire. Il s'est constitué comme art après s'être libéré des oripeaux de la religion et du sacré. En Grèce, il s'est délivré des carcans contraignants de l'espace liturgique et mythique représenté notamment par le culte de Dionysos et de diverses manifestations rituelles agraires mettant en situation des sacrifices humains . Ce passage de l'espace religieux à l'univers artistique s'est accompagné de grands changements au niveau de la société hellénique qui marquait ainsi la présence de

l'esprit citoyen. Ainsi, le facteur sociologique est déterminant dans l'émergence de la forme théâtrale qui acquiert son autonomie et se libère ainsi du territoire contraignant de l'espace religieux. Le théâtre qui est une institution publique est avant tout un art civil, laïc. L'homme acquiert une sorte d'indépendance; son cheminement n'est plus lié aux forces surnaturelles ou divines, mais marqué par le poids de la société. Ce n'est pas pour rien que le drame grec met en opposition l'homme et les forces de l'univers et l'individu et la communauté à laquelle il appartient. Le théâtre est ainsi le lieu de la liberté et l'affirmation de l'individualité. Le comédien est conscient, il sait ce qu'il fait et réussit à faire valoir la parole citoyenne.

Il est, à notre avis, exclu, que l'Afrique connaisse les mêmes développements que la Grèce ou l'Europe dans la mesure où les conditions socio- historiques sont différentes. A aucun moment, les formes rituelles n'ont donné naissance à l'expression théâtrale de type européen, contrairement à ce que suggère le syntagme "formes pré-théâtrales" qui semble marqué par la péjoration.

Cette rapide incursion dans l'espace définitionnel de l'acte théâtral nous a permis de mieux cerner ce terme et cet art qui fut tardivement adopté par les africains qui, malheureusement, marginalisèrent leurs propres formes artistiques. Aujourd'hui, le griot, le mvet, le shango ou d'autres manifestations artistiques commencent à s'éteindre sérieusement pour laisser la place aux formes de représentation européennes qui dominent la planète. Seuls les pays asiatiques conservent jalousement leurs structures artistiques qu'ils développent d'ailleurs au contact du théâtre comme d'ailleurs le théâtre s'enrichit en utilisant certaines formes appartenant à cet univers: Nô, Kabuki, Chô, opéra chinois, le joruri, le shimpa, le shingeki, le rasa indien, le kathakali, le wayang indonésien...

Le théâtre a donc ses propres conventions, son espace, son public. Le plaisir d'imiter, pour reprendre Aristote, constitue l'élément essentiel de la représentation théâtrale. Les fonctions poétique et ludique sont primordiales; elles caractérisent l'acte théâtral. Rousseau ne semble pas accorder une grande importance au théâtre; c'est vrai que la littérature et le théâtre qui commençaient à s'imposer à partir du dix-huitième siècle étaient quelque peu dévalorisées par rapport à la poésie qui dominait tous les autres arts et qui allait apporter quelque prestige et crédit à la littérature en s'y intégrant à partir de la fin du siècle des Lumières; Le fameux vers de Verlaine: "Et tout le reste est littérature" montrait en quelque sorte le mépris affiché à l'égard de la littérature et du théâtre. Rousseau, comme de nombreux chercheurs actuels, oublie le statut autonome du théâtre. Cette formule résume bien son état d'esprit:

*« Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les*

*spectateurs en spectacle : rendez- les acteurs eux-mêmes. »*

Ce discours se retrouve chez un certain nombre de chercheurs africains et arabes qui tentent de trouver dans les formes populaires une sorte de légitimité perdue, une légitimité marquée par le discours idéologique occidental. Ce retour aux sources, perceptible dans les déclarations de nombreux dramaturges et metteurs en scène africains est illusoire, non opératoire, dans la mesure où l'expérience dramatique est piégée par le primat de l'appareil dramatique occidental.

Les formes populaires africaines participent de la vie sociale et investissent la cité tout en obéissant à des normes et à des règles esthétiques particulières.

## **rites et théâtralité**

On ne peut évoquer la question de l'éventuelle présence de la pratique théâtrale en Afrique sans convoquer les diverses manifestations rituelles qui marquent la culture africaine. De nombreux débats ont eu comme objet essentiel la définition de la relation théâtre- rite. Peut-on considérer les cérémonies rituelles comme des activités théâtrales ? Cette question interpelle de nombreux chercheurs et universitaires. Mais avant d'aller loin dans notre analyse, nous tenterons de définir la notion de rite qui marque le paysage dramatique africain. Jean Cazeneuve le définit ainsi :

*« Le rite se présente alors comme une action conforme à un usage collectif et dont l'efficacité est, au moins, en partie, d'ordre extra-empirique. Il se révèle donc, avec toutes ses spécificités, dans les coutumes stéréotypées qui ne se justifient pas entièrement par une détermination limitée au monde naturel et qui font intervenir des rapports entre l'homme et le surnaturel. Rites magiques et rites religieux en sont ainsi les exemples les plus édifiants. »*

Le rite fait appel, dans la culture africaine, à des séquences et à des actes répétitifs fondés sur des représentations symboliques qui convoquent des expressions dramatiques. Souvent, on confond rituel et sacré. Mais ces manifestations collectives recouvrent un certain nombre d'éléments de théâtralité comme le dédoublement, le jeu, les accessoires... Si on suit la logique d'Antonin Artaud, on ne peut que considérer ces formes comme des manifestations théâtrales parfaites, c'est à dire s'opposant au texte écrit et à la narrativité. Roland Barthes qui,

contrairement à Artaud, ne répudie pas le texte mais n'en fait pas un élément fondamental définit ainsi la théâtralité :

*« Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. »*

La théâtralité est une notion ambiguë et complexe qui investit le théâtre de charges spécifiques marquées par la présence d'expressions redondantes, de multiples codes, de quelques acteurs, du geste, du corps et d'accessoires. Antonin Artaud qui rejette l'idée que le théâtre soit prisonnier d'un texte écrit. Il s'explique ainsi :

*« Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est à dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène et des exigences de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan. »*

Si nous suivons la logique d'Antonin Artaud, nous ne pouvons que souscrire à l'idée de l'existence d'un théâtre de type européen en Afrique Noire qui puise son organisation dans les spectacles rituels. Mais il reste que le rituel demeure une activité sacrée, sociale qui ne correspond pas à cette idée de représentation gratuite qui constitue l'élément central de tout spectacle théâtral. C'est vrai que le théâtre à Athènes était une véritable institution sociale qui s'est imposé comme art autonome après s'être libéré des liturgies religieuses et du culte de Dionysos marqué par la présence de nombreuses manifestations rituelles.

Les manifestations rituelles en Afrique diffèrent sérieusement de celles se manifestant dans la Grèce Antique. Certes, elles renferment quelques traits du théâtre, mais sans pour autant qu'elles soient du théâtre. La désacralisation de ces formes ne donnent pas nécessairement naissance à un théâtre de type européen parce que ces formes populaires africaines sont parfaites et obéissent à des considérations esthétiques et artistiques précises. L'idée de Charles Béart, ancien directeur de la fameuse Ecole William Ponty, qui considérait que les formes rituelles, une fois



désacralisées, se transformeraient en expression théâtrale, est très discutable. Ces rites et ces mythes, longuement analysés par Janheinz Jahn, fonctionnent comme des espaces sacrés. Il y trouve dans ses diverses investigations les thèmes principaux de la culture africaine : le muntu (l'homme), le kuntu (la modalité de l'image), le hantu (la catégorie du lieu et du temps), le nommo (la parole), la rumba (le rythme), et le vaudou (la foi). Il est souvent fait allusion à des récits mythiques.

Mais il reste évident que la frontière entre les deux formes est quelque peu problématique. D'ailleurs, Jean DuVignaud l'explique ainsi dans son ouvrage, *Sociologie du théâtre* :

*« 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. »* (Sociologie du théâtre, PUF, 1965, P.25)

Le problème de la frontière entre l'événement vécu et le théâtre n'est pas facile à résoudre dans certaines situations. Certaines formes comme le Kotéba par exemple, emploient de nombreux procédés qu'on trouve dans le théâtre. Est-il possible de faire la distinction entre représentation et participation ? Comment fonctionne la dimension spectaculaire ? Toutes ces questions méritent des réponses sérieuses.

Si nous prenons position pour Artaud, nous considérerons que toutes les manifestations rituelles et mythologiques des sociétés africaines relèvent du Théâtre. D'ailleurs, de nombreux auteurs africains vont dans la même direction que l'auteur du *Théâtre et son double*. L'écrivain Djibril Tamsir Niane s'insurge contre ceux qui déniaient aux formes africaines le statut de théâtre :

*« L'Occident nous a malheureusement appris à mépriser les sources orales en matière d'histoire : tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc est considéré comme sans fondement. Aussi, même*

*parmi les intellectuels africains, il s'en trouve d'assez bornés pour regarder avec dédain les documents « parlants » que sont les griots et pour croire que nous ne savons rien ou presque rien de notre passé, faute de documents écrits » (préface de Soundjata ou l'épopée Mandingue, p.8).*

Tamsir Niane oppose le texte écrit à l'oral et considère que les manifestations rituelles constituent en quelque sorte des espaces caractéristiques de l'expérience théâtrale. Pour Michel Leiris, l'expression rituelle est un élément théâtral, il écrit ceci :

*« La possession en elle-même est déjà du théâtre puisqu'elle revient objectivement à la figuration d'un personnage mythique ou légendaire par un 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 » (La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar, p.100, Cahiers de l'homme, Plon, Paris, 1952)*

Leiris semble, à notre avis, trop prompt à mettre en évidence l'existence d'un théâtre de type européen sans tenter de montrer la genèse et la fonction des deux attitudes, rite et théâtre. On ne peut s'accorder dans l'expérience rituelle à dire, malgré la présence de certains aspects théâtraux et dramatiques, que la manifestation rituelle, produit d'une réalité précise, favoriserait nécessairement l'émergence du théâtre. L'acte rituel est marqué par sa sacralité. Il ne peut s'en libérer au risque de trahir sa raison d'être, son substrat originel. Le théâtre est avant tout spectacle, plaisir élaboré pour un public qui se déplace dans un lieu pour apprécier une œuvre donnée. Pour Hilda Kuper, (Incwala in Swaziland, African Arts, vol1, N°3, p.90, cité par Alain Ricard, in Théâtre et Nationalisme), il n'est pas du tout question d'assimiler théâtre et rituel :

*« 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 musiques et de danses. »*

Certes, l'expression rituelle n'est pas assimilable à la représentation théâtrale, elle se trouve être au milieu de l'expérience sociale, mais emprunte au théâtre plusieurs procédés comme l'interprétation, le dédoublement, le masque, la danse...La charge symbolique est extraordinairement forte. Les croyances, les fêtes et les diverses cérémonies consacrant l'émergence de l'homme et la mise en œuvre de relations de l'Africain avec les dieux et les hommes sont souvent célébrés par le moyen de rites cycliques. Les occasions de ces manifestations, liées notamment aux cultes des ancêtres et à l'univers originel, sont nombreux, et apparaissent essentiellement dans les rites collectifs. Les grands événements de la vie individuelle sont diversement ritualisés et obéissent à une sorte de mise en scène qui organise les espaces comme autant de lieux marqués par une socialité traversée par une inscription d'événements sacrés et de faits mythiques. Les marionnettes comme les rites de possession donnaient lieu à des spectacles divertissants qui accompagnaient des manifestations rituelles avec des sujets tirés d'univers mythiques ou légendaires. Les récitations constituaient un élément essentiel de la vie sociale.

Les manifestations rituelles sont ancrées dans l'univers social ; elles sont vécues comme des éléments essentiels de la vie sociale. Les Baga, par exemple, en Guinée, célébraient, à une période donnée, la déesse de la fécondité, Nimba incarnée par un masque de bois sombre porté par deux danseurs. Lors des fêtes des funérailles, les « acteurs » faisaient revivre certains éléments de la vie du mort. Les vodun et les Oricha dans les cultes du Dahomey fêtent leurs dieux en employant pour chacun d'eux une musique et une danse particuliers. Le griot représente en quelque sorte l'acteur total qui joue, danse et raconte des récits tirés du quotidien et du passé.

### LES ELEMENTS DE THEATRALITE

Les manifestations rituelles renferment des éléments de théâtralité. La « métamorphose », chère à Nietzsche est évidente dans certaines formes africaines, notamment le Kotéba. Le griot, le conteur, les poètes dynastiques ou les chanteur de kasala utilisent un certain nombre de traits qu'on retrouve dans le théâtre. Ils sont à la fois poètes et acteurs, metteurs en scène et techniciens. Jacques Chevrier parle ainsi en évoquant certaines formes narratives africaines :

*« Le conteur ou le griot fait de plus en plus office d'acteur total qui crée le drame dans le temps où il interprète tous les rôles »*(Jacques Chevrier, **Littérature nègre**).

L'acteur dans les manifestations rituelles, même s'il n'obéit pas aux mêmes critères que ceux du comédien, se transforme, change de peau et devient un autre. Le dédoublement de la personnalité est, dans le rite, une attitude religieuse alors que dans le théâtre, elle se fonde sur des représentations d'ordres artistique et esthétique. Les récitations comme le mvét camerounais et le feng qui durent des journées entières font appel à des acteurs qui se transforment devant un public assidu en panthère, lion ou vieille femme. Durant les funérailles, certains « acteurs » reproduisent quelques épisodes de la vie du défunt. L'autochtone devient acteur, c'est à dire qu'il prend en charge les signes de sa propre représentation et met en branle un processus de dédoublement qui ressemble sensiblement à la « métamorphose » Nietzscheenne. Ainsi, l'acteur se met à jouer devant un public.

C'est vrai que le public est également participant, concerné par l'expérience rituelle et culturelle. Les spectateurs deviennent eux-mêmes acteurs, c'est à dire traversés par le mouvement dramatique. Dans certaines situations, ces expériences, proches de celles décrites par Antonin Artaud, participent de l'organisation sociale. La présence des autochtones est obligatoire, sous peine d'excommunication du groupe. On « joue » sa propre destinée. La dimension spectaculaire est vécue comme faisant partie de la culture de l'ordinaire. Tout se confond. Les instances spatio-temporelles fusionnent pour constituer une solide unité. C'est l'ici et le maintenant qui marque ces actions. Le mythe caractérise la réalité de la manifestation. Ce qui caractérise ce « jeu » social, c'est la dimension cathartique, fondamentale, qui est purificatrice et stabilisatrice. La transformation de l'acteur n'est pas l'unique élément théâtral qui traverse le « jeu » rituel, mais on peut y trouver également d'autres sources de représentation dramatique comme la dimension cathartique, le choix conscient d'un espace, l'usage des masques, de la mimique et de la gestuelle, du chant et de la danse.

De nombreuses formes populaires utilisent le procédé du canevas dramatique qui constitue l'élément essentiel de la commédia dell'arté par exemple. La présence d'aspects théâtraux dans les manifestations rituelles et culturelles ne nous permet nullement d'avancer que ce type de structures engendreraient une activité théâtrale de type européen. Alain Ricard arrive lui aussi à cette conclusion :

*« Nous pouvons observer dans de nombreux autres rituels différents de ceux auxquels les Egubgun s'adonnent, des aspects théâtraux, autres que la possession et la simulation. Que cela ne nous fasse pas conclure à la possibilité pour un théâtre de type occidental de se développer directement à partir de ces embryons de formes théâtrales. (...) Ainsi le rituel, par l'individualisation des*

*personnages, la sélection de l'espace, et le canevas dramatique possède t-il les traits essentiels qui permettent à Jean Duvignaud de déterminer la place du théâtre dans les situations et les processus sociaux, et la place de ces situations et de ces processus sociaux dans le théâtre.* »(Alain Ricard, **théâtre et Nationalisme, présence Africaine, 1972, p. 60.**)

Les pratiques dramatiques convoquent de nombreux procédés spectaculaires comme le masque, l'objet, le chant et la danse. Certes, le rituel n'est pas un acte autonome, il est lié à la culture vécue, mais interpelle l'acte théâtral par certains aspects.

#### **a)-LE MASQUE**

Un élément fondamental caractérise la culture ordinaire africaine. C'est le masque. Dans la plupart des manifestations rituelles et liturgiques, le masque occupe une importante place. Ce sont surtout les masques d'animaux qui sont les plus présents, mais il n'est pas rare d'employer ce type d'objets pour révéler des difformités physiques (long nez...) ou pour caricaturer des étrangers, notamment des européens (poils de singe pour les cheveux...), des prostituées ou des policiers.

Le masque a une extraordinaire valeur symbolique, il accentue le phénomène d'individualisation tout en dissimulant une partie de soi pour mieux individualiser ou personnaliser un individu, une force, un dieu ou un esprit. Annie Dupuis parle ainsi du masque en Afrique :

*« Le masque en Afrique noire représente, avec la statuaire, un élément important de la création plastique. L'un et l'autre se situent au cœur de la vie socio-religieuse traditionnelle. (...) les masques sont indissolublement associés au savoir et au pouvoir, ils sont entourés du secret qui touche au sacré. »(Universalis)*

La représentation rituelle qui marque la culture de l'ordinaire donne souvent au masque une fonction essentielle, celle de transmettre le savoir et de mettre en scène des éléments tirés de la vie quotidienne. Le masque devient un objet fondamental de reconnaissance qui correspond à des considérations esthétiques particulières. Dans les rituels africains, le masque qui a une valeur initiatique figure des personnages humains dont il grossit et exagère les traits. Porteurs de masques d'ancêtres, les « acteurs » imitent des situations et des actions humaines, ils donnent à voir des épisodes de la vie de la communauté ou reproduisent des

moments de la vie individuelle. On peut parler ici de mimésis. Même si en portant des masques d'ancêtres, la dimension rituelle est évidente, il n'en demeure pas moins qu'ils subissent de sérieuses transformations. En Guinée, la déesse de la fécondité, du nom de Nimba est incarnée par un masque de bois porté par deux danseurs.

Le masque a sa propre grammaire, sa propre syntaxe. Sa dimension plastique participe de l'esthétisation de l'espace et de la surdétermination de l'objet qui structure et organise le récit mythique et interpelle l'émotion du public participant. La fonction ludique et émotionnelle est évidente. C'est aussi l'univers de l'illusion.

## **b)-LE CHANT ET LA DANSE**

Ce sont deux éléments souvent présents dans les manifestations rituelles. Ils favorisent la dimension cathartique et provoquent une forte symbiose émotionnelle. L'individu perd ses propres repères, sa propre identité. Il ne vit que l'instant présent. Il n'y a pas de simulation comme dans le théâtre de type européen, mais incarnation du vécu et fusion totale. La danse est chargée de sacré, elle supprime toute distance. Des récitations, des prières et des jeux sont accompagnés de danses qui accentuent la fonction initiatique et qui développent la dimension ludique.

## **c)- DES FORMES- MODELES**

Les manifestations spectaculaires africaines obéissent souvent à des normes précises. Certaines formes sont très proches du théâtre de type européen au niveau de leur fonctionnement. On peut citer, entre autres, le kotéba et le griot.

-*Le kotéba* : C'est un drame ambulant qui permet aux jeunes et à des personnages marginaux d'exprimer leurs besoins, de traduire leurs frustrations par le biais de scènes satiriques et de manifestation leur opposition avec les anciens. L'idée de conflit n'est donc pas absente. Les « acteurs » utilisent un dialogue direct et simple mettant en situations certains aspects de la vie quotidienne, des épisodes de chasse ou des conflits tribaux. C'est un drame didactique qui favorise la caricature, la farce et l'improvisation. Claude Pairault apporte quelques explications :

*« Ces représentations ne sont liées à aucun rite et peuvent se faire à n'importe quel moment de l'année. Ce sont des comédies proches de la comédia dell'arté à personnages fixes et à texte improvisé. On met en scène le mari trompé, sa femme et l'amant, ou encore le marabout charlatan et sa victime, ou le voleur au marché. Les pièces sont jouées sur un style de farce et de*

*caricature. On n'est pas loin de Maître Pathelin, voire de Molière.*

*Chez les Bobos, cette comédie populaire peut prendre des allures de psychodrame ainsi on présente une querelle publique de deux clans traditionnellement antagonistes. Le but est de faire rire aux dépens des ridicules et des vices sociaux.»(Claude Pairault, Où trouver le théâtre, in Le théâtre négro-africain, p.23)*

Le kotéba recourt donc à des procédés théâtraux qu'on trouve essentiellement dans la commédia dell'arté. Le comédien joue des personnages fixes, improvise des situations et fustige certaines traditions. Nous avons affaire à un « jeu », à une simulation et à de véritables performances spectaculaires. Le décor est très simple. C'est l'objet qui sert d'élément central du dispositif scénique.

*-Le griot : C'est une sorte de conteur qui transmet la tradition et qui perpétue les valeurs ancestrales. Il est le témoin vivant de l'Histoire de sa tribu ou de son clan. Le griot est au centre du débat dramatique, il joue, raconte et organise l'espace.*

Le griot reste un élément- phare de la culture africaine orale. Ainsi l'écrivain prend à parti ceux qui minimisent le poids de ce personnage emblématique :

*« L'Occident nous a malheureusement appris à mépriser les sources orales en matière d'histoire : tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement. Aussi, même parmi les intellectuels africains, il s'en trouve d'assez bornés pour regarder avec dédain les documents « parlants » que sont les griots et pour croire que nous ne savons rien ou presque rien de notre passé, faute de documents écrits. »(Préface de Soundjata ou l'épopée mandingue, p.8)*

Le griot est tout simplement un personnage noble, respecté par la communauté qui sauvegarde l'Histoire et amuse tout en racontant des histoires extraordinaires marquées par la présence de thèmes historiques, légendaires ou quotidiens. Le rire n'est pas absent des récits et des histoires de ce conteur qui fait défiler dans l'imaginaire du public plusieurs personnages, des temps et des espaces multiples. Tantôt, il parle simplement, tantôt, il chante en s'accompagnant de sa guitare qui se transforme au gré de l'effusion verbale en personnages anthropomorphe. La guitare se démultiplie et devient le lieu de cristallisation de tous les signes de la représentation.

Le processus dramatique obéit à des règles précises. Le conteur se dédouble, se métamorphose et constitue l'élément central du récit. L'historien Joseph Ki Zerbo décrit ainsi le griot :

*« Le griot constitue des archives vivantes ; c'est un moraliste doué d'une mémoire prodigieuse, c'est une source de l'histoire africaine à utiliser avec les précautions qui s'imposent. En effet, parfois, il établit un ordre de succession réel, mais incomplet, en ce sens que les règnes qu'il relate sont dans un ordre exact, mais peuvent être séparés par d'autres dont il n'a pas été instruit ou qu'il a oubliés. De plus, le sensationnel étant le plus demandé par la foule des auditeurs, il risque d'être polarisé par le détail qui fait mouche, quitte à le faire « mousser » dans ce but. » (Histoire et conscience nègre, Présence Africaine, p. 55)*

Ce n'est pas un historien, il ne se fie nullement au détail historique. Sa fonction est de raconter, d'amuser et de faire rire. Le public se déplace pour écouter et méditer les récits de ce sage qui constitue en quelque sorte le lien entre le passé et le présent de la communauté. Dire, c'est retrouver la parole ontologique, c'est plonger dans les racines de la société. Ainsi, le griot est le porte-parole de son groupe. C'est d'ailleurs, pour cette raison essentielle, qu'il est très respecté par les siens. Sa parole est libération, elle est marquée du sceau de la respectabilité et de la dignité.

Aujourd'hui, encore, il reste, malgré les transformations sociales et économiques opérées dans les pays africains, présent, écouté et adulé par un public fidèle et assidu.