R. Cornevin



LE THÉATRE EN AFRIQUE NOIRE

et à Madagascar

africain

71932

PN
2979
.C6

Cornevin
Le théâtre en Afrique noire
at a Madagascar

PN
2979
.C6

71932

Cornevin
Le theatre Afrique
noire et a Madagas-
car

HAYES LIBRARY
COLLEGE OF WHITE PLAINS
OF PACE UNIVERSITY

MADONNA LIBRARY
COLLEGE OF WHITE PLAINS
WHITE PLAINS, N. Y. 10603

DEMCO

PACE UNIVERSITY LIBRARIES
HAYES STACKS PN2979.C6
Le theatre en Afrique noire et a Mada

3 5061 00229 2341

PN
2979
.C6
S48
C81t
71932



Digitized by the Internet Archive
in 2023

LC 70-549986

https://archive.org/details/letheatreenafriq0000unse

R. Cornevin

Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar

Le livre africain
13, rue de Sèvres, Paris-6e

© Le livre africain, Paris, 1970.

Du même auteur

Histoire de l'Afrique des origines à nos jours, Payot, 1956, 404 pp. (épuisé).

Histoire de Togo, Berger-Levrault, 1959 ; 3e édition, revue et augmentée, 1969, 555 pp. A obtenu en 1960 le prix du centenaire du Maréchal Lyautey de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer.

Histoire des peuples de l'Afrique noire, Berger-Levrault, 1960, 3e édition 1963, 715 pp. (épuisé).
Prix Broquette 1961 de l'Académie française.
Prix Georges Bruel 1961 de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer.

Les Bassari du nord Togo, Berger-Levrault, 1962, 156 pp.

Histoire du Dahomey, Berger-Levrault, 1962, 568 pp.
Prix Pierre Gentil de l'Académie française.

Togo : Nation-pilote, Nouvelles Editions Latines, 1963, 159 p.

Le Tchad, Larousse, 1963, 32 p.

Le Rwanda, Larousse, 1963, 32 p.

Le Burundi, Larousse, 1963, 32 p.

Histoire de l'Afrique
Tome I : Des origines au XVIe siècle, Payot, 1962, 2e édition 1967, 490 pp.
Tome II : Du tournant du XVIe au tournant du XXe, 1966, 638 pp.

Histoire du Congo (Léopoldville-Kinshasa), Berger-Levrault, 1963, 3e édition revue et augmentée, 1970, 391 pp.

Le Dahomey, P.U.F., 2e édition, 1970, 128 pp.

Le Togo, P.U.F., 1967, 128 pp.

Histoire de la colonisation allemande, P.U.F., 1969, 128 pp.
Traduction espagnole, éditions Redondo, Barcelone, 1970.

En collaboration avec :

Marianne CORNEVIN : **Histoire de l'Afrique des origines à nos jours,** Payot, 1964, 2e édition, revue et augmentée, 1969, 455 pp.
Traduction allemande : Klett Verlag, Stuttgart, 1966, 476 pp.
Traduction espagnole : Moreton, Bilbao, 1969, 509 pp.
3e édition, revue et augmentée, Des origines à la 2e Guerre mondiale, 1970, 437 pp.

Pierre ALEXANDRE et Jean-Claude FROELICH, **Les Populations du nord Togo,** P.U.F., 1963.

En préparation :

Histoire de l'Afrique, t. III et t. IV (Du tournant du XXe siècle à nos jours).

Le théâtre aux Isles (Antilles et Mascareignes).

Les mémoires de l'Afrique, Robert Laffont, 1971.

Ecrivains africains de langue française : Bilan et perspectives.

A la mémoire
de Charles Béart
(1895-1964)

Ancien Directeur
du collège de Bingerville
et de l'Ecole normale William-Ponty à Gorée
puis Sébikotane.
« Bon oncle » du théâtre africain

Avant-propos

« En matière de théâtre africain, avant moi, il n'existait à peu près rien. » Cette phrase, prononcée par un metteur en scène pourtant d'une réelle compétence, correspond bien au niveau des connaissances des meilleurs spécialistes européens du théâtre.

En effet dans un livre par ailleurs remarquable sur le *théâtre contemporain,* Paul-Louis Mignon consacre sept lignes à l'Afrique noire (1).

« *En Afrique, en Côte-d'Ivoire d'expression française ou au Ghana d'expression anglaise, on a commencé par procéder à l'inventaire des éléments dramatiques contenus dans les cérémonies, jeux et danses, des fêtes innombrables célébrées au long de l'année, en des points divers du territoire. Des saynètes servent à en fixer certains comme des croquis. Il appartiendra au génie du poète d'insérer son œuvre dans ces structures.* »

Il y a distorsion assurément entre ce passage plein de gentillesse mais tout de même un peu court et les pages consacrées au théâtre israélien, scandinave ou flamand. Et Paul-Louis Mignon est l'un des meilleurs connaisseurs du théâtre contemporain.

Ces deux exemples concernent des Européens, bienveillants certes, mais dont la compétence est forcément limitée. Plus grave me paraît être l'ignorance des Africains vis-à-vis de leur propre patrimoine artistique.

Enseignant depuis dix ans à l'Institut des Hautes Etudes d'Outre-Mer (devenu l'Institut international d'Administration publique) et à l'I.N.A.S. (Institut national pour l'Administration scolaire et universitaire) à des étudiants africains, j'ai eu fréquemment la surprise de constater que ces pédagogues ou ces futurs hauts fonctionnaires connaissaient mieux le Martiniquais Césaire que le Sénégalais Birago Diop, le Dahoméen Jean Pliya, le Congolais Guy Menga, les Ivoiriens Bernard Dadié ou François Amon d'Aby.

Cette constatation, la réflexion de l'expert européen et la brièveté du texte de Paul-Louis Mignon sont à l'origine de ce livre qui veut montrer l'importance et la richesse d'un théâtre africain francophone riche de plusieurs dizaines de pièces, dont les thèmes sont tirés d'un immense patrimoine de traditions orales conservées dans leur vitalité jusqu'à l'époque

---

(1) Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre contemporain,* Hachette, 1969, p. 271.

contemporaine alors que les traditions occidentales sont fixées et parfois figées depuis plusieurs siècles par l'écriture.

Que ce soit en Europe ou en Amérique, la recherche théâtrale actuelle insiste sur la nécessaire communion des acteurs et des spectateurs et sur les inconvénients du cadre rigide du théâtre à l'italienne.

Echapper à la contrainte qui brise l'enthousiasme n'est encore qu'un désir formulé par une petite minorité d'avant-garde, mais dans le théâtre africain c'est une réalité vivante et impérative. Comme dans nos « mystères » du Moyen Age, il s'agit d'une émotion collective partagée dans une atmosphère quasi religieuse. La « représentation » n'atteint son plein impact que donnée en plein air et accompagnée de musique, de chants et de danses auxquelles participe le public. Bref le théâtre africain, tout proche encore de ses origines, n'a pas encore perdu le secret de cette communion que les Occidentaux recherchent si laborieusement aujourd'hui.

Conscient de l'apport positif que le théâtre africain peut apporter au théâtre européen et américain, j'ai pensé qu'il était absolument nécessaire de le faire connaître bien que ce sujet paraisse éloigné de mes préoccupations habituelles d'historien de l'Afrique. De longues années passées dans la « brousse » m'ont permis de profondément ressentir la spécificité du théâtre africain après le premier choc que m'avaient apporté voici près de trente ans à Dakar les représentations des élèves de Ponty.

Il se trouve en outre que je dispose d'une documentation de première main difficile à exploiter par les spécialistes du théâtre. Depuis 1961, en effet, je dirige, à la Documentation française, le C.E.D.A.O.M. (Centre d'études et de documentation sur l'Afrique et l'Outre-Mer) qui possède l'une des meilleures bibliothèques mondiales sur l'Afrique noire (1 700 périodiques dont 700 vivants, et environ 50 000 volumes).

Notre information sur l'Afrique noire et Madagascar dans le domaine politique, économique, social et culturel, comprend de façon marginale ce qui concerne le théâtre africain.

Par ailleurs, depuis 1964, je suis, au comité directeur de l'A.D.E.L.F. (2), responsable de la commission des prix littéraires et dois donc présenter aux jurys les ouvrages de l'Afrique noire francophone, de Madagascar, des Antilles et des Mascareignes.

J'ai donc régulièrement connaissance de tout ce qui paraît dans le monde francophone d'où mon indignation lorsque je lis des articles de critiques littéraires dont la connaissance africaine se limite... à Césaire,

---

(1) 29, quai Voltaire, Paris-VII[e].

(2) Association des écrivains de langue française, 38, rue du faubourg Saint-Jacques, Paris-XIV[e]. Cette association héritière de l'ancienne A.E.F.M.O.M. (Association des Ecrivains d'Expression française de la Mer et de l'Outre-mer) regroupe environ 600 écrivains francophones appartenant à une trentaine de pays. Elle décerne six prix littéraire d'un montant de 2 000 F : prix franco-belge, prix France-Québec, prix de l'Afrique Noire, prix des Mascareignes, des Caraïbes, de Madagascar.

... Senghor et maintenant (Renaudot oblige) à Yambo Ouologuem. Certes dans le domaine théâtral j'ai conscience d'une certaine homogénéité du monde noir francophone... et je pense qu'il est très difficile, malgré l'Atlantique, de séparer l'Afrique des Antilles. En effet, depuis les indépendances, nombreux sont les Antillais qui vivent en Afrique, ont parfois pris nationalité africaine et dont les écrits concernent l'Afrique noire, qu'il s'agisse des Haïtiens Gérard Chenet, Morisseau Leroy, Jean Brierre ou du Martiniquais Dervain.

Mais surtout, en étudiant le théâtre des Antilles qui fait l'objet d'un autre volume, j'ai pris conscience d'une certaine homogénéité du monde noir, d'une inspiration et d'une démarche identiques.

L'importance du fond historique doit être soulignée et rapprochée des valeurs essentielles des civilisations africaines. Le Noir d'Afrique en effet a un *sens généalogique de l'histoire* qui s'oppose au *sens géographique de l'histoire* des Européens.

Ce n'est peut-être pas un hasard si le quarteron Alexandre Dumas, dont le père venait de Saint-Domingue, a donné à des millions de Français le goût de l'histoire. C'est un aspect que nous étudierons dans l'autre volume.

Il est frappant de noter que, sur une centaine de pièces de théâtre haïtiennes signalées depuis l'indépendance, le répertoire se répartit en des proportions identiques à celles du théâtre africain : inspiration historique environ 45 %, critique sociale 30 %, satire politique 25 %.

Par ailleurs, l'historien de l'Afrique, considérant l'évolution politique récente, est frappé par la valeur et la vigueur d'un théâtre en de nombreux Etats où, faute de presse libre, une certaine forme de critique, d'opposition, s'exprime à mots couverts à travers un théâtre historique.

Après avoir présenté les formes de *théâtre autochtone* telles que certains explorateurs et résidents les ont vues, j'envisage le *théâtre néo-africain*, ce qui permet de rendre à Charles Béart et aux premières équipes de l'Ecole normale William Ponty l'hommage qu'ils méritent.

Après le brillant essor de ce théâtre universitaire avant la lettre (1935-1945), le départ en France des meilleurs éléments provoque un vide en Afrique, alors que s'affirment à Paris les premiers acteurs noirs. Je traite successivement *Théâtre africain et acteurs noirs en France* (1946-1960) puis *Théâtre africain en Afrique* durant la même période.

Après les indépendances de 1960, sont étudiées *l'évolution du théâtre noir en Europe* puis la *promotion du théâtre en Afrique* où j'essaie d'établir pour chacune des Républiques une sorte de bilan théâtral. Puis, après un bref chapitre qui montre certains aspects de *théâtre francophone en Afrique du Sud, en Ethiopie et au Nigeria,* je présente *le théâtre à Madagascar.* Enfin les *problèmes du théâtre africain francophone et les solutions éventuelles* font l'objet d'un dernier chapitre.

La rédaction de cet ouvrage a entraîné une volumineuse corres-

pondance et de nombreux entretiens. Je voudrais remercier tout particulièrement Mme Charles Béart qui m'a donné sur les débuts du théâtre à Bingerville et à Ponty de précieuses indications, Raymond Decary, le gouverneur Deschamps, professeur à la Sorbonne, qui a bien voulu relire le chapitre consacré à Madagascar, Mlle Méric, secrétaire général administratif de l'A.D.E.A.C., Morena Casamance et Maurice Decraiene qui m'ont fourni de précieuses indications sur Habib Benglia, Robert Liensol, qui anime depuis quinze ans la compagnie des griots, Gisèle Baka, dont les efforts pour un théâtre noir francophone sont méritoires Guy Menga et madame Nicole Labonne dont les informations sur le théâtre au Congo-Brazzaville m'ont été précieuses...

Parmi une bonne centaine de correspondants, je voudrais citer et remercier particulièrement Alexandre Adandé, Luc-Olivier Amadi, François-Joseph Amon d'Aby, Raphaël et Gabriel Atta Koffi, Jacques Bachelot, G. Rawiri, Jacques Binet, Néné Khaly Camara, Gérard Chenet, Bernard Dadié, Mme Delarozière, Raymond Delval, Alain Dudoignon, Lydia Ewandé, Pierre Frédou, Mgr Henrion, le R. P. de Julliot, Daniel Kamwa, Eloi Damigou Lamboni, Françoise Ligier, Mme Maistre, Guy Menga, Rose-Marie Moudouesse, Valérien Mutombo Diba, F. M. Oké, Alfred Panou, M. Pepper, Jacques-François Poinsot, Claude Prieux, Mgr Raponda-Walker, R. Robin, André Salifou, Moussa Sawadogo, Jacques Scherer, Joseph Brahim Seïd, Maurice Sonar Senghor, Mgr Joseph Strebler, Bachir Touré, Georges Toussaint, Auguste Viatte, Auguste Weiss...

Historien passionné du passé de cette terre africaine et du destin de ses peuples, j'ai voulu par cet ouvrage signaler ce qui existe et surtout dénoncer la scandaleuse ignorance des Français à l'égard du théâtre d'Afrique noire francophone.

Œuvre collective issue d'une société communautaire en pleine transformation, le théâtre africain et malgache mérite que l'on connaisse ses origines et son destin.

Les spécialistes d'art dramatique voudront bien pardonner les imperfections de ce livre, dont le double objectif est de faire mieux connaître l'histoire de ce théâtre, la genèse d'un monde nouveau du spectacle, et de rendre hommage aux auteurs, acteurs et animateurs africains, européens ou malgaches qui de Tananarive à Dakar, de Lubumbashi à Niamey, d'Abidjan à Fort-Lamy, donnent une nouvelle dimension et une nouvelle jeunesse au théâtre de langue française.

I

Le théâtre africain autochtone

Des formes de théâtre existaient en Afrique bien avant les manifestations des élèves de l'E.P.S. de Bingerville ou de l'Ecole Normale William Ponty et même avant l'arrivée des Européens.

L'Egypte n'entre pas dans le cadre de notre étude. Mais d'importantes similitudes existent entre l'Afrique Noire et l'Egypte ancienne quant aux phénomènes religieux. Le papyrus dramatique de Ramesseün (daté de 2 000 ans av. J. C.) découvert par l'archéologue allemand Sethe a montré l'importance des représentations liturgiques ; *La Naissance et l'apothéose d'Horus* notée par le chanoine Drioton résume une action dramatique jouée au cours d'un spectacle à caractère rituel, de même que *le Jeu des quatre vents* du tombeau de Khnoumhotep (1900 av. J. C.) était probablement un spectacle lyrique et chorégraphique (1). Mais il n'y a pas actuellement de preuve que dans l'Egypte ancienne un spectacle profane ait à un moment ou à un autre remplacé le spectacle sacré.

Il ne semble pas que les théâtres arabes d'Egypte (où passaient pourtant de nombreux et notables pèlerins du Mandingue) ou du Maghreb (2) aient eu d'influence sur l'Afrique noire qui, en matière de griots, était mieux pourvue que l'Egypte et le monde arabe.

Pour des êtres aussi religieux que les noirs, certaines manifestations de cultes, danses collectives, scènes mimées pour se rendre favorables les divinités de la chasse, chœurs alternés constituaient de véritables spectacles d'autant plus goûtés qu'ils se situaient, dans les pays de savane, en période sèche, durant la morte saison agricole, en un temps de loisirs où la sécheresse rend la bière de mil ou le vin de palme agréable au palais des chasseurs.

Durant ces périodes, les cérémonies commençaient à la nuit tombée quand il fait frais aux lueurs du feu de camp. Il n'y avait pas besoin de salle. Par ailleurs les souverains avaient autour d'eux griots traditionnalistes et griots chansonniers. C'est-à-dire les éléments du drame historique et de la farce.

---

(1) Cité par VITO PANDOLFI, *Histoire du théâtre,* Marabout Université, Verviers, 1968, p. 15-19.
(2) Cf. Le remarquable ouvrage de JACOB M. LANDAU, *Etudes sur le théâtre et le cinéma arabe,* Maisonneuve et Larose 1965.

1. Cérémonies religieuses et théâtre : Afrique Noire et Moyen Age européen.

Dans l'introduction à son livre sur « Le Théâtre des origines à nos jours », le regretté Léon Moussinac écrivait (1) « C'est sans doute dans *l'animisme* et dans la *magie* qu'il faut rechercher les origines vivantes du théâtre. L'animisme, élément passif, et la magie, élément actif de la religion à sa naissance, caractérisent en effet une part de l'activité des groupes humains primitifs et l'on remarque que les premières formes réelles du théâtre se créent et se développent en même temps que se créent et se développent les rites, les cérémonies et les cultes.

Certes, avant toute chose, l'homme doit manger, boire, s'abriter, les forces extérieures, et d'abord celles de la nature, dominent la vie quotidienne des origines et se présentent au primitif avec un caractère d'étrangeté inexplicable. L'homme imite par utilité et sans doute d'abord l'animal qu'il doit nécessairement tuer. Autour du feu, où la horde est assemblée, les ombres ajoutent au mystère ; le mouvement des flammes invite le corps à danser, et modèle déjà de reflets un masque sur les visages ; un homme alors se sert de son corps pour communiquer avec le groupe, et ses mouvements créent le premier langage. Ce jeu mimétique *est déjà du théâtre ; en se donnant en spectacle, l'homme est déjà un* acteur.

Mais, chez cet homme, impuissant à lutter contre certains éléments, la foudre ou l'inondation est provoquée la croyance en un surnaturel, en des esprits. A un stade plus évolué, le primitif croira en une survivance des ancêtres, puis en des dieux. Pour lui encore, le monde se dédouble, et naît alors un monde mystérieux, où il découvre des « apparences enchantées », des images surgies de son cerveau, celui-ci s'animant peu à peu d'une vie propre, ébauchant bientôt des représentations. *C'est pourquoi il a pu être dit de la* religion *qu'elle est le reflet fantastique de l'existence humaine. Les moyens du théâtre seraient donc nés, en quelque sorte, de la nécessité technique d'exprimer ce « reflet fantastique ».*

A ces propos d'ordre général de la genèse théâtrale du monde primtif, Bakary Traoré apporte le point de vue spécifique de l'Afrique noire lorsqu'il écrit (2) :

« *Dans la société négro-africaine, les rapports des dieux et des hommes sont à l'image des rapports des hommes entre eux. Les dieux sont*

(1) Léon Moussinac, *Le Théâtre des origines à nos jours,* Flammarion, 1966, p. 5.
(2) *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales,* Présence Africaine, 1958, p. 25.

des ancêtres et ces derniers des héros. Le culte des héros tient aussi une place importante dans la tradition. Les manifestations théâtrales sont réglées par le calendrier saisonnier et par l'ordre des fêtes. Il arrive que la représentation se traduise complètement en action, elle se mêle intensément au rituel. »

Impact européen et impact chrétien.

Il n'est pas inutile de rappeler à grands traits l'évolution du théâtre européen.

Après Térence (194-159 av. J.-C) et ses comédies imitées du grec, les *atellanes* (1), qui tiennent beaucoup plus de la farce avec improvisation sur canevas, connaissent longtemps un grand succès d'autant que les hommes libres peuvent y jouer sans perdre leurs droits de citoyen, ce qui n'est pas le cas pour la comédie.

Les spectacles du Bas-Empire, associés parfois au martyre des chrétiens dans l'arène, entraînent une réaction brutale de l'état féodal chrétien contre un théâtre considéré comme foyer de corruption. Les premiers conciles excommunient les comédiens, leurs femmes et leurs descendants. A la fin du IV^e^ siècle, l'un des conciles de Carthage revient sur ces décisions.

L'évolution du théâtre médiéval.

Léon Moussinac marque bien (2) l'évolution des formes du théâtre médiéval à travers *Le chant alterné* dont Grégoire le Grand, au VI^e^ siècle, donne les règles, puis les *Tropes* élaborés peut-être par la communauté de Saint-Gall au X^e^ siècle qui fixent les variations musicales et poétiques en paraphrasant les récits de l'évangile. De ces strophes chantées devenant petit drame sont sortis une *liturgie dramatique,* puis les *jeux* du XIII^e^ siècle, les *miracles* du XIV^e^, les *mystères* du XV^e^ qui abandonnent parfois le thème religieux pour se tourner vers l'Antiquité comme le *mystère de la destruction de Troie.*

En 1402 les privilèges accordés par le roi Charles VI permettent l'ouverture d'un théâtre permanent aux « Confrères de la Passion ».

Certes les farces, soties ou moralités ne sont pas toujours bien vues des autorités. Mais la Renaissance qui voit disparaître *mystères* et *miracles* correspond à la transformation de la farce qui aboutit un siècle

---

(1) Atella, ville osque de Campanie, passe pour avoir été l'endroit où prit naissance cette forme de théâtre.
(2) *Le Théâtre,* 1966, p. 59 et 60.

plus tard à Molière, alors que le *Sotie* se transforme en satire politique et sociale et la *moralité* en comédie de caractère.

Evolution du théâtre africain.

Si l'on peut remarquer ici ou là des convergences il n'est, bien entendu, pas possible de parler de parallélisme.

Certes les griots correspondent aux trouvères et aux troubadours et on a pu enregistrer, au Rwanda et au Sénégal notamment, de véritables chansons de geste.

Dans certaines régions d'Afrique la malédiction qui s'attache aux griots fait penser à l'excommunication des comédiens... il y aurait aussi beaucoup à dire sur les contraintes et interdits de l'Islam comme du christianisme médiéval.

De nombreuses manifestations religieuses constituent en Afrique de véritables spectacles. Ainsi les cérémonies d'initiation ou de sorties de couvent fétichiste où les jeunes gens en « uniforme » dansent ensemble et constituent un ballet souvent très beau à voir.

Malheureusement les tam-tams du 14 juillet ou ceux organisés pour une visite de gouverneur, de ministre ou de fonctionnaire international ne correspondent plus à rien, si ce n'est à un spectacle plus ou moins rétribué en espèces ou en boisson et qui se fait souvent à contre-saison. Encore ces séances ont-elles lieu en Afrique. Lors de tournées des formations africaines en Europe le souci de plaire à des Européens aboutira à un spectacle beaucoup plus proche du Music-hall que du théâtre.

Comme dans le théâtre du moyen âge européen, les manifestations religieuses comportent à l'origine la participation effective des assistants. Mais la paix et la sécurité qui accompagnent la période coloniale entraînent parfois la présence d'étrangers : colporteurs, pèlerins, fonctionnaires appartenant à d'autres ethnies, et européens. Ces spectateurs extérieurs transforment ce qui n'était jusqu'alors qu'une cérémonie coutumière en une représentation que la fierté locale veut de plus en plus belle jusqu'à en faire un authentique spectacle.

---

2. Explorateurs et résidents à la découverte des spectacles africains.

Dans les récits des explorateurs on trouve à plusieurs reprises des notes sur des éléments variés de spectacles africains.

Le chevalier De Boufflers.

Le premier gouverneur académicien dont le Sénégal peut se vanter, le chevalier de Boufflers, fait (1) dans une lettre à Madame de Sabran le récit du spectacle qui lui fut donné le 6 mars 1786 au cours d'un de ses premiers voyages à l'intérieur du Sénégal.

« *Hier encore, j'ai été à quatre lieues d'ici, faire une chasse de petits oiseaux aux filets. Les femmes de l'endroit m'ont fait l'honneur de me chanter et, suivant l'expression du pays, de me danser. Je n'ai pas bien compris ce qu'elles chantaient mais il était difficile de se méprendre à la signification de leur danse. Un homme jouait d'un instrument, toute l'assemblée battait des mains, et une danseuse à tour de rôle sortait, en contrefaisant toutes les crises de Mesmer... Elle s'avançait vers moi en roulant les yeux, tordant les bras, faisant mille petits mouvements, que ma chaste plume n'ose pas vous rendre, et après un instant d'anéantissement total, elle rentrait dans le cercle pour faire place à une autre pantomime qui essayait de surpasser la première ; le bal a fini par une espèce de joute des trois plus habiles, dont une jouait un rôle de femme et les deux autres des rôles d'hommes, avec une vérité et de petits détails dont on ne se fait point d'idée en Europe.* »

Le Kongkorong du Major Gray.

Le major Gray raconte (2) comment en 1818 il fut chez les Mandingues de Kayaye témoin d'une espèce d'amusement, plutôt de plaisanterie inquisitoriale appelée par les naturels du pays Kongkorong.

« *Un homme couvert de la tête aux pieds avec de petites branches d'arbre, sous lesquelles il est méconnaissable, se rendit dans l'après-midi auprès de la ville, et fit prévenir les jeunes femmes et les filles qu'il leur ferait une visite après le coucher du soleil ; à l'heure indiquée, il entra dans le village, se rendit à l'assemblée précédé des tambours et trouva tout le monde réuni, mêlant leurs voix au bruit des instruments.*

« *Il commença par dire lentement qu'il venait pour recommander aux dames beaucoup de circonspection dans leur conduite avec les Blancs, désignant les hommes de l'expédition et citant quelques circonstances dont il était, disait-il, bien informé et qui n'étaient pas à leur louange ; mais en faveur de cette première fois il voulait bien taire leur nom et leur faire*

---

(1) *Correspondance inédite de la Comtesse de Sabran et du chevalier de Boufflers (1778-1788)*, recueillie et publiée par E. de Magnien et Henri Prat, Paris, 1875, p. 175-176.

(2) Voyage dans l'Afrique occidentale, trad. Mme Charlotte Huguet, 1826, p. 54.

grâce de la punition méritée, tel que le fouet ; cependant il prenait acte de ce moment et ne manquerait pas la première occasion, si elles étaient encore assez imprudentes pour s'y exposer. Tout ce qu'il disait fut répété avec une espèce de chant par les filles, battant des mains et accompagnées de la musique. »

La pantomime de Mage.

Parmi les explorateurs du Soudan nigérien, Mage décrit, en 1868, une véritable *pantomime* dans son « Voyage au Soudan ».

« *En rentrant (à Nioro du Sahel) j'assistai à une fantasia assez bizarre. C'était une espèce de parodie de combat faite par deux* talibés. *Tout en dansant et jonglant avec leurs fusils d'une façon assez remarquable, l'un faisait le mort, l'autre tournait autour sans oser approcher. Quand il venait trop près, le mort remuait et l'autre se sauvait, puis le mort apprêtait tout doucement son fusil et tout d'un coup, quand l'autre arrivait pour l'assommer d'un coup de crosse, il se relevait d'un bond, lâchait son coup de fusil à bout portant et les rôles se renversaient. Cela était remarquablement mimé et imité.* »

Il s'agit là d'une véritable pantomime que l'on trouve chez de nombreux peuples chasseurs. J'en ai vu personnellement à plusieurs reprises dans le Nord Togo en particulier chez les Bassari (1).

Le tam-tam du nouveau « commandant » Arlabosse.

Le général Arlabosse raconte (2) la palabre de Kangaba (Mali) au cours de laquelle il donne à Diola, chef de ce village, l'autorité sur les chefs des villages voisins.

« *La réunion se tint sous un grand arbre qui ombrageait la place de Kangaba ; toute la population était là et, au premier rang, les griots de chaque village. Ces griots ont une grande importance dans tous les pays noirs du Niger. Ils sont d'une caste à part et ne se marient que dans leur caste. Ils s'attachent à la personne d'un chef, lui font de la musique et chantent ses louanges. Ils connaissent seuls l'histoire du pays, de chaque famille et se la passent de père en fils par tradition ; un peu sorciers, ils savent*

---

(1) *Les Bassari du Nord Togo,* Berger-Levrault, 1962, p. 107.
(2) Général Arlabosse, *Une phase de la lutte contre Samory (1890-1892), Souvenir du général Arlabosse,* Société d'Histoire des Colonies Françaises, 1933, p. 14-15 et 16.

préparer des poisons terribles, fabriquent des gris-gris qui préservent des balles, des maladies, du mauvais sort. Leurs chants influencent beaucoup de nègres dont ils obtiennent ce qu'ils veulent ; ils sont très craints, car ils connaissent tous les secrets, et les vilaines histoires. Ils vivent à part et dans les cérémonies toute la famille reste groupée ; les femmes, les enfants, chantent comme les hommes ; ils sont tous troubadours, diseurs de bonne aventure, danseurs, musiciens, acrobates.

« Le 20 novembre un grand tam-tam a lieu en mon honneur. Diola descend de cheval, se prosterne devant moi et s'assied à mon côté ; ses parents et amis, puis tous les gens du village forment un grand cercle, qu'éclaire un feu de paille, constamment entretenu. A côté de moi, trois griots attaquent une symphonie étrange sur des instruments appelés bolons, *et chantent un poème guerrier que tous les assistants accompagnent en frappant des mains en mesure.*

« Tout d'un coup un guerrier s'élance dans le cercle, le sabre à la main. Il vient d'abord vers moi, incline son arme jusqu'à terre, puis commence à bondir, à pousser des cris sauvages, en jouant du sabre comme s'il attaquait puis se défendait ; ses bonds sont effrayants ; d'autres guerriers se lèvent et font comme lui ; cela devient une danse infernale accompagnée de hurlements, de cette musique lugubre et éclairée par les lueurs rouges du grand feu. Diola, le chef, qu'un de ses griots est venu provoquer, prend son fusil et commence sa danse, accompagné, à distance respectueuse, par les membres de sa famille qui se sont tous levés en même temps que lui. Quand il a fini, chacun le félicite, l'admire, le loue ; il recommence jusqu'au moment où il n'en peut plus. Dès que je bats des mains, les cris de joie éclatent partout.

« Le spectacle change. Deux joueurs de flûte, assis en face de moi commencent un air très doux ; un chœur de jeunes filles chante les louanges de Diola, puis les miennes :

« Les Blancs sont au-dessus de tout. Depuis qu'ils sont dans le pays on vit tranquille. Les parents sont sûrs d'élever et de garder leurs enfants. Chacun garde son champ et ses troupeaux. Chacun est heureux et content ".

« Ce chant est extrêmement doux. Le chœur est assez loin ; mais les musiciens se rapprochent très lentement, s'avancent jusqu'à moi, se penchent, s'agenouillent et s'inclinent très bas quand le chœur entame les louanges des Blancs. Le chœur cesse, tout reste un moment silencieux, tout le monde est sous le charme, je suis ému.

« Le silence n'est pas long ; la musique recommence ; les griots jouent d'une espèce de mandoline, accompagnés par de petits tambours. Une femme se lève et commence à danser, puis une seconde, puis beaucoup. Elles font de tout petits pas, penchent le corps en avant puis en arrière, agitent les bras d'une façon désordonnée, en même temps leur tête va en avant, puis en arrière, ce mouvement devient de plus en plus rapide, la

tête frappe la poitrine, frappe le dos, elle a l'air en même temps de tourner autour de l'attache du cou. C'est affreux, j'en ai assez. Je redemande les flûtes et vais me coucher après avoir distribué de petits souvenirs aux artistes. »

Les « spectacles privés » des commerçants portugais de l'ancienne côte des esclaves.

On ne peut passer sous silence les spectacles donnés le dimanche par des commerçants brésiliens sur l'ancienne « Côte des esclaves ».

Georges Toqué, tristement célèbre par ailleurs (1) raconte durant son séjour au Dahomey en 1901 comment il assista, à Grand Popo, à l'un de ces tam-tams (2).

« *Un commerçant portugais donnait quelquefois des tam-tams indigènes, véritables concerts en petit comité. Ils se tenaient le dimanche après-midi et nous y étions invités.*

« *Ce n'étaient pas seulement des entrechats vulgaires de la tribu, mais des reconstitutions de vieilles danses, des adaptations de chœurs à deux ou trois voix. Les étoiles étaient trois et si semblables qu'on eût dit trois sœurs, toutes jeunes, fort jolies et florissantes de santé. Vêtues toutes trois de pagnes semblables, coiffées de la même façon, elles avaient les mêmes attitudes, les mêmes gestes en agitant la queue de cheval, signe distinctif de leurs fonctions...* »

Ce genre de spectacle assez fréquent sur la côte ne peut évidemment être assimilé à un théâtre. Toutefois des riches commerçants « Brésiliens » de ces comptoirs autant par goût que pour « paraître » donnaient ainsi fréquemment des spectacles « indigènes ».

Mais les griots sont connus depuis trois siècles.

3. Les griots.

Le père Alexis de Saint-Lô dès 1637, dans sa *Relation du voyage du Cap-Vert*, parle des « Guiriots qui sont comme des « bate-

(1) Condamné à Brazzaville le 25 août 1905 pour l'affaire de Fort Crampel, Toqué, se trouvant en 1914 dans une région de France occupée par les Allemands, donna quelques articles à « la gazette des Ardennes ». Condamné à mort par le 4e conseil de guerre de Paris le 25 juillet 1919, il fut passé par les armes dans les fossés de Vincennes le 15 mai 1920.

(2) Georges Toqué, *Les massacres du Congo*, Paris, 1907, p. 26-27.

leurs » et précise ensuite (p. 87). « Les Guiriots qui les font danser sont en ignominie parmi le commun... on les estime indignes de sépulture, car on les met debout dans quelque arbre creux. »

Lamiral, en 1789, dans *L'Afrique et le peuple africain,* écrit que « les griots sont les comédiens et les musiciens du pays ».

Dans *La Littérature des nègres* (1808), l'abbé Grégoire nous dit (1) : « *La France eut jadis ses trouvères et ses troubadours comme l'Allemagne ses minnesinger et l'Ecosse ses minstrels. Les nègres ont les leurs nommés griots qui vont aussi chez les rois faire ce qu'on fait dans toutes les cours : louer et mentir avec esprit.* »

Les fonctions et caractéristiques des griots soudanais ont été étudiés chez les Soninké par Charles Monteil (2) chez les Bambara par Dominique Zahan (3) chez les Dogon par Geneviève Calame-Griaule (4) cependant que l'écrivain André Demaison (5) et l'administrateur Roland Colin (6) puis Vincent Monteil (7) faisaient d'excellentes mises au point.

Geneviève Calame-Griaule décrit (8) bien le griot.

« *Ce personnage à la fois généalogiste, traditionniste, poète et musicien ambulant est bien connu dans les sociétés d'Afrique occidentale. Parcourant les villages avec son instrument (guitare ou tambour d'aisselle, parfois les deux), il est de tous les mariages, de toutes les fêtes, de toutes les réunions de quelque importance. Il joue aussi sur les places publiques, réunissant la foule autour de lui par quelques appels impératifs de tambour. Généalogies des grandes familles, morceaux anciens à la louange des héros de jadis, éloges improvisés en l'honneur des personnages qui l'écoutent, son répertoire est vaste. Parfois, il joue de l'instrument seul, parfois il « récite » en s'accompagnant, parfois il chante, ou bien c'est sa femme qui chante et il l'accompagne. Il reçoit de l'argent (l'importance de la somme variant avec la qualité de ses " éloges " et la richesse de l'intéressé) des vêtements, de la nourriture.* »

Geneviève Calame-Griaule souligne un peu plus loin le caractère ambivalent du griot dogon « à la fois respecté et admiré, redouté et décrié ».

Djibril Tamsir Niane, dans son remarquable ouvrage *Soundjata*

---

(1) P. 71.
(2) Charles Monteil, *La Légende du Ouagadou et l'origine des Soninké,* mémoire I.F.A.N., n° 23, 1953, p. 358-400.
(3) *La Dialectique du verbe chez les Bambara,* Mouton 1963, pp. 44-101.
(4) *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon,* Gallimard, 1965, p. 486.
(5) *Diaeli,* édition d'art Piazza, 1931, pp. 13-36.
(6) *Les Contes noirs de l'Ouest africain,* Présence Africaine, 1957.
(7) *Un cas d'économie ostentatoire : les griots d'Afrique noire,* Economies et sociétés, cahiers de *l'I.S.E.A.*, t. II, n° 4, avril 1968, pp. 773-791.
(8) Livre cité p. 486.

ou l'épopée mandingue, présente le griot de façon beaucoup plus favorable sous la forme de conservateur assermenté des archives orales tout en déplorant la décadence de la fonction (1).

« *Si aujourd'hui le griot est réduit à tirer parti de son art musical ou même à travailler de ses mains pour vivre, il n'en a pas toujours été ainsi dans l'Afrique antique. Autrefois les griots étaient les conseillers des rois, ils détenaient les constitutions des royaumes par le seul travail de la mémoire ; chaque famille princière avait son griot préposé à la conservation de la tradition ; c'est parmi les griots que les rois choisissaient les précepteurs des jeunes princes. Dans la société africaine bien hiérarchisée d'avant la colonisation, où chacun trouvait sa place, le griot nous apparaît comme l'un des membres les plus importants de cette société car c'est lui qui, à défaut d'archives, détenait les coutumes, les traditions et les principes de gouvernement des rois.* »

Et plus loin (2) :

« *Le griot qui détient la chaire d'Histoire dans un village et qu'on appelle* Belën-Tigui *est un monsieur très respectable qui a fait son tour du Mandingue. Il est allé de village en village pour écouter l'enseignement des grands maîtres ; pendant de longues années, il a appris l'art oratoire de l'histoire ; de plus il est assermenté et n'enseigne que ce que sa " corporation " exige car, disent les griots : " Toute science véritable doit être un secret. " Aussi le traditionaliste est-il maître dans l'art des périphrases, il parle avec des formules archaïques ou bien transpose les faits en légendes amusantes pour le public, mais qui ont un sens secret dont le vulgaire ne se doute guère.* »

Il est évident que ce n'est pas ce griot traditionniste que nous pouvons assimiler aux bateleurs des foires du Moyen Age européen.

Mais ce griot joue un rôle immense comme dépositaire des traditions orales, c'est-à-dire du trésor littéraire qui pourra inspirer le théâtre autochtone.

Les « bouffons », décrit par Roland Colin (3) seraient plus proches des bateleurs :

« *Deux hommes marchent l'un derrière l'autre d'un pas égal, souple et rapide. Ce sont des " bouffons ", c'est-à-dire qu'ils appartiennent à la classe d'âge qui, cinq ans durant, constituera une petite cité séparée de la cité mère où, dans un " univers de la bouffonnerie " qui est culte*

---

(1) *Soundjata,* p. 7-8.
(2) *Soundjata,* p. 9.
(3) Roland Colin, *Littérature africaine d'hier et de demain,* A.D.E.C., 1965, p. 128.

du détachement et de l'ironie, ils apprendront en commun à devenir des hommes libres, jaugeant impitoyablement de l'extérieur tous les rouages de la société dont ils sont temporairement sortis et à laquelle ils reviendront demain. Deux bouffons coiffés d'un chapeau conique de paille tressée, entièrement recouvert de longues plumes de vautour. Vêtements en haillons, besace au côté. Dans la besace le masque de bois du singe cynocéphale voleur de moissons tenant dans la gueule un épi de maïs.

« Au prochain village le masque sortira de la besace, les deux compagnons danseront et mimeront les exploits du singe et sa mort — en échange du gîte et de la portion de nourriture chez quelque hôte complaisant. »

4. Petits drames et monologues.

Charles Béart a consacré le chapitre XXVIII de ses *Jeux et jouets de l'Ouest africain* à ce qu'il appelle « *les petits drames* (1) qui, même s'ils comportent des poursuites ou une ronde ou des recherches sont de véritables contes joués ».

Ainsi *Libon* qui vient du Mandingue (*Libon* = récolte de mil).

« Le cultivateur, son chien, ses ruches, le voleur de ruches. Le voleur de ruches prend une ruche, le chien aboie, le cultivateur qui n'a pas vu le voleur adresse des reproches au chien.

« Le voleur de ruches prend une deuxième ruche, même jeu jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de ruches.

« Le cultivateur veut racheter des ruches au voleur. Il lui propose de l'argent, des esclaves, l'enfer, le paradis. Le voleur refuse tout, le cultivateur appelle son chien, les ruches se lèvent, battent le voleur... et s'en vont avec leur maître (2). »

Parmi les autres citons le *nímnijolokpa* (Nagot du Dahomey) (3).

« Les joueurs sont assis en demi-cercle sur une natte, les jambes allongées. La mort paraît et promène sa main en chantant sur les jambes, une caresse. Chaque fin de couplet marque la fin d'une vie. Le mort est dépouillé de son boubou, allongé sur la natte en attendant que tous ses camarades aient subi le même sort.

« Le chant devient refrain magique qui ranime les morts.

(1) Pp. 635-652.
(2) P. 635.
(3) P. 647-648.

« *La dernière figure représente le Jugement dernier : un paradis avec des friandises ; un enfer dans un coin noir. Le juge se livre à toutes les plaisanteries possibles. Celui qui rit va en enfer.* »

Comme on le voit, ces sortes de petits jeux représentent dans tous les coins d'Afrique une sorte de pré-théâtre, de théâtre avant la lettre dont les éléments seront utilisés sur les planches dès que le vrai théâtre sera constitué.

Monologues.

Illustré en France par Miguel Zamacoïs et les chansonniers, le monologue était, avant la radio et la télévision, l'accompagnement rituel des noces et banquets alors que, dans les campagnes, les veillées de vendanges, par exemple, voyaient de remarquables démonstrations patoisantes avec gestes.

Succédant au bouffon des cours médiévales, ce monologue avait eu en Europe son heure de gloire. Mais on l'a également noté en Afrique. Binger, dans son livre *Du Niger au Golfe de Guinée*, en parle sous la forme du *Mokho Misikou* (l'homme aux queues de vache), sorte de croquemitaine ou de polichinelle qui amuse les guerriers par ses propos ou ses contorsions.

Delafosse, dans une lettre à F. V. Equilbecq, signale avoir vu dans le Nord de la Côte-d'Ivoire certains griots « qui vont de ville en ville et se livrent à des récits mimés qui étaient de véritables comédies avec un seul acteur incarnant successivement les divers personnages.

Ces griots étaient des Fregoli sans le savoir. »

Si le griot est l'ancêtre haut en couleur du théâtre autochtone, il existe d'autres formes de théâtre comme le guignol.

5. Le guignol africain.

Dans l'article consacré par Henri Labouret et Moussa Travélé au théâtre mandingue (1) est citée la relation de l'explorateur Paul Soleillet qui assiste chez les Somono du Niger près de Ségou à une véritable représentation de marionnettes.

« *Vers trois heures trois quarts de l'après-midi, je passe devant le village bambara de Mognago, coquettement situé sur la rive droite, au*

(1) H. Labouret et Moussa Travélé, *Le Théâtre mandingue* (*Soudan français*), Africa, 1928, p. 95.

milieu des beaux arbres, et je m'y arrête. Pourquoi ? Je vous le donne en mille ! vous ne devineriez jamais... pour voir guignol ! une tente carrée en étoffe rayée blanc et bleu est installée sur une pirogue à deux pagayeurs, une tête d'autruche emmanchée d'un long cou s'abaisse, se raccourcit, tourne à droite, tourne à gauche d'un air d'attente curieuse et inquiète, puis deux marionnettes surgissent du milieu de la tente, l'une vêtue de rouge, l'autre de bleu, et elles se livrent à des pantomines grotesques. Des tam-tams placés sur une seconde pirogue accompagnent le spectacle d'une musique assourdissante. Ce jeu se nomme chez les Bambara Donkili, il est inconnu des autres Noirs. »

Labouret et Moussa Travélé confirment l'exactitude de la scène observée par Soleillet et disent que ce *Konnou Donkili* (chant de l'oiseau) est un divertissement fréquent chez les Somono islamisés des rives du fleuve.

Par ailleurs, Maurice Delafosse, dans une lettre écrite à François Victor Equilbecq, signale l'existence d'une forme de guignol en pays lobi.

« *Je me rappelle avoir vu au Lobi, en 1902, un vieux griot qui avait fabriqué deux marionnettes en bois, homme et femme, les avait enfilées dans une ficelle et actionnait celle-ci avec deux gros orteils à chacun desquels était attaché un bout de ficelle, l'opérateur étant assis par terre les jambes allongées. Il imprimait ainsi à ses personnages des mouvements divers et les commentait au moyen d'un dialogue approprié à la grande joie des assistants.* »

H. Labouret et Moussa Travélé signalent dans l'article déjà cité (1) l'existence au Niger et dans certaines villes du Haoussa, sur quelques marchés, lors des grandes fêtes musulmanes, d'une représentation véritable dans laquelle paraissent des poupées de bois. L'opérateur est assis, dissimulé par sa blouse, il présente, par l'échancrure de celle-ci et d'une main invisible, les personnages ordinaires de la comédie : le mari, la femme et l'amant « et ils ajoutent que cette pratique semble venir d'Afrique du Nord ».

L'administrateur anglais Amaury Talbot signale (2) à propos des Ibibio du Sud-Est de la Nigeria des jeux de marionnettes dont il donne les photographies.

Charles Béart confirme l'importance de ces marionnettes (3).

« *Il existe des marionnettes tout à fait authentiques pour les bateliers du Niger. Des séances de marionnettes dont l'origine africaine est moins certaine, sont données au moyen de pantins articulés, au-dessus*

---

(1) Art. cité, p. 96.
(2) Amaury Talbot, *Life in Southern Nigeria*, 1923, réédition Frank Cass 1967. Le chapitre vi (p. 72-86) est consacré aux représentations magiques ; description de jeux de marionnettes pp. 76 et 60.
(3) *Jeux et jouets de l'ouest africain*, IFAN, Dakar, 1955, p. 779.

d'une natte (Zinder) sur un mirador où est caché le joueur (Dahomey), voire au-dessus d'une tapade (Nigeria). »

Le théâtre de marionnettes est signalé en d'autres points d'Afrique, ainsi Thérèse Centner dans son magistral ouvrage sur *L'Enfant africain et ses jeux* (1) signale au Congo-Kinshasa, chez les Basanga, les *Mayenge*, sorte de pantins articulés fabriqués avec des tiges de manioc et mus par des ficelles attachées aux orteils.

« *Ils jouent par couples (homme et femme) et représentaient généralement des scènes assez obscènes, aussi étaient-ils interdits par les parents avant d'être combattus par les missionnaires.* »

... *Kayatshi* (*pl. thuyetshi*) est le nom des mêmes pantins en leur région d'origine chez les Tschokwé... *Touzounji* est l'appellation correspondante louba dans la région de Moutombo Moukoulou.

Ainsi, en des points aussi éloignés que Lubumbashi (ci-devant Elisabethville) et le Soudan nigérien, on retrouve des marionnettes autochtones. Il serait à cet égard souhaitable d'avoir un recensement aussi précis que possible des ethnies où étaient pratiquées ces formes de guignol.

6. Fêtes et représentations scéniques en Afrique occidentale.

Labouret signale dans le chapitre qu'il consacre au théâtre dans *les Paysans d'Afrique occidentale* (2) des représentations scéniques qui avaient lieu lors des passages des classes d'âge.

Ainsi, chez les Mbato près de Bingerville, « l'armée » était reconstituée tous les dix ans pour marquer le changement des classes « actives » et des scènes guerrières étaient jouées. Chez les proches Apolloniens, *l'Abissa* est accomplie chaque année en décembre avec une reconstitution historique de la vie des ancêtres, de leurs danses, de leurs costumes.

Par ailleurs, l'administrateur M. Prouteaux, dans un article sur *les premiers essais de théâtre chez les indigènes de Côte-d'Ivoire* (3), montre l'importance du ballet.

« *La région d'Odienné, dans la haute Côte-d'Ivoire, est particulièrement riche en divertissements de ce genre. Depuis longtemps,*

(1) Editions C.E.P.S.I., Elisabethville, 1963, p. 370.
(2) *Paysans d'Afrique occidentale,* Gallimard, 1941, p. 266.
(3) M. Prouteaux, *Premiers essais de théâtre chez les indigènes de la haute Côte-d'Ivoire,* B.C.H.A.O.F., 1929, p. 448-475.

M. Clozel a signalé l'intérêt de ceux de Kimbirila, mais plusieurs autres cantons non musulmans en connaissent de presque semblables. Ces ballets comportent plusieurs entrées : jeunes filles, jeunes garçons costumés, guerriers, vieilles femmes et dans chacune, des danses générales alternent avec des duos et des soli, le tout dans un ordre immuable.

« Ces entrées et ces pas si minutieusement réglés dans leurs détails et dans leur suite, sont déjà un progrès considérable sur les rondes et les sautillements désordonnés des autres tribus, mais rien en tout cela ne fait penser au théâtre.

« Pourtant, un certain nombre de villages de cette région connaissent un ballet d'un caractère tout spécial, et dans quelques-uns, entre les danses, s'intercalent des scènes dialoguées tout à fait curieuses.

« Les indigènes eux-mêmes font une profonde différence entre les ballets ordinaires de la région et ce Sougounougou *(ballet des animaux). " Ici, me disait le chef du village de Sienso, nous ne dansons pas, mais nous nous amusons d'une autre façon. " Et, en effet, le divertissement même dégagé des scènes dialoguées, comme il l'est dans la plupart des cas, se classe nettement à part de toute autre manifestation chorégraphique.*

« Il y a un chœur qui prend part à l'action, soit qu'il mime des scènes de chasse, lorsque les animaux sauvages sont en scène, soit qu'entre les entrées il chante, en un récitatif monotone, les espoirs ou les déconvenues des chasseurs.

« A Sienso et dans le village où des scènes jouées par des acteurs séparent les entrées d'animaux, le chœur se mêle constamment à leur dialogue.

« Enfin les hommes seuls prennent part active au Sougounougou et s'il y a un rôle de femme, il est tenu par un travesti. »

Après avoir marqué l'importance de ces manifestations qui mériteraient une étude complète, Prouteaux décrit le ballet des animaux et la façon dont il est transformé, à Sienso par exemple, en une véritable farce (1). »

Mais il est évident que *le théâtre mandingue* est la forme la plus proche que nous connaissons du théâtre moderne. Signalé par Delafosse dans une courte note (2) en 1916, il a fait l'objet de l'article de Labouret et Moussa Travélé déjà cité.

Labouret, par ailleurs, dans la partie qu'il consacre au théâtre mandingue dans ses *Paysans d'Afrique occidentale* (p. 267) en résume la substance.

---

(1) Henri Labouret, *Paysans d'Afrique occidentale*, Gallimard, 1941, p. 266.
(2) Maurice Delafosse, *Contribution à l'étude du théâtre chez les Noirs*, Annales et mémoires du comité d'études historiques et scientifiques de l'A.O.F., Gorée, 1916, p. 352-355.

« *Les représentations ont lieu dans la période d'abondance qui suit la récolte, c'est-à-dire du mois d'octobre au mois de mars. Elles se déroulent en plein air et de nuit, à la clarté de la lune, de brasiers et de torches allumées à cette occasion. Le lieu de réunion est le* Féré *ou grande place du Village, autour de laquelle le public se presse en évitant d'obstruer les diverses voies d'accès par lesquelles les acteurs vont arriver. L'assistance est variée ; elle comprend des vieillards, des hommes mûrs, des jeunes gens, des femmes portant sur le dos des enfants endormis, d'autres qui allaitent des marmots paisibles, des groupes de filles curieuses, des garçons agités qui se faufilent au milieu de cette foule et se poursuivent avec des clameurs aiguës.*

« *Lorsque le moment est venu de commencer la représentation, l'orchestre se réunit au milieu de la place. Il se compose de plusieurs tambours donnant des tons bas et élevés qui servent à rythmer les danses par lesquelles débute la soirée. Les assistants des deux sexes tournent autour des instruments en battant des mains, les hommes portent au jarret et à la cheville des grelots en fer qu'ils font sonner pour scander leurs mouvements. Le déplacement circulaire qui s'effectue ainsi est assez lent pour permettre aux danseurs d'exécuter un demi-tour complet entre les battements de mains rythmés et à quelques jeunes gens de faire un saut périlleux dans le même temps.*

« *Ce ballet d'ouverture ne se prolonge guère. C'est un simple prélude, bientôt la place est dégagée pour le prologue de la soirée dramatique. L'orchestre s'est groupé sur l'une des faces du Féré et les femmes et les filles qui forment le chœur se tiennent de chaque côté prêtes à répondre au chant des acteurs. En général ceux-ci sont tous du sexe masculin. Ils appartiennent à une association possédant comme les fraternités d'âge son président, un trésorier et un juge, versent une cotisation mensuelle et bénéficient d'avantages analogues à ceux dont jouissent les membres des autres confréries. Pour ces représentations, ils se grisent de manière effrayante, recouvrent leur torse, leur visage et leurs membres de cendre, de kaolin ou d'hématite pulvérisée, ce qui leur donne une apparence fantastique et ridicule. Ils s'affublent de vêtements déchirés et se munissent des armes, instruments et accessoires que réclame leur rôle. Lorsqu'ils sont prêts, un cri d'abord lointain se fait entendre, puis se rapproche, on distingue bientôt la voix d'une personne chantant des paroles que l'orchestre rythme sur ses tambours et que les femmes du chœur répètent textuellement, sentence par sentence, jusqu'à l'entrée de l'acteur costumé de manière impressionnante. Il déclare qu'ayant perdu ses parents de la lignée paternelle et ceux de la lignée maternelle, il est venu, attiré par le son des instruments. L'un des musiciens lui demande alors d'appeler ses compagnons, ce qu'il fait avec une mimique appropriée et bientôt les autres acteurs se présentent, costumés d'après leur emploi. On reconnaît parmi eux l'infirme, l'aveugle, le boiteux, le lépreux, l'imbécile, le chasseur maladroit, le brigand,*

l'épouse adultère, le mari trompé, le vantard, le poltron, le marchand prodigue, le voleur, la sorcière aux oreilles de lièvre, etc. Toute la troupe fait plusieurs fois le tour du Féré en chantant et en dansant, puis se retire. Le prologue est terminé, la partie dramatique va commencer. Elle comporte d'ordinaire plusieurs petites pièces qu'il est malheureusement impossible de reproduire ici. Leurs titres accompagnés de quelques commentaires en montreront les caractéristiques. Nous citerons par exemple :

le marchand de colas et la femme légère, qui le ruine
le poltron vantard, sa femme, ses trois enfants et le brigand
la femme adultère, son amant et son mari
le chasseur, sa femme, personne de mauvaise conduite et les animaux de la brousse
la sorcière aux oreilles de lièvre, qui mange les doubles humains
les cultivateurs et les deux voleurs d'ignames
le pêcheur et les voleurs de poisson
la punition du voleur de récoltes
la jalousie punie, et bien d'autres encore.

« *Ces petites pièces sont appelées communément* Koté Kamanyaga, *ce qui peut se traduire par moquerie au sujet des choses de l'association (du mariage)* ».

« *Les types humains qui l'animent sont d'habitude très simples. Ils ont été saisis sur le vif et transportés sur la scène du village. Tout le monde les reconnaît. Ils intéressent sans qu'il soit nécessaire d'agencer une intrigue compliquée pour les mettre en valeur. Les plus fréquents sont ceux des époux qui cherchent à se tromper. Grâce à eux, nous retrouvons au théâtre des traits que les contes nous ont souvent dévoilés, en particulier le peu d'estime où le Soudanais tient la femme. Elle est selon lui bavarde, capricieuse, indiscrète et peu vertueuse. Les incidents journaliers renseignent sans peine les villageois sur leurs propres infortunes et celles de leurs voisins. Ils estiment la jalousie assez vaine et quelque peu ridicule. Persuadé que les précautions les plus ingénieuses ne sauraient empêcher l'inévitable, le mari trompé se borne à châtier le complice s'il le gêne et garde la femme.*

« *Le théâtre, s'inspirant des incidents quotidiens, réserve naturellement une place importante aux voleurs dont les larcins aux champs ou dans les maisons valent à leurs auteurs des corrections retentissantes. Le caractère du vantard et celui du poltron servent aussi à bâtir quelques intrigues naïves, mais amusantes.*

« *On sait enfin combien les jeteurs de sorts et les mangeurs d'âmes ou de doubles humains sont redoutés dans ces communautés. Le théâtre s'en est emparé. Ils y sont incarnés d'habitude par une vieille femme d'un aspect horrible qui détruit en public la force vitale des autres*

acteurs de la manière qu'imaginent les auditeurs. Il y a là une excellente démonstration ethnographique.

« Si simple que soit l'intrigue, si dépourvus de détours que s'affirment les caractères, le spectateur est toujours frappé de l'art consommé avec lequel les acteurs représentent les personnages. La troupe est formée de membres de l'association qui incarnent les rôles masculins aussi bien que féminins. Ils les jouent avec un talent qui dénote de rares qualités d'observation et d'adaptation. Voyez paraître sur le féré Fatimata : personne coquette et légère dont le rôle est tenu par un jeune garçon. Elle est attifée de manière burlesque, mais fait rouler plaisamment ses hanches sous son pagne rayé. Tous ses gestes sont exacts, son intonation et sa diction du meilleur aloi au cours du dialogue. Il en est de même pour Niellé, l'épouse infidèle du chasseur qu'elle trompe chaque jour, tandis qu'il poursuit le gibier. Elle vient d'être surprise par son mari furieux, la scène est violente, mais pleine de contraste. Niellé s'avance, affectant un calme méprisant pour celui qui l'invective et la menace, elle refuse d'abord de lui répondre, puis elle lui exprime un dédain écrasant par monosyllabes imagés, qui perdent le malheureux comme des flèches empoisonnées. Enfin elle éclate en reproches, accable l'infortuné et le rend ridicule à souhait.

« Les rôles d'hommes ne sont pas tenus avec moins de maîtrise, en dépit d'un burlesque parfois exagéré et d'attitudes qui nous semblent un peu réalistes. Mais on doit reconnaître que les caractères sont rendus avec une surprenante exactitude par les Noirs observateurs possédant un sens inné du comique. N'incarnant à de rares exceptions près que des types vivant dans son propre milieu, l'acteur indigène se révèle un maître à la scène parce qu'il sait garder les gestes, les attitudes, le langage de l'existence habituelle. Ce n'est pas lui qui parle, c'est tel homme ou telle femme du village dont l'assistance enthousiasmée murmure le nom.

« Les pièces qui viennent d'être résumées sont difficiles à dénommer et à classer parmi les catégories européennes. Elles comportent en effet une intrigue dialoguée, des chants, des danses, empruntent le concours d'un orchestre et font appel à un chœur. Elles se rapprochent donc par plus d'un côté de la comédie grecque. Certes on ne retrouve pas ici les discussions politiques, les attaques contre le parti de la guerre, contre les juges, contre les utopies sociales, dont est faite la trame des onze pièces d'Aristophane qui nous sont parvenues. Mais on peut les comparer, toutes proportions gardées, à la comédie nouvelle des Athéniens, avec ses dialogues et ses chœurs lyriques. Au Soudan comme dans l'Attique, le chœur, auquel il faut joindre l'orchestre, ne joue aucun rôle dans l'action. Mais il exerce une influence avisée sur les acteurs, qu'il accueille et conseille. Composé de personnages d'humble condition, il représente le peuple, l'assemblée des villageois avec son bon sens, sa malice alerte et moqueuse. »

7. Le théâtre autochtone au Congo-Kinshasa.

Des manifestations extrêmement proches de celles décrites par Labouret se retrouvent au Congo-Kinshasa.

Déjà, en 1883, les missionnaires Grenfell et Comber avaient assisté dans la province de l'Equateur à des séances qui ressemblaient à du théâtre. Mais Coquilhat n'y avait vu que la reproduction d'une cérémonie rituelle « superstitieuse ». J.-M. Jadot confirme la réalité du spectacle où missionnaires et administrateurs ont voulu voir exclusivement une cérémonie religieuse.

« *On a mal aperçu dans l'étude de ce passé des Africains qu'ils se donnaient parfois, sinon la comédie, ni même la tragédie, du moins le temps de goûter, de l'oreille et des yeux, dans le décor naturel des plans de leurs villages ou de clairières élues à cette fin en forêt, des spectacles composés de paroles, de musique et de danses accordées* (1). »

J.-M. Jadot signale avoir assisté en 1921 près du lac Léopold II à des spectacles de cet ordre.

Par ailleurs, Mlle Olga Boone, la dynamique géographe du Musée royal d'Afrique centrale à Tervuren a assisté à ces représentations dont les enregistrements ont donné lieu au substantiel article de R. Tonnoir (2) et Jadot ajoute (3) :

« *Il importe peu que l'art de ces spectacles, comme la plupart des arts des Africains avant notre arrivée dans le bassin du Congo ne soit point de l'art pour l'art ou de l'art pour l'artiste, obéisse à des fins d'utilité clanique, religieuses, magiques, sociales ou politiques. Bien des cérémonies d'initiation aux droits et devoirs de la puberté, d'introduction dans une classe d'âge plus élevée d'un indigène sortant de la classe d'âge inférieure, de l'intronisation d'un chef de droit divin, de l'élévation parmi toutes les épouses de quelque Assuérus d'une Esther de sa couleur, d'une ordalie intéressant toute une communauté ou des funérailles d'un homme libre, sont à la fois rituel pour d'aucuns, spectacle et délassement de nature esthétique pour d'autres, mais sans que l'art soit jamais en marge de la vie.* »

Olivier de Bouveignes dans *Poètes et conteurs noirs* (4) refuse

(1) J.-M. JADOT, *Les Ecrivains africains du Congo belge et du Rwanda-Urundi*, 1959, p. 62.
(2) *Bobongo ou l'art chorégraphique chez les Ekonda, Yombe et Tumba du Lac Léopold II*, Problèmes d'Afrique centrale, Bruxelles, 1953, 2.
(3) JADOT, *ouvrage cité*, pp. 62-63.
(4) Le théâtre dans *Poètes et Conteurs noirs*, Zaïre, 1948, p. 163.

la qualification théâtrale à certaines cérémonies de circoncision où le cortège entoure

« un homme masqué dont le cimier est une statuette représentant un Européen de la région, qu'il soit fonctionnaire ou commerçant. Il leur est arrivé d'y représenter un missionnaire et, dans ce cas, revêtu de défroques taillées sur le modèle d'une chasuble, l'acteur prétendait bien jouer le rôle d'un missionnaire.

L'irrespect de ce choix vient de ce que la cérémonie est en quelque sorte une protestation contre la présence des Européens. C'est le fanatisme xénophobe qui inspire cette cérémonie et je l'écris à dessein, il s'agit d'une cérémonie, non d'une représentation théâtrale. »

Ce qui, selon Olivier de Bouveignes, se rapproche le plus du théâtre, c'est la danse mimée en solo par un artiste de choix. Il cite la description d'une « danse mimée des abeilles » faite par Odette de La Brouhe (1) conviée au spectacle.

« Une ombre, plus grande et mince, se découpe devant un feu, elle s'avance... j'entends... Biliti... Biliti... Le nom roule de bouche en bouche, arrive jusqu'à nous. C'est l'entrée en scène de la vedette.

« Le chef me regarde, incline la tête et ponctue : Biliti. Biliti, un pot de terre sous le bras, un bâton à la main, marche comme quelqu'un de pressé. Il semble écarter, de-ci, de-là, des feuillages, fouille des yeux une chose invisible, reprend son récipient posé à terre, repart.

« Soudain, il s'immobilise, écoute, suit dans les airs une bête invisible, court en la suivant, s'arrête, grimpe sur un arbre imaginaire, pousse des gloussements de joie. Il fouille dans le tronc — les gestes sont si vrais que nos yeux voient ce tronc d'arbre — Biliti, l'œil brillant, ramène sa main dont il suce les doigts avec délectation. Chaque léchée se traduit sur son visage par une expression délirante, grandissante.

« Biliti vient de trouver un essaim d'abeilles.

« Il replonge la tête... lèche à même les rayons sucrés... un cri de douleur... un claquement de ses doigts... son bras rejeté en arrière.. ; il vient d'être piqué.

« La main sur la bouche, il tourne en gémissant, dans le cercle... Oh là... oh là... oh là là, une nouvelle grimace tord sa figure, sa main claque une épaule, la pince, et en sort un aiguillon énorme qu'il tenait dissimulé.

« Sa mimique devient merveilleuse de réalisme.

« Un mouvement de la tête en arrière, une abeille vient de le piquer au cou, une claque sur ses jambes, sur le ventre, dans le dos... maintenant il lutte contre les abeilles qui en masse l'assaillent, ses gestes se

(1) Odette de La Brouhe, *Chez les Pygmées*, Berger-Levrault, 1933, cité par Olivier de Bouveignes, p. 166.

multiplient, je suis obligé de me retenir à mon tronc d'arbre, pour ne pas fuir, il me semble que cet essaim va s'abattre sur moi.

« Le tam-tam accélère sa cadence, Biliti n'est plus qu'une boule bondissante, voltigeante, hérissée de bras et de jambes qui frappent et trépident... Il s'immobilise... sa figure se crispe... une contorsion le cambre, sa main s'applique vivement au bas des reins, l'abeille qui s'était glissée sous le cache-sexe est extraite, écrasée, pilée par les pieds furieux...

« Les spectateurs trépignent de joie, hurlent, se tapent sur les cuisses, ils sont au paroxysme de la jubilation. »

Le R. P. Hulstaert résume (1) une pièce *Nkundo* jouée à Flandria et le R. P. de Rop, dans une publication de l'Université Lovanium (2) montre l'importance de ce théâtre, de ces pièces avec scènes parlées encadrées par des danses.

Le contenu des pièces, nous dit le R. P. de Rop, était adapté aux festivités que devaient rehausser la danse, ainsi pour une danse qui figurait une scène de chasse.

« Le chef et ses adjoints convoquaient les pygmoïdes Bilangi et les envoyaient chasser pour eux. Typiques et mordantes étaient les remarques faites entre eux par les pygmoïdes dans leur dialecte (le lolangi) à l'adresse des Nkundo qui veulent toujours se servir d'eux pour trente-six corvées. Les Bilangi partent donc à la chasse, mais sans faire preuve d'un zèle bien grand. L'un après l'autre, ils viennent annoncer au chef que la chasse a été infructueuse. Le chef ordonne au responsable des Bilangi de donner trois coups de bâton à chacun des chasseurs puisqu'ils n'ont rapporté aucun gibier. Les exclamations des pygmoïdes dans leur dialecte étaient bien comiques : l'un d'eux laissa échapper l'aveu : allons donc chercher le gibier que nous avons caché dans la forêt !

Les pygmoïdes repartent à la chasse, fredonnant des chansons de chasse et répondant aux exclamations de leur guide ; même le son des clochettes des chiens est imité parfaitement. On tue un animal, deux porteurs attachent, par exemple, une poule à un bâton, comme on a coutume d'attacher le gibier abattu, et s'amènent près du chef en fredonnant un chant de portage suivis des chasseurs. Le chef est satisfait et commande de porter le gibier à l'invité d'honneur. »

Le R. P. de Rop montre aussi que le théâtre est fréquemment séparé de la danse. Ce théâtre est appelé *bitumo* (du verbe *tuma* : montrer, représenter), ce qui correspond à *représentation.*

Le R. P. de Rop donne un commentaire sur cette pièce.

---

(1) G. Hulstaert, *Théâtre Nkundo,* Aequatoria, XVI, 1953, IV, 144.
(2) R. P. de Rop, *Théâtre Nkundo,* Editions de l'Université, Léopoldville, 1959, 59 pp.

« Une jeune fille nubile, Ulunkoto, refuse tous les bons partis qui prétendent à sa main. Ce sont vraiment de bons partis, comme l'indiquent les noms symboliques qui leur sont donnés. Pour finir, elle accueille un jeune homme porteur d'un nom ronflant : Ngonga y'aome : Ngonga ya nene, grande cloche, mais qui ne possède rien d'autre que cela, pas même une maison, et doit prendre gîte dans un camp de chasse où il n'est même pas capable de protéger et de sauver de la mort l'enfant illégitime qu'Ulunkoto lui apporta. L'enfant tombe dans une fosse-piège et meurt.

« Lors de la remise des biens dotaux, le représentant aîné de la jeune femme avait fortement insisté sur le devoir de son gendre Ngonga y'aome de veiller soigneusement sur l'enfant (lequel, en tant qu'illégitime, appartenait au clan de sa mère). Il avait même menacé d'appliquer l'antique coutume du talion, " œil pour œil, dent pour dent ", s'il arrivait quelque malheur à l'enfant.

« Après le fatal accident, la famille du mari, Ngonga y'aome, envoie un messager porteur de la triste nouvelle et de cadeaux de compensation. Mais la famille de la jeune femme exige la personne même de Ngonga y'aome qui meurt par pendaison, en punition de la mort de l'enfant.

« La moralité est enveloppée dans un proverbe rappelant que les jeunes filles feraient bien d'écouter leur famille préoccupée de choisir pour elles un mari capable d'entretenir femme et enfants et de les protéger. »

Un chœur, analogue à celui du théâtre antique, reprend les refrains entonnés par les acteurs et répond aux exclamations du *Bonjasu* (narrateur). Pour accompagner les chœurs, un orchestre composé d'un *bonkenja,* petit tambour sans pied, naguère employé comme tambour de guerre, du *Bakwese* (sorte de grand archet) et d'un petit *lokolé* (tambour de signalisation).

Thérèse Centner, dans le chapitre XXII de *L'Enfant africain et ses jeux* (1) consacré au théâtre, écrit :

« Le théâtre en tant que tel n'existait pas jadis... il serait plus juste de préciser qu'il n'existait pas d'œuvres dramatiques, ni d'édifices spéciaux, ni d'acteurs de métier... Cette fois encore, les Bantou ont fait de l'art sans le savoir. Comment appeler autrement ces festivals grandioses que sont les danses de guerre ou de chasse... dans le cadre prestigieux de la nature elle-même et le décor, effrayant ou fascinant, parfois irréel, toujours suggestif, de leurs masques, de leurs armes, de leurs costumes d'apparat, les danseurs nerveux et souples miment avec brio les péripéties et l'ardeur

(1) C.E.P.S.I., Elisabethville, 1963, pp. 369-370.



Bachir Touré (à droite) dans « Carrefour » salle Daniel Brottier, Dakar 1964-1965.



Morena Casamance et Habib Benglia.
(Photo Maurice Decraiene.)



Une expression d'Habib Benglia.
(Photo Roger Forster, Paris.)

guerrière du combat, stimulés par les roulements des tambours et les chants des chœurs.

« *Les danses des flûtes de Pan, où l'orchestre des flûtes alterne et s'enchevêtre avec les chœurs et les voix des préchantres, font penser elles aussi aux chœurs et danses, aux coryphées de la légende et du théâtre antique.* »

et pour la comédie :

« *Humoristes, fins observateurs, intuitifs, parfaits imitateurs, capables de copier exactement une attitude ou de reproduire les intonations de voix les plus nuancées, éloquents et comédiens à leurs heures, les Bantou n'ont certes pas enfoui leurs talents, ils s'en donnent à cœur joie, au contraire, et c'est pourquoi les veillées, autour du feu, sont parfois si amusantes et vivantes. Les petits incidents sont racontés, commentés, ... embellis..., et, joignant le geste à la parole, le conteur, pris par son sujet, devient un authentique acteur subjuguant son auditoire de... spectateurs, provoquant l'hilarité de tous, jeunes et vieux.*

« *Les sujets ne manquent pas : un petit travers du chef, quelque aventure conjugale malheureuse, le " Blanc ", son accent, ses mœurs curieuses et surtout son inénarrable jargon, bref, toute la vie quotidienne dans son essence burlesque que l'Africain a l'art de saisir et de mettre en relief.* »

« *Imitateurs, les enfants le sont au moins autant que les adultes. La plupart de leurs jeux sont d'ailleurs des imitations, parfois de véritables mises en scène. Lorsque, petite et innocente vengeance, ils se moquent des adultes, de leurs maîtres ou de Blancs, ils trouvent d'emblée la note juste.* »

Et Thérèse Centner de conclure :

« *On ne pouvait ignorer ce talent. Les mouvements de jeunesse, entre autres, l'ont exploité et nous avons bien souvent ri et applaudi de grand cœur aux saynètes inventées et jouées par nos garçons. Il y a là une richesse qui n'a pas été suffisamment exploitée et il faudrait que des Africains s'attellent à la tâche de créer un théâtre qui soit à la fois de l'art authentique et un art authentiquement bantou.* »

8. La chantefable africaine.

Dans la littérature française du Moyen Age, *La Chantefable d'Aucassin et Nicolette* (première miotié du XIII[e] siècle), nous expose, en strophes de vers assonancés entremêlés de prose destinée à être dite, l'idylle

d'Aucassin, fils du comte de Beaucaire et de Nicolette, une esclave sarrasine, donc africaine.

La différence de rang social interdisant le mariage, le comte de Beaucaire fait emprisonner la jeune fille. Nicolette réussit à s'enfuir. Aucassin la rejoint et ils prennent la mer. Mais des pirates les capturent et les séparent. Aucassin parvient à regagner Beaucaire, cependant que Nicolette arrive à Carthage où le roi la reconnaît pour sa fille. Mais Nicolette s'enfuit encore et, déguisée en troubadour, va chanter sa triste aventure devant Aucassin. Les émouvantes retrouvailles ont une fin heureuse. Le comte de Beaucaire en effet n'a plus d'objection à faire au mariage de son fils avec une fille de roi.

Cette chantefable, sorte d'oratorio, est unique dans la littérature médiévale. Le terme ne sera plus utilisé au Moyen Age et Jean-Louis Bory, curieusement, reprendra le terme dans une production étrange qui emprunte son titre à un *hain-teny* traduit du malgache par Jean Pauhlan, *Va dire au lac de patienter* (1).

Récit mêlé de prose et de vers, alternativement récité et chanté, la chantefable est très répandue en Afrique et un jeune chercheur camerounais, Eno Belinga, dans son récent ouvrage sur *Littérature et Musique populaire en Afrique Noire,* souligne l'importance de la *chantefable* qu'il définit comme (2) :

« un récit oral de conte ou de fable mêlé de strophes chantées. Le récit et la mélodie se recoupent mutuellement avec harmonie. Il précise que le chant n'est pas un élément accessoire du récit. Plus qu'une simple parure du verbe, il 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 principaux personnages ».

Eno Belinga donne plusieurs exemples de chantefables, du cycle de la tortue, la complainte de l'orphelin, etc. Il est certain que ce genre peu connu en Europe a de nombreuses applications en Afrique. Il constitue une sorte de « cantate » profane et moralisatrice qui a beaucoup de succès.

Gilbert Rouget, l'éminent ethno-musicologue du Musée de l'Homme, avait déjà réutilisé ce terme dans *La Chantefable d'un signe divinatoire* (Dahomey) (3).

Eno Belinga, dans un remarquable article sur l'introduction à

---

(1) Jean-Louis Bory, *Va dire au lac de patienter : Chantefable,* Les Editeurs Français Réunis, 1969, 91 p.
(2) Ed. Cujas 1965, p. 55-56.
(3) *Journal of African Languages,* 1, 3, 1962, pp. 273-292.

l'étude des chantefables du Cameroun (1), donne comme exemple *La jeune fille et le pigeon.*

Ici on raconte :

« *Un homme avait épousé deux femmes. L'une d'elle avait mis au monde un grand nombre d'enfants. L'autre, par contre, ne donna le jour qu'à une petite fille.*

« *Cette dernière femme vint à mourir et laissa sa petite seule au monde.*

« *Les autres enfants ne cessaient de se moquer d'elle : " Alors ta mère, elle t'a abandonnée seule ici-bas ? "*

« *La petite orpheline en éprouvait un grand chagrin. Au fond de son cœur, elle ne cessait de se demander : " Comment ma mère a-t-elle pu mourir, mourir... Pourquoi m'a-t-elle laissée toute seule, toute seule ? "*

« *Un beau jour, la petite orpheline prit le panier que sa mère lui avait laissé, elle prit aussi la matchette* (2) *que sa mère lui avait laissée. Puis elle s'en alla chercher des bananes dans la plantation que sa mère lui avait laissée.*

« *Chemin faisant, elle se mit à chanter une chanson. Elle cheminait en chantant à travers champs. Quelque temps après, elle parvint à un petit ruisseau. Et, au moment de le franchir, elle leva les yeux et vit un pigeon perché sur un arbre.*

Ici on chante :

Moi j'ai pris le panier
Que ma mère m'a laissé
Moi j'ai pris la matchette
Que ma mère m'a laissée
Pour aller chercher des bananes
Dans la plantation
Que ma mère m'a laissée
Au moment de traverser
Un petit ruisseau
J'ai vu le pigeon
Perché sur un arbre
Et mon pigeon s'approcha
Mon pigeon dansa
Mon pigeon savait danser

---

(1) *Abbia,* n°s 17-18, juin-septembre 1967, pp. 18-21.
(2) Matchette : instrument tranchant composé d'une lame droite ou recourbée et d'un manche ; on l'appelle plus volontiers en Afrique *coupe-coupe.*

Ici on raconte :

Elle s'écria : « Oh ! quel bel oiseau que cet oiseau-là ! » En entendant la petite fille chanter, le pigeon s'approcha d'elle et se mit à danser.

SOLO :

Ici on chante :

Moi j'ai pris le panier
Que mon père m'a laissé
Moi j'ai pris la matchette
Que ma mère m'a laissée
Pour aller chercher des bananes
Dans la plantation
Que ma mère m'a laissée
Au moment de traverser
Un petit ruisseau
J'ai vu le pigeon
Perché sur un arbre

CHŒUR :

Et mon pigeon s'approcha
Mon pigeon dansa
Mon pigeon savait danser

Ici on raconte :

Et la petite fille de chanter, et le pigeon de danser...
Puis le pigeon vint se poser sur l'épaule de la petite fille. Et ils firent route ensemble. La petite orpheline arriva à la plantation, chercha des bananes puis retourna au village avec son pigeon. Elle chantait toujours, et le pigeon dansait :

Ici on chante :

SOLO :

Moi j'ai pris le panier
Que ma mère m'a laissé
Moi j'ai pris la matchette
Pour aller chercher des bananes
Dans la plantation
Que ma mère m'a laissée
Au moment de traverser

Un petit ruisseau
J'ai vu un pigeon
Perché sur un arbre

CHŒUR :

Et mon pigeon s'approcha
Mon pigeon dansa
Mon pigeon savait danser.

Ici on raconte :

Et à peine arrivée au village, tac ! les autres enfants lui arrachèrent le pigeon.
Le soir venu, la petite fille alla se plaindre au père : « Les autres mont arraché le pigeon que j'ai ramené du champ. »
Les autres enfants se mirent à la huer : « Elle raconte des mensonges ; le pigeon est à nous.
Le père dit alors : A chacun de me dire comment il a rapporté le pigeon de la forêt. » Chaque enfant se mit à chanter, mais le pigeon resta coi.
Il ne resta plus que la petite orpheline. Le père lui dit alors : « Ma fille ! veux-tu me dire comment tu t'y es prise ? » La petite fille entonna sa chanson :

SOLO :

Ici on chante :

Moi j'ai pris le panier
Que ma mère m'a laissé
Moi j'ai pris la matchette
Que ma mère m'a laissée
Pour aller chercher des bananes
Dans la plantation
Que ma mère m'a laissée
Au moment de traverser
Un petit ruisseau
J'ai vu le pigeon
Perché sur un arbre
Et mon pigeon s'approcha
Mon pigeon dansa
Mon pigeon savait danser

Ici on raconte :

Et le pigeon se mit à danser joliment. Le père remit alors le

pigeon à la petite fille, tout en disant aux autres : « Désormais, tâchez de ne plus la taquiner. »
Et dès lors, la petite orpheline vécut heureuse au milieu de ses frères et sœurs.

9. L'administrateur Equilbecq initiateur du théâtre épique africain : le mythodrame de Samba Guéladio Diégui.

L'intérêt des Africains pour le théâtre épique avait été ressenti avant la première guerre mondiale par l'administrateur F.-V. Equilbecq.

Nous avons dit, à propos de la littérature orale, l'importance de François-Victor Equilbecq. Alors que je préparais un article (1) pour le cinquantième anniversaire de sa mort (15 février 1917), sa fille, Mme Maistre, voulut bien me remettre un extraordinaire manuscrit de sept cents pages intitulé *Le Mythodrame de Samba Guéladio Diégui* rédigé par F.-V. Equilbecq.

Ce dernier explique le terme de mythodrame par le fait que l'allemand *Märchendrama* n'a pas d'équivalent en français. Mais le terme de *drame* est extrêmement vague. Le drame est souvent défini comme « une pièce de théâtre où le comique est mêlé au tragique ». Dans sa préface de *Cromwell* (1827), Victor Hugo précisait : « Le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types : le sublime et le grotesque qui se croisent dans le drame comme ils se croisent dans la vie et dans la création. »

Il est certain que l'on peut, d'autre part, envisager le drame *burlesque*, le drame *lyrique*, mais qu'il n'est pas possible d'utiliser les adjectifs *mythique* ou *mythologique*, le premier parce qu'il pourrait signifier un drame imaginaire, qui n'a jamais existé, le second parce que la *mythologie* définit habituellement celle de l'antiquité gréco-latine.

Aussi le terme de mythodrame pourrait alors définir le théâtre basé sur les traditions légendaires telle *La Fille de Roland* de H. de Bornier et naturellement toutes les pièces issues du trésor des traditions légendaires de l'Afrique noire.

Avant de donner le texte de ce *mythodrame* intitulé *Samba Guéladio Diégui, prince du Fouta,* Equilbecq fait une étude de trois cents pages comprenant bibliographie et sommaire de la démonstration, les données historiques et légendaires, le texte de Raffenel, ceux de Boubakar Mamadou et du Fama Mademba. Ces textes sont complétés par une étude psychologi-

(1) *François Victor Equilbecq (1872-1917), France Eurafrique* de février 1967.

que des personnages, l'intérêt psychologique et littéraire de la légende, enfin la justification des procédés et les opinions personnelles de l'auteur.

Puis, sur plus de trois cents pages, c'est le *mythodrame* avec ses vingt tableaux et ses thèmes musicaux.

Car Equilbecq était musicien et il transcrivait les notes des airs qui lui étaient chantés. Ce qu'il dit de la musique africaine est passionnant.

« *J'ai constaté maintes fois en les entendant chanter qu'ils rappellent nombre de vieilles chansons françaises... l'un évoque la chasse du jeune Henri (de Méhul), un autre (Allah Tusso..., thème de la chanson de Gaye) a je ne sais quoi de gaélique, un troisième (O Beylia) fait songer à des chants d'église ; le thème sierra-léonais d'Alamari n'est pas sans rapport avec* Santa Lucia...

« *J'affirme cependant tenir la plupart de ces airs de la pleine brousse... dans le Kouranko, à plus de six cents kilomètres de la côte, j'ai entendu avec ravissement un tam-tam qui était du Debussy tout pur.* »

On mesure les difficultés de la tâche à une époque sans magnétophone, en un temps même où la " boîte à musique " commençait tout juste à se faire appeler phonographe. Le résultat est prodigieux. François Equilbecq est le premier à avoir tenté une œuvre théâtrale exclusivement indigène.

Il conclut :

« *Si imparfait que soit mon travail, je suis heureux néanmoins* d'avoir ouvert la voie *et d'avoir, moi étranger à leur race comme à leur terre, inauguré un théâtre national pour nos indigènes de l'Ouest africain.* »

Dans quelle mesure ce « mythodrame » d'un Français travaillant à l'indigène peut-il prendre place dans le théâtre africain ? Ce sont les Africains eux-mêmes qui nous le diront.

Samba Guéladio Diegui.

L'histoire est assez simple. Le père Labat rapporte en effet que « le Siratique des Foules » mettant à profit le pouvoir qu'il détenait depuis la mort de son frère s'employait activement à préparer l'avènement au trône de Boukar Siré, l'aîné de ses fils au détriment de Sambaboé (ou plutôt Samba Boye), le fameux Samba Guéladio, fils du feu Siratique. Or Siré n'avait pas donné pour mère à ses enfants une femme de rang royal et, en conséquence, la coutume du Fouta voulait que Sambaboé succèdât à son oncle.

« *Bientôt le légitime héritier se vit dans l'impossibilité de douter des intentions de Siré à son égard. Sa charge de* comalingue *(kamalenko) ou*

lieutenant-général le désignait formellement comme héritier présomptif suivant les usages du pays. C'était l'équivalent du titre de Dauphin ou Kronprinz. Siré enleva cette charge à Sambaboé pour la donner à son fils aîné Boukar Siré.

« Sambaboé qui, malgré tout, conserva toujours le plus grand respect pour son oncle se retira avec ses partisans dans le Gadiaga, pays limitrophe et très probablement tributaire ou vassal du Fouta. Pendant trente ans il s'y maintint dans l'expectative, battant en retraite devant les forces ennemies, chaque fois que son oncle les commandait, fondant intrépidement sur elles au contraire et les battant à plate couture quand un autre chef se trouvait à leur tête. Il avait auprès de lui de nombreux partisans que lui avaient faits son caractère libéral et la douceur de ses manières. En 1702, son oncle étant mort, Sambaboé reprit possession de son héritage, pour ainsi dire sans coup férir. »

Sambaboé avait épousé, entre autres femmes, Ourangué, sœur du *brak* (roi) du Oualo. Celle-ci n'admettant pas la préférence témoignée par son mari à une autre femme se retira chez son frère avec la complicité sans doute d'un agent de la compagnie et de Chambonneau, le propre directeur. Les commis étaient alors peu honnêtes et l'un d'eux s'était approprié un dépôt de trois mille livres que lui avait fait Sambaboé. André Brue renvoie le commis, rembourse Sambaboé et lui adresse ses excuses. Sambaboé répond avec humour qu'il ne peut que féliciter la compagnie de ne plus compter un fripon parmi son personnel.

Par la suite Sambaboé lutte contre les invasions maures, mais il est probablement tué en 1707, lors d'une rencontre avec ceux-ci.

Tel est le Samba de l'histoire décédé à cinquante ou cinquante-cinq ans. La légende a modifié sa dimension plutôt en exagérant des qualités naturelles qu'en lui en prêtant de fabriquées de toutes pièces.

L'épopée de Samba Guéladio Diégui a d'abord été notée par Raffenel en un style où l'imprégnation virgilienne est sensible. François Equilbecq cite ce document, puis la version recueillie auprès de Boubakar Mamadou qu'il nomme parmi les narrateurs indigènes, qui l'ont aidé de 1904 à 1910 aux côtés d'Ahmadou Diop, Amadou Kouloubaly, Ousmane Guissé, Gaye Bâ.

Equilbecq reçut une troisième version du Fama Mademba rédigée par son fils Abd el Kader et il divise les diverses versions en trois grands groupes :

1° Le groupe Raffenel, Lanrezac, Béranger-Féraud ;

2° Le groupe Boubakar Mamadou, Gaden-Mademba et celui du capitaine Steff ;

3° La formulation de Zeltner.

Il faut saluer l'honnêteté profonde de F. Equilbecq, qui expose longuement les différentes versions avant de montrer comment il a construit

son mythodrame : inspiration, développement dialogué, procédé impressionniste, enfin apport personnel sur une infrastructure de collecte authentique.

Equilbecq a rédigé ce mythodrame alors qu'il était en poste à Bamako sans espoir de publication.

Il s'excuse auprès du lecteur pour la forme matérielle de la publication.

« *Doutant qu'un éditeur consentirait à l'entreprendre à ses frais, j'ai préféré m'en charger moi-même et j'ai adopté la forme la plus économique sinon la plus séduisante, celle du manuscrit polycopié.* »

Et il est vrai qu'en 1914 il paraissait impensable de jouer ce mythodrame... Un demi-siècle a passé.

Le théâtre africain est né. Il est riche de nombreuses productions et le cinéma africain commence également une brillante carrière et il y a dans cette œuvre pour le cinéma, comme pour la télévision africaine, une matière prodigieusement riche.

Ainsi Equilbecq a fait délibérément œuvre d'auteur — je mets des guillemets — « africain ». *Samba Gueladio Diégui, prince du Fouta,* légende scénique en vingt tableaux mêlés de chants a été pensée par François-Victor Equilbecq « à l'africaine » et il est probable qu'une partie très importante de cette substance pourrait être utilisée par de modernes adaptateurs africains.

10. Du théâtre autochtone au théâtre moderne.

Nourris de tradition, les élèves de l'Ecole primaire supérieure de Bingerville étaient à même de sentir les difficultés de l'entreprise. Comment passer d'une cérémonie coutumière d'usage interne à une cérémonie qui plaise aux spectateurs « au long nez et aux oreilles rouges » qui, sans être des piliers de Comédie-Française ou d'Opéra, ressentent le besoin d'une action continue sans redites inutiles.

Lorsque les spectacles sont montés à Bingerville et à Ponty, les cérémonies coutumières africaines ont déjà subi certaines transformations. Par ailleurs, depuis 1913, *Le Bulletin de l'Enseignement* (devenu *L'Education africaine*), et depuis 1915, *Le Bulletin du Comité historique et scientifique de l'A.O.F.* apportent régulièrement des études sur les ethnies, les religions, les langues, etc., et offrent une tribune aux Africains susceptibles d'écrire.

A l'origine, les manifestations de culte comportent la participation effective des assistants. Mais la présence des étrangers de passage,

colporteurs ou pèlerins, puis Européens et individus détribalisés, transforme la cérémonie en une représentation qui, la fierté locale intervenant, s'adapte de plus en plus à sa fonction de spectacle.

Alexandre Adandé situe le concept africain du théâtre :

« *Si l'on peut considérer les nombreuses fêtes de nos villages, telles que les réjouissances avec ou sans déguisement qui préludent aux travaux de labours ou succèdent à la moisson, les fêtes de la circoncision ou le déroulement des cérémonies religieuses qui prennent souvent l'allure d'un véritable ballet à cause des évolutions du nombre des exécutants et de la diversité des figures de danses comme manifestations théâtrales, il apparaît que l'Afrique noire ne procède pas du point de vue théâtre comme on l'entend du moins de nos jours en Europe* (1). »

Dans ses *Recherches sur le théâtre d'expression française au Congo-Brazzaville* (2) Nicole Labonne montre l'aspect théâtral de certaines cérémonies coutumières de funérailles chez les Batéké, Bakongo, Babembé. Mais elle souligne les réticences des Congolais à prononcer le mot *théâtre* pour ces cérémonies et l'absence de rapport entre les cérémonies coutumières et le théâtre moderne en République populaire du Congo.

Bernard Dadié, l'un des plus éminents écrivains de Côte-d'Ivoire, alors que venait d'être présentée à la Chambre de Commerce de Dakar, sa pièce intitulée *Assemien Dehilé, roi de Sanvi,* expliquait le théâtre ivoirien (3) :

« *Si par théâtre on entend un spectacle dans un lieu approprié avec des spectateurs payants et des acteurs payés, avec des décors, des accoutrements, des maquillages, avec des répétitions, des réclames tapageuses, évidemment rien de tel en pays Agni, encore qu'il y ait des lieux préférés à d'autres pour le théâtre et qu'il y ait des masques et que les bons conteurs et les musiciens, s'ils ne reçoivent pas d'argent, ne soient pas insensibles aux cadeaux en nature ou même à la bouteille de gin, encore qu'ils sachent soigner leur popularité, se faire attendre et désirer.* »

Bernard Dadié marque l'intérêt éprouvé pour la grande légende épique qui dit les hauts faits du passé telle celle d'*Assemien.*

Il marque la différence avec l'Europe des gens pressés.

« *J'ai surtout beaucoup " coupé ", nous ne sommes pas nous autres pressés comme les Européens d'arriver au dénouement ! Quand*

---

(1) Adandé, *Le Théâtre africain d'expression française,* l'Eveil du Bénin, 14 août 1952 cité par Bakary Traoré, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales,* p. 31.
(2) Diplôme présenté sous la direction du professeur Scherer, décembre 1968.
(3) « Mon pays et son théâtre », *Education africaine,* 1937, p. 61.

quelque chose nous plaît, sa répétition nous plaît davantage, nous ne nous lassons de chanter que lorsque notre voix s'éraille, de danser quand nos jambes ne nous portent plus. Aussi fallait-il simplifier, supprimer les redites et ne faire qu'esquisser. »

Ainsi Bernard Dadié, dès les premières pièces, posait les problèmes. De la tradition à la modernité et aux problèmes du public européen cultivé... et payant, aux exigences duquel il faut se soumettre.

Nous verrons dans quelles conditions les écrivains et acteurs africains y feront réponse.

II

Le théâtre néo-africain

(des origines à 1946)

Dans l'Afrique colonisée, il faut attendre le développement des écoles et celui des missions chrétiennes pour que des formes de théâtre voient le jour, lors des fêtes scolaires et distributions de prix d'une part, autour des fêtes religieuses chrétiennes d'autre part.

1. Les premières manifestations : théâtre scolaire et missionnaire.

La structure d'un habitat africain rudimentaire où l'écolier ne peut travailler faute de meubles, d'éclairage et de livres, rend l'internat obligatoire. Aussi est-il normal pour occuper les loisirs des élèves et agrémenter les fêtes scolaires de préparer des saynètes qui seront jouées lors des fêtes de fin d'année.

Il semble qu'une certaine réserve sinon de l'hostilité ait été sensible dans les milieux missionnaires chez qui l'importance et le faste des cérémonies païennes provoquaient des réticences. Mais ceci n'apparaît guère en réalité que dans les rapports destinés aux autorités européennes (celui du R. P. Godefroid Loyer (1) par exemple). Dès que les missionnaires sont installés à demeure, qu'ils connaissent la langue et étudient les coutumes, le ton change. En général, ces missionnaires apprécient la profonde imprégnation religieuse de ces peuples et comparent volontiers certaines cérémonies à ce qu'ils ont appris du paganisme européen au cours de leurs humanités classiques.

Aussi dès que des formations scolaires existent, des représentations sont organisées par les religieux enseignants à l'occasion de Noël, de Pâques ou des distributions de prix.

Nous devons distinguer le théâtre d'inspiration missionnaire chrétienne et celui qui s'est développé dans le cadre de l'enseignement laïc.

(1) Paul Roussier, *L'Etablissement d'Issiny (1687-1702)*, Larose, 1935. Le P. Loyer raconte (p. 216) : « alors me moquant de leurs superstitions, je pris leur fétiche que je rompis en mille pièces, je la foulai aux pieds et puis je la jettai au feu ».

Premières manifestations du théâtre scolaire.

Il est certain que les sœurs de Saint-Joseph de Cluny et l'abbé Boilat, lorsqu'il dirigeait le collège secondaire de Saint-Louis, ont organisé de petites saynètes mais ces représentations deviennent régulières avec la prise en mains de l'enseignement par les frères de Ploërmel.

A ce propos, M. Louis Le Gros, ancien ambassadeur du Sénégal à Rome et providence des chercheurs, m'avait écrit dans une lettre du 29 mai 1967 :

« *Il était en effet de tradition, à l'école primaire des frères de Ploërmel, de faire jouer de petites saynètes à l'occasion de la distribution des prix, mais pour les pièces à plusieurs actes avec changements de décors il faut attendre la création de l'école secondaire de Saint-Louis par la même congrégation, école qui a fonctionné de 1890 à 1903. Dans la cour de l'établissement, rue Duret, se trouvait à demeure une scène dont l'essentiel subsiste encore — scènes du théâtre classique et drames historiques s'y sont succédé. Malheureusement les comptes rendus de ces manifestations de fin d'année scolaire qui figurent dans Le* Moniteur du Sénégal *ou le* Journal officiel *se bornent à reproduire les discours et le palmarès.*

« *Au Gabon, Mgr Raponda-Walker, décédé le 22 décembre 1968 à quatre-vingt-dix-sept ans, avait bien voulu me préciser :*

« *" Quant au théâtre, je me rappelle seulement qu'au temps où j'étais écolier les élèves des écoles catholiques — surtout les filles — jouaient parfois des saynètes empruntées soit à la Bible soit à l'histoire ou à la légende, toujours en français, jamais en langue indigène. "* »

Jusqu'au début du siècle, ces quelques saynètes constituent l'essentiel des représentations qui certes se passent en Afrique, mais ne concernent que rarement des sujets locaux.

L'école normale d'instituteurs.

La création de l'école normale d'instituteurs de Saint-Louis (1903) en concentrant l'élite intellectuelle du pays dans la capitale sénégalaise permet déjà quelques essais, mais c'est avec l'arrivée de Georges Hardy en 1913 à la direction de l'enseignement que le théâtre prend un nouveau départ. Historien et lui-même auteur dramatique, Georges Hardy encourage les initiatives théâtrales qui vont tout naturellement prendre place dans les établissements scolaires où se rassemble l'élite de l'Ouest africain français.

Georges Hardy, dans *Une conquête morale : l'enseignement en*

A.O.F., nous décrit les essais de théâtre qu'il encourage à l'école normale de Gorée (1).

« *Pour éviter la fatigue, l'ennui, la nostalgie, qui pourraient atteindre ces jeunes gens éloignés de leurs familles pendant toute une année, des distractions ont été prévues en dehors des récréations ordinaires. Une société de fifres, dont tous les élèves font partie, a été organisée, et ses résultats sont encourageants. Avant la guerre, l'école a donné des fêtes dont* Comoedia — *je n'y suis pour rien, je le jure — a même publié mon compte rendu illustré ; et ce fut, pour bien des spectateurs, l'occasion de mainte surprise : surprise de voir avec quelle aisance et quel sens des nuances nos élèves interprétaient des textes français, surpris aussi de constater l'éternelle jeunesse et l'universel intérêt de chefs-d'œuvre comme* La Farce de Maître Patelin *et* Le malade imaginaire. » Mais il s'agit là d'exercice de théâtre sans lien avec le fond africain traditionnel qui servent en quelque sorte d'exercice littéraire et de délassement.

Le théâtre dahoméen du P. Aupiais.

Si le Sénégal fut le premier centre de théâtre scolaire en français, le Dahomey l'a suivi de près grâce à cet incomparable éducateur que fut le R. P. Aupiais.

Il considérait les fêtes et spectacles comme un élément important de la vie scolaire et chrétienne.

Georges Hardy rappelle ce que fut sa prodigieuse activité (2).

« *Ses* Fêtes de Jeanne d'Arc, *la représentation de sa pièce* Les Rois Mages chez le roi Hérode *où le Dahomey se trouvait associé par l'un des Mages à l'adoration du Christ Enfant, ont laissé dans le pays un souvenir durable. Et il faut voir avec quel soin il s'attachait à dépayser le moins possible l'esprit des acteurs et des spectateurs, à conserver à ces manifestations une atmosphère familière.*

« *En collaboration avec un chef ami (le roi de la Nuit, Zounon), j'avais mis sur pied, nous conte-t-il, quelques scènes d'une pastorale qui devait être jouée sur un théâtre de verdure, en langue d'Allada, au cours d'une fête régionale organisée à l'occasion de l'Epiphanie. Nous avions composé un couplet pour le roi mage chargé d'offrir l'or à l'Enfant Jésus, un autre couplet pour celui qui devait offrir l'encens.*

« *J'avoue que l'inspiration nous manquait pour parler de la myrrhe, dont le symbolisme est quelque peu obscur, au moins pour les*

---

(1) *Une conquête morale : l'enseignement en A.O.F.*, Armand Colin, 1917, p. 176.
(2) Georges Hardy, *Un apôtre d'aujourd'hui : le révérend père Aupiais : provincial des missions africaines de Lyon*, Larose, 1949, pp. 241-243.

populations du golfe de Guinée. A cause de ce malheureux couplet, la pastorale n'avançait plus.

« Zounon arriva un soir à la Mission pour me dire : " Laissons la myrrhe de côté, parce que cela ne veut rien dire. — Mais il y a un troisième Mage ", fis-je observer. Il reprit incontinent : " Nous lui ferons offrir de l'eau. " Et il m'expliqua : " On reçoit toujours chez nous les étrangers en leur offrant de l'eau, cela veut dire quelque chose de bienfaisant et de pur, cela vient du ciel, et puis c'est avec de l'eau qu'on baptise. "

« Je m'inclinai humblement devant ces considérations métaphoriques et les Mages offrirent de l'or, de l'encens et de l'eau, ce qui fut trouvé très convenable par tout le monde. »

Par ailleurs Mgr Strebler, ancien archevêque de Lomé, avait attiré mon attention sur l'importance que donnait Mgr Steinmetz, premier évêque du Dahomey, aux représentations religieuses.

Ainsi le P. Rast, missionnaire à Porto Novo, décrit une pièce jouée en janvier 1922 (1).

C'était le 8 janvier. Mgr Steinmetz assistait à la fête et avait chanté une messe pontificale en plein air dans la cour de la mission. C'est à la suite de la fête religieuse liturgique que la pièce fut jouée. Voici comment le R.P. Rast nous la décrit :

« A l'issue de la messe, comme par enchantement, une crèche se dresse sur les degrés mêmes de l'autel, abritant sous un toit de chaume un Enfant Jésus qu'on était tenté d'adorer, tellement il paraissait adorable, une sainte Vierge très belle, un saint Joseph très grave, qu'entoure une troupe d'anges noirs : un murmure de satisfaction parmi les hommes, des cris d'admiration parmi les femmes se font entendre.

« Soudain dans le lointain, un chant en langue indigène (le gounou) *vient frapper les oreilles de la foule dans l'attente de ce qui va arriver. Le chant se rapproche : ce sont les Rois Mages. Trois jeunes gens gounou jouent le rôle de Melchior, de Balthazar et de Gaspard, l'un portant de l'or, l'autre de l'encens, le troisième à la place de la myrrhe, porte de l'eau, si appréciée des Noirs. Les Mages couverts de pagnes superbes, accompagnés d'une suite nombreuse, s'avancent en chantant vers l'Enfant divin. Arrivés à ses pieds, les Rois et toute leur suite se prosternent. Le torse nu en signe de soumission, le front dans la poussière.*

« Les Mages se retirent au milieu d'une foule enthousiaste et délirante. Hommes, femmes et enfants les suivent. Les rires, les cris de joie fusent et se croisent dans ce peuple tout entier à la gaieté, d'autant plus que la seconde partie du programme les attend. »

---

(1) *Echo des missions africaines de Lyon,* n° 6, juin 1922, pp. 87-90.

Les « cantates » du Togo.

Au Togo, ces représentations s'appelaient des *cantates* : le spectacle, qui durait trois à quatre heures, comprenait de multiples saynètes, entrecoupées de danses et de chants. Mais il s'agissait toujours de sujets empruntés à l'Histoire sainte, même si le *dénombrement* des habitants d'Israël ressemble à s'y méprendre au *recensement administratif* et si les salutations des Rois Mages correspondaient à celles en usage dans cette région d'Afrique.

Mgr Strebler, dans une lettre personnelle du 22 mai 1967, me rappelait son expérience du Togo et notamment son arrivée à Lomé en 1946 :

« *Le théâtre africain battait son plein à la mission catholique et à la mission évangélique, surtout sur le thème de la nativité, les Rois Mages, mais l'Ancien Testament était tout aussi bien choisi et par tous : Job, Nabuchodonosor, Daniel, David et Goliath, Joseph vendu par ses frères.* »

Ce même point de vue nous est donné par le pasteur Max Azamédé pour l'église évangélique du Togo (1). Depuis, plusieurs pièces ont été jouées notamment par les enfants des écoles.

Le théâtre au Cameroun.

Comme le Togo, le Cameroun a connu, dès l'époque allemande, un théâtre chrétien fait de saynètes jouées en langue vernaculaire.

Dans une lettre du 27 juillet 1967, le R.P. de Julliot m'écrivait :

« *Au départ il n'y a rien sinon* la danse *qui mime les belles heures du jour. J'ai vu de très belles danses* Bulu *retraçant les travaux des champs, les scènes du marigot, la guerre, etc. bien sur toutes les formes de la " parade " conjugale.*

« *Les missionnaires ont fait jouer des saynètes un peu partout.*

« *Pour ma part, il y a douze ans, j'ai organisé des danses sacrées autour de la vie du Christ et de la Vierge et fait jouer plusieurs pièces du Moyen Age (jeu d'Adam, miracle de Théophile, etc.).* Le Miracle de Théophile *a été traduit en bassa et joué à Saint-André (entre Edéa*

(1) Dans une lettre du 6 juin 1967.

et Yaoundé). Jeux de la Passion, scènes bibliques se sont multipliés, mais tout cela est assez récent.

« *... des collégiens, depuis très longtemps, aimaient à mimer les petits et gros travers des Blancs, ainsi que des scènes de sorcellerie. Il y a une scène typique de " résurrection " opérée par un sorcier à grand renfort de danses, de chants, d'incantation (y compris le feu que l'on crache avec de l'essence pulvérisée à partir de la bouche) et qui doit déjà être assez ancienne. Elle était déjà traditionnelle quand je suis arrivé en 1954.*

« *Depuis ce temps, le théâtre s'est bien développé. On a joué* Trois prétendants, un mari..., La Mort de Chaka *et même* La tragédie du roi Christophe *(au collège Libermann).*

« *De jeunes troupes se lancent, peu encouragées par le public en essayant de ressusciter, de mettre en scène le folklore traditionnel.* »

Le R.P. de Julliot signale par ailleurs une tentative privée très intéressante :

« *Le directeur de Safritex aidé par le centre culturel français de Douala a encouragé une troupe parmi ses jeunes ouvriers. Ils miment avec beaucoup d'art des fables de La Fontaine ou des contes...* »

La revue bilingue *Abbia*, les éditions du C.L.E. (Centre de littérature évangélique) ont permis de publier les pièces de Jacques Mariel Nsouankeu (*L'agent spécial*) et de Guillaume Oyono (*Trois prétendants, un mari).*

Le dynamisme constaté dans la littérature camerounaise laisse bien augurer de l'avenir du théâtre en ce pays.

Théâtre scolaire au Gabon.

En dehors des saynètes en français dont nous parlait le regretté Mgr Raponda Walker pour la période de son enfance et adolescence, ce n'est qu'entre les deux guerres qu'une équipe organisée par le R.P. René Lefèvre, curé de Libreville, a joué des scènes de théâtre en idiome *mpongouè*. Deux de ces scènes notamment eurent un grand succès. Elles furent d'autant plus remarquées que les acteurs improvisaient le plus souvent sur place, au lieu de réciter un texte appris d'avance.

« *Ces deux pièces avaient pour titres :* Rè-Nkoula *ou le Sorcier qui joue des tours au diable, et* Ntchèmbo yi David *ou l'adultère de David.*

« *Les spectateurs vivaient intensément le spectacle, ainsi lorsque fut représentée cette dernière pièce, au moment où David remet à*

Urie la lettre écrite à Joab, toute l'assistance, comme un seul homme, se leva et cria à Urie : " Ne la prends pas ! Ne la prends pas ! " (1) »

Mais toutes ces expériences correspondaient aux saynètes scolaires données pour Noël, Pâques ou les fêtes de fin d'année.

L'absence de cinéma et de radio transformait ces spectacles d'amateurs en occasions pour une société européenne et africaine évoluée d'exhiber ses toilettes et de se rencontrer. Le spectacle était parfois dans la salle.

2. Du théâtre scolaire au « théâtre universitaire » de Ponty.

Jusqu'aux années 30, le théâtre, en Afrique noire, se réduit à celui des patronages, des sociétés Jeanne-d'Arc, des distributions de prix. Charles Béart, dans un important article (2), décrit ce qu'était alors ce théâtre.

A côté des scènes purement religieuses où se mêlent quelques ballets africains, se crée bientôt un théâtre éducatif de type patronage et, à côté de ce théâtre catholique et protestant, celui des « Jeunesses » et des « Amicales » voire des « cours » et des « quartiers » que le dynamisme d'un meneur fait naître dans les nouvelles cités africaines.

Certes ce théâtre est en partie copié sur celui de France avec pièces françaises, monologues, chansons, mais apparaît aussi le théâtre spécifiquement indigène : reconstitution en ville des assemblées du village avec contes et chœurs.

« *Il est difficile de raconter cela. Voici un élève que je connais bien ; il est vêtu d'une loque, il a pris deux tines de bangui, s'est assis lentement et dit : " bangui, bangui ", rien qui ne soit exactement le fait de tous les marchands de bangui, et il soulève des tempêtes de rire chez les indigènes.* »

Les scènes de théâtre africain étaient plutôt jouées par les élèves des écoles primaires ou primaires supérieures dans les chefs-lieux de colonies.

Aussi les écoles à Porto-Novo, Libreville, Saint-Louis ont vu monter de petits spectacles. Avec les élèves de l'E.P.S. de Bingerville et les « Pontins », les activités dirigées débouchent sur des spectacles de haute qualité.

(1) Lettre personnelle de Mgr Raponda Walker en date du 22 mai 1967.
(2) « Le Théâtre indigène et la culture franco-africaine », *L'Education africaine*, 1936, p. 10.

Théâtre étudiant.

Mais il s'agit aussi d'un théâtre de recherche correspondant au théâtre étudiant. Certes on peut objecter que ces étudiants ne sont que des lycéens, qu'il s'agit seulement de normaliens, dont le niveau d'études est celui d'une école normale départementale d'instituteurs telles qu'elles existaient alors à Auxerre, Orléans, Tulle ou Perpignan.

Mais juger le niveau de ces Africains en référence aux départements français d'entre les deux guerres serait une grossière erreur.

Le recrutement de Ponty s'effectuait sur concours et c'étaient les meilleurs de toute l'A.O.F. qui étaient reçus.

L'âge était de deux à trois ans supérieur à celui des écoles normales de France, c'est-à-dire qu'à dix-huit et vingt ans ils étaient physiquement beaucoup plus proches des étudiants-comédiens de la Sorbonne et des comédiens routiers que des normaliens français.

Par ailleurs l'école William-Ponty ne fournissait pas seulement des instituteurs mais des commis d'administration et des élèves de l'école de médecine de Dakar. En parlant de *polytechniciens noirs* (1), les journalistes parisiens de 1937 commettaient certes une petite erreur, mais qui correspondait à la valeur authentique de l'élite intellectuelle, démocratiquement choisie sur concours, de l'A.O.F.

D'autre part sur un continent qui naissait à l'écriture, les directeurs de l'enseignement, Georges Hardy, J.-L. Monod puis Albert Charton avaient compris l'importance de la collecte des traditions et la valeur éducative et stimulante du théâtre.

Les encouragements furent nombreux et la qualité des spectacles justifia tous les espoirs.

Bingerville ou Ponty ?

Une petite controverse a pris place pour savoir si le « Théâtre indigène », comme on l'appelait, est né à l'Ecole normale fédérale William-Ponty de Gorée ou à l'Ecole primaire supérieure de Bingerville.

M. Durand, alors directeur de Ponty, avec l'appui de l'inspecteur général Albert Charton, organisa certes des séances de théâtre à peu près à la même époque que Charles Béart (2) à Bingerville.

---

(1) *Paris-Dakar,* 10 août 1937, remarque « certaines erreurs (d'ailleurs bien intentionnées) de quelques-uns de nos confrères de la Presse parisienne qui ne voient en eux (les acteurs) rien de moins que des *polytechniciens noirs* ».

(2) *Né à Paris le 13 février 1895, Charles Béart, après être passé par l'Ecole normale d'instituteurs de Versailles (1911-1914) s'engage au début de la Première Guerre mondiale. Blessé et fait prisonnier en janvier 1915, il s'évade en juillet suivant et passe*

Mais Charles Béart, par sa connaissance du milieu africain, par son dynamisme, par son rayonnement personnel, fut vraiment le père ou plutôt suivant la formule africaine « l'oncle » du théâtre africain.

Bingerville : affaire de boutons ou fantaisie d'un élève ?

En 1931, Charles Béart est nommé directeur de l'Ecole primaire supérieure de Bingerville et c'est là que va naître le théâtre de Côte-d'Ivoire et peut-on dire le premier théâtre néo-africain.

Il existe deux versions de l'événement que nous donnerons par ordre chronologique de parution : l'une est de notre confrère de l'Académie des sciences d'outre-mer, Joseph Amon d'Aby dans *La Côte-d'Ivoire dans la cité africaine* (1), l'autre est de Charles Béart dans un livre paru quatre ans plus tard (2).

E.P.S. Bingerville après la lessive.

Un jeudi de 1932, les élèves de l'Ecole primaire supérieure qui viennent de laver leur linge se rassemblent au réfectoire, alors simple hangar. Deux élèves de deuxième année, Edouard Aka Bilé et Robert Animan mimaient une scène de la brousse. Le premier s'habille en garde-cercle, le second mollement drapé dans une couverture joue le chef de village et tous deux improvisent une saynète sur une affaire d'impôt qui est très applaudie.

Le directeur de l'école et Mme Charles Béart ont assisté de leur fenêtre au spectacle improvisé. Ils sortent pour féliciter les acteurs et

---

comme pilote dans l'aviation. Grièvement blessé, il termine la guerre avec médaille militaire, croix de guerre et médaille des évadés. Après douze années de professorat au cours complémentaire de Beaumont-sur-Oise, il est en 1931, détaché en A.O.F., et dirige l'Ecole primaire supérieure de Bingerville (1931-1935). Professeur à l'Ecole normale William-Ponty à Gorée (1935-1936), il est en 1937-1939 chef du service de l'enseignement pour le Sénégal et la Mauritanie. De 1939 à 1945 il dirige l'Ecole normale William-Ponty qui vient d'être transférée à l'ancien camp militaire de Sébikotane. Directeur de l'enseignement au Sénégal (1945-1951) puis secrétaire général de l'I.F.A.N. (1951-1953) il prend sa retraite à Beaumont-sur-Oise et utilise alors ses loisirs à mettre en œuvre les notes accumulées au cours de vingt-deux ans de carrière africaine. En dehors de son œuvre maîtresse. Jeux et jouets de l'Ouest africain, *mémoire I.F.A.N. 1955 : 2 volumes 887 pages, il faut signaler aussi les* Eléments d'une Sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux (*Présence africaine 1960*), *on lui doit de nombreux articles ethnographiques, historiques et littéraires. Charles Béart est décédé au Val-de-Grâce le 23 juin 1964.*

(1) Larose, Paris, 1951, p. 155.

(2) *Jeux et jouets de l'Ouest africain,* mémoire I.F.A.N., n° 42, Dakar, 1955, p. 782.

décident que désormais les soirées de mercredi et samedi seront consacrés à des activités théâtrales.

Les suites d'une querelle de boutons (1).

Charles Béart de son côté écrit :

« *En 1931, j'étais directeur de l'E.P.S. de Bingerville.*

« *Un mardi de novembre, le tailleur était dans l'école pour essayer les uniformes et les élèves étaient très mécontents, car le tailleur n'ayant pas trouvé les boutons de corozo traditionnels, les avait remplacés par des boutons de cuivre qui faisaient ressembler les élèves à des gardes-cercle. Tout à coup un élève, Aka Bilé, passe la ceinture de son pantalon par-dessus la veste neuve, fait un sabre d'un bâton et, dans le sabir que parlent les indigènes non évolués de la Basse-Côte, interpelle ses camarades. Il était garde-cercle, arrivait dans le village et annonçait " le commandant ". Ses camarades lui donnèrent la réplique, la mauvaise humeur s'était envolée.*

« *J'avais entendu de mon bureau et je dis à Aka Bilé : " Ceci est d'excellent théâtre, il faut nous jouer quelque chose comme cela un samedi. "*

« *Le samedi suivant, les élèves, les professeurs et quelques invités de choix, vécurent une soirée passionnante. C'était, s'il m'en souvient,* le Mariage *cent fois repris partout,* « *le Marchand de bangui* », *introduit depuis comme élément épisodique dans des pièces plus importantes, et une scène de* Tribunal indigène. *La* Commedia dell' arte *était, une fois de plus, réinventée.* »

Un théâtre de verdure est bientôt construit pour les invités.

Mais laissons la parole à un élève de l'époque, Amon d'Aby :

« *Dès lors, régulièrement, des épisodes amusants de la vie indigène furent représentés sur cette scène rudimentaire. Les acteurs improvisaient sur un scénario très sommaire, avec un brio tel que, dès la fin de 1933, des représentations purent être données devant un public euro-*

---

(1) Ce problème a été évoqué dans une lettre parue dans le *Bulletin d'information,* n° 5 du festival culturel panafricain, Alger, 1er juillet 1969, pp. 38-39. *Mme Béart a bien voulu m'écrire à ce sujet :* « *Ce n'était pas après la lessive, mais après l'essayage des uniformes, ce qui fixe l'époque : novembre 1931 ou 1932, plus sûrement 1932. Amon d'Aby a bien relaté les faits et donné les noms des protagonistes.* »

De son côté Bernard Dadié, dans une lettre personnelle du 18 juin 1969, nous a confirmé que c'est bien après l'essayage que prit place l'improvisation de Robert Animan et Aka Bilé.

péen, notamment à l'occasion de la foire-exposition d'Abidjan en janvier 1934. »

Les tentatives faites par les professeurs de l'E.P.S. pour faire jouer du Molière ou du Racine n'ont pas le même succès.

La première pièce écrite en Côte-d'Ivoire fut sans doute *Les Villes* de Bernard Dadié jouée en 1933 lors de la première fête de l'enfance.

Simultanément donc, à l'Ecole normale William-Ponty de Gorée et à l'E.P.S. de Bingerville, le théâtre africain était né.

Comme les meilleurs élèves de Bingerville vont poursuivre leurs études à William-Ponty où M. Béart est bientôt nommé professeur (1935), le théâtre de Ponty prend alors un extraordinaire essor.

Le théâtre de Ponty.

Y avait-il, dans le nom de William Ponty, quelque prédestination théâtrale ?

Par une curieuse rencontre, le gouverneur général William Merlaud-Ponty, qui a marqué de façon profonde la politique de l'enseignement, celle des chefferies traditionnelles et celle du recrutement militaire en A.O.F., aimait le théâtre. Avant la première guerre mondiale, les Dakarois en étaient réduits aux compagnies qui, sur la route de l'Amérique du Sud, faisaient escale à Dakar. Au cours de l'une de ces escales, William Ponty tomba amoureux (1) de l'une des comédiennes, Juliette Thabussot, qu'il épousa le 9 avril 1910 à Saint-Mandé où le père de la jeune fille dirigeait une papeterie.

On sait comment l'un des plus grands gouverneurs généraux de l'A.O.F. mourut d'épuisement à Dakar le 13 juin 1915 (2). Mais ce n'est bien sûr qu'une coïncidence, elle honore la comédienne débutante épousée par le gouverneur général et qui porte le même nom que le théâtre de Ponty, premier grand laboratoire d'art dramatique africain.

Lorsque Charles Béart, en 1935, est nommé à Ponty, l'école normale a déjà une tradition théâtrale dont l'origine est plus particulièrement dahoméenne. Alors que M. Arnaud dirigeait l'école, les élèves dahoméens avaient représenté *La Dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol* (11 juin 1933). La même année, deux chœurs furent chantés à Dakar par les « Pontins » ; le chant soudanais des *Vautours* et le *Ma bi si ayé*

---

(1) Robert Randau, dans son roman à clefs *Le Chef des porte-plume*, Edition du Monde Nouveau (1922, 256 pp.), raconte l'histoire avec un discret humour dans un livre au demeurant plein de truculence.

(2) Cf. « L'un des plus grands proconsuls français : William Merlaud-Ponty (1866-1915) », *France Eurafrique*, n° 197, juillet-août 1968, pp. 33-37.

du Dahomey. *La Fête d'art indigène,* désormais chaque année, va permettre aux « Pontins » originaires des diverses colonies d'A.O.F. (surtout Dahomey, Côte-d'Ivoire, Guinée, Soudan, de préparer à partir du folklore de leur pays de véritables pièces de théâtre : acteurs, auteurs, metteurs en scène sont les élèves.

C'est l'objectif global de l'enseignement qu'évoque Charles Béart (1) :

« *Nous ne cherchons pas seulement à créer du bien-être matériel, nous voulons aussi que se développent toutes les puissances d'art que la race possède ; aussi avons-nous, dans nos écoles, fait une grande place à l'artisanat qui " conservera " les métiers d'art ; nous avons même, pour assurer leur développement, des établissements spéciaux où des artistes professionnels européens se pénètrent de la technique indigène pour la faire évoluer sans qu'elle se corrompe.*

« *Mais nous nous sommes adressés jusqu'ici surtout au tissage, à l'ébénisterie, à la sculpture, à ce qu'on a pu appeler " les arts de l'espace " ; nous avons paru négliger les " arts du temps " : la musique, la danse, la littérature indigènes, et l'art qui en est en quelque sorte la synthèse : le théâtre.*

« *C'est qu'il est assez facile de juger* objectivement *d'une terre cuite, d'un meuble, d'une statuette, d'une étoffe, alors qu'il est à peu près impossible de le faire d'une danse ou d'un chant ; notre jugement dépend toujours des " rythmes, ébranlés en nous... et qui sont le premier élément de notre émotion, le plus important peut-être, à coup sûr le plus personnel, celui qui fait de nous des participants actifs à l'œuvre qui nous est offerte " (P. Abraham).*

« *Et pourtant, c'est surtout par ses contes, par sa musique, par ses danses, que l'âme noire s'exprime, il y a là tout un domaine qu'il faut sauver et mettre en valeur.* »

Les fêtes d'art indigène.

Avec les moyens modestes de l'époque, ces fêtes préfiguraient les festivals d'art africain avec cette différence qu'en pleine période coloniale et, bien sûr dans une certaine ambiance paternaliste, ces fêtes étaient peut-être plus authentiquement africaines que ne le seront, trente ans plus tard, des manifestations internationales où le cabotinage des « experts » européens et la nécessité du grand spectacle réduiront l'intérêt autochtone de ces manifestations.

---

(1) « Le Théâtre indigène et la culture franco-africaine », *Education africaine,* Dakar, 1937, pp. 3-4.

Cette fête annuelle est « un symbole de l'éducation donnée à tous les écoliers de l'A.O.F., petits et grands. Avant tout, on veut qu'ils restent africains et qu'ils soient instruits et éduqués en vue de la vie qu'ils mèneront dans leur pays ; l'Afrique a une individualité, ce n'est pas le rôle de l'école de la détruire ; à elle, au contraire, revient l'honneur de développer cette individualité en la révélant aux indigènes qui n'en ont pas toujours conscience, en la leur faisant découvrir dans la familiarité de leur vie, dans les actes les plus simples de chaque jour. Que leurs pensées restent africaines et qu'ils ne se servent du français que pour les exprimer... voilà l'idéal (1) ».

Les Dahoméens de Ponty.

Bernard Maupoil, qui fut l'un des plus remarquables parmi les administrateurs chercheurs de l'immédiate avant-guerre, insiste (2) sur l'importance des Dahoméens dans le théâtre de Ponty.

« Le théâtre dahoméen est le plus ancien en date puisqu'il tient seul la scène en 1933 et 1934 et, jusqu'à cette année, le plus applaudi et le plus brillant. »

Le dimanche 11 juin 1933, dans la cour de l'école annexe à l'école normale de Gorée, une matinée récréative comporte, outre des chœurs et chants, *La Grammaire* de Labiche et *La Dernière entrevue de Béhanzin et Bayol,* pièce dahoméenne.

C'est l'événement. Dans le compte rendu paru dans *L'Education africaine* (3), on lit :

« *Tous les élèves d'origine dahoméenne jouèrent dans cette pièce, fruit de leur initiative et dont l'auteur est l'un d'entre eux. Les costumes, tirés pour l'occasion des mallettes personnelles, étaient constitués par des pagnes et des vestes boubous si particuliers de la côte du Bénin. Les danses et chants qui précédèrent et terminèrent la pièce, l'attitude orgueilleuse et brutale du farouche despote, le respect éperdu de ses sujets, tout cela fut rendu avec une vigueur, une conviction qui impressionnèrent vivement tous les spectateurs. La discussion un peu longue entre le Français qui défend ses droits, veut établir le respect des contrats, et le chef qui sent sa puissance menacée et lutte malgré tout, ne laisse pas d'être un*

---

(1) *Education Africaine,* n[os] 90-91, avril-septembre 1935, p. 180.
(2) *Le théâtre dahoméen : Les auteurs-acteurs de l'Ecole William-Ponty,* Outre-mer, septembre 1937, n° 3, pp. 301-321.
(3) « Une matinée récréative à l'école William-Ponty à Gorée », dans *Education Africaine, Bulletin de l'enseignement en A.O.F.,* 22[e] année, n° 84, juillet-décembre 1933, pp. 244-245.

peu angoissante. Cette scène, puis la danse et les chants qui clôturèrent, mélange de gestes barbares et d'une musique très originale, montrèrent que ces jeunes gens, en s'assimilant notre langue et nos façons de penser, n'abandonnaient ni les traditions, ni les caractères de leur race. »

L'année suivante, le 23 avril 1934, la fête de l'école normale présente une pièce française, *Les Deux aveugles* de J. Moinaux et *Le Mariage de Sika,* pièce dahoméenne en trois actes... mais il s'agit d'un événement. Certes le spectacle a lieu à Gorée, mais le gouverneur général, le gouverneur secrétaire général et l'inspecteur général accompagnés de nombreuses personnalités ont fait le déplacement de Gorée.

Le texte du *Mariage de Sika* est publié dans l'*Education africaine* (1) ; par ailleurs Bernard Maupoil rappelle que la pièce fut jouée à Cotonou et que les toiles de fond de la scène étaient peintes par les élèves dahoméens ; il indique « un sens si spontané de la scène et de la décoration scénique, mérite tous les encouragements »...

Seize mois plus tard, Robert Delavignette, dans un article de *Paris-Dakar* souligne l'importance de cette pièce (2) :

« *C'est la première fois que des indigènes se réalisent, expriment la vérité de leurs mœurs au théâtre, dans une forme d'art qui leur était étrangère avant nous. Il se pourrait bien que le 22 avril 1934, avec* Le Mariage de Sika, *les élèves de l'école William-Ponty aient marqué une date...* »

De Gorée à Dakar.

Gorée, certes, était alors, comme maintenant, une excursion agréable pour les Dakarois. Mais le déplacement en corps constitué de 1934 fut le dernier. Dès lors, c'est la grande salle de la chambre de commerce de Dakar qui accueillera ces manifestations.

Le 24 février 1935, le Tout-Dakar (1 000 personnes environ) est là, en dehors des chœurs et d'une pièce soudanaise, le clou de la manifestation est incontestablement *L'Election d'un roi au Dahomey,* pièce en trois actes qui ne comporte pas moins de dix-neuf rôles (3).

Au premier acte *(L'Election du Roi),* le souverain Soglo est mort. Des deux prétendants à la succession, l'un Gbégblé est gaucher,

---

(1) N° 86, avril-juin 1934, pp. 73-89.
(2) « Le Théâtre à Dakar : *Le Mariage de Sika,* dans *Paris-Dakar* du 9 août 1935, p. 1, 2e colonne.
(3) Texte publié dans *L'Education africaine,* nos 90-91, avril-septembre 1935, pp. 181-188.

l'autre Gbégnon a le teint clair. Le féticheur consulté se penche sur un canari plein d'eau et voit sur le trône Gbégnon.

Au deuxième acte (*couronnement*), un *legba* (1) occupe le centre de la scène et Gbégnon est installé sur le trône conformément aux rites dahoméens.

Les premiers actes du Roi (acte trois) montrent le souverain au milieu de sa cour. Il voit arriver deux paysans garrottés dont l'un est le voleur, et l'autre le *volé* qui demande justice. Le voleur fait tinter de l'argent à l'oreille du *Migan,* ministre de la Justice qui fait condamner l'innocent à mort et commence à aiguiser le grand sabre dahoméen qui sert pour ces occasions. Le condamné profite de ce répit pour supplier le roi.

« Je suis très heureux de transmettre le message que j'ai l'honneur d'avoir de Votre Majesté ; mais, hélas ! je n'étais pas au monde du vivant de vos glorieux ascendants. Il me sera impossible de reconnaître ces nobles visages jamais vus sous la grande lumière de la terre, dans le mystère de l'autre monde. Or votre mission est d'une si haute portée ... »

Le souverain émerveillé devant tant de finesse remet en liberté le condamné. A ce moment, un messager entre en grande hâte annonçant que l'armée des envahisseurs Yorouba s'avance. C'est le prétexte à faire entendre les chants de guerre.

Les grandes heures dakaroises du théâtre de Ponty.

La qualité du spectacle est telle que chaque année la grande salle de la chambre de commerce de Dakar accueille les « Pontins ».

Les années 1936 et 1937 marquent le début de la très grande période de l'Ecole normale William-Ponty. En effet Charles Béart est professeur à Ponty et il peut donner à *L'Education africaine* un article de fond sur le théâtre et permettre un numéro spécial (2) qui marque une étape de réflexion dans la genèse du théâtre néo-africain.

Les comptes rendus de ces manifestations sont très élogieux.

Dans celui (signé R.D.) qui présente (3) la fête du 13 février 1936, on marque l'importance de la soirée par la présence du gouverneur général, du gouverneur Boisson alors secrétaire général et de très nombreuses personnalités.

---

(1) Divinité locale représentée à l'entrée des villages dahoméens par un homme-tronc d'argile à la virilité agressive et qui doit en principe absorber les forces mauvaises qui viendraient attaquer le village.

(2) « Le théâtre indigène et la culture franco-africaine », C.R. des fêtes annuelles d'art scolaire données par les élèves de l'école William-Ponty (1936-1937), *L'Education africaine,* Dakar 1937, 115 pp.

(3) Pp. 17-18.

Les trois pièces, très différentes par leur thème et leur caractère, et les trois chœurs furent appréciés dans un profond silence, puis applaudis chaleureusement.

« *Les élèves originaires de la Côte-d'Ivoire présentent* Assémien, roi des Sanwi. *Le premier tableau,* La Paix, *est particulièrement réussi : la légende baoulé, soutenue par le chant d'exil et le chant d'espoir de la horde en fuite, émeut la salle entière. L'intérêt croît avec les tableaux suivants :* La Guerre, Assémien roi, *le* " chant des funérailles " *: plainte sourde et grave, le* " Chant de guerre ", *barbare et exalté, les* " Chœurs du Couronnement " *: vibrants et joyeux, arrachent des murmures et des applaudissements élogieux.*

« *Les Guinéens interprètent l'entrevue du capitaine Péroz et de Samory à Bissandougou. La reconstitution historique est juste et gaie. La griote chante agréablement,* et la " Danse des Bouffons ", *adressée à l'Almamy, plaît beaucoup aux spectateurs. L'époque et le milieu revivent devant nous. Péroz et Samory sont vrais. La* " Danse des sabres ", *farouche et bondissante, en l'honneur du capitaine, subit les commentaires burlesques de l'ordonnance. Et lorsque le rideau tombe, c'est dans la plus franche gaieté : sofas et tirailleurs se trémoussent à qui mieux mieux, sur l'air du* " Bon fromage ".

« *Le* " Retour aux fétiches " *nous penche sur les malheurs d'une famille de Porto-Novo, en proie à la colère de ses dieux ancestraux délaissés. La ruine et la maladie assaillent la maison. L'ami des bons et mauvais jours conjure le mauvais sort. L'entrée du chef féticheur tient tout le monde haletant. L'invocation est d'autant plus originale que ces coutumes sont peu ou mal connues. Au second acte, la scène d'exorcisme, extrêmement curieuse, accompagnée de chants circonstanciés, ramène le bonheur et la prospérité, à la plus grande joie de tous. Et cette joie exubérante s'épanouit lors des réjouissances finales. La pièce se termine par des danses et des chœurs, nouveaux, enthousiastes, pleins d'une beauté et d'un art qui se révèlent.*

« *Trois chœurs dahoméens, bien choisis et parfaitement exécutés, complètent cette soirée. Les voix s'unissent harmonieusement, et le spectacle s'achève sur la meilleure impression. Le choix des costumes de tous nos jeunes acteurs, leur interprétation exacte, font de cette fête une fête d'art scolaire, une fête d'art indigène.*

« *Tout le mérite en revient à nos élèves : c'est leur œuvre qu'ils ont présentée. Les pièces furent rédigées et préparées par eux, les chœurs dirigés par un des leurs. Ils jouèrent pour nous, mais aussi pour eux. Ce leur fut l'occasion d'évoquer de chères coutumes, une vie rude et passionnée, ils le firent aussi intensément que possible. Pour la plupart d'entre nous, ce fut la révélation d'un autre milieu, d'une autre existence ardente et belle.*

« *Les résultats de cette soirée fortifient la confiance que nous*

avons en nos élèves : ils ont prouvé des qualités de cœur et d'esprit qui sont loin de décevoir les espérances que nous avons mises en eux. »

Dans la distribution, on trouve les noms de Bernard Dadié, Mathieu Ekra (Côte-d'Ivoire), de Nabi Youla (Guinée), d'Emile Zinsou (futur président de la République du Dahomey). Seules quelques rares promotions de l'Ecole normale supérieure de Paris peuvent aligner vingt-cinq ans après leur passage rue d'Ulm une telle équipe d'hommes d'Etat.

L'année suivante (1937), le programme présentait successivement *Un mariage chez les Mandegni* (Guinée), *Sokamé* (Dahomey), *Trois scènes sérères* (Sénégal), *La Ruse de Diégué* (Mali), *Les Prétendants rivaux* (Côte-d'Ivoire).

Denise Moran, journaliste enthousiaste des bonnes causes, a assisté à cette séance dont elle rend brillamment compte (1) :

« *Cette manifestation, l'une des plus appréciées autant des Blancs que des Noirs, présente une valeur particulière parce que les pièces sont composées et jouées par les élèves eux-mêmes. Elles s'inspirent des coutumes, de l'histoire, du folklore locaux.*

« *Ce furent les cérémonies de l'initiation chez les Sérères du Sénégal, avec toutes les " menaces " puériles propres à inspirer la terreur des génies. Ce fut le mariage en Guinée, marchandage comique au sujet de la dot, entrée de la mariée à dos d'homme, et le griot avertissant chaque futur des énormes défauts de l'autre, à quoi ils répondent : " Je l'aime quand même ", et l'exorcisme et les danses rituelles.*

« *Vint la belle Diégué, Dalila soudanaise, et des fêtes guerrières célébrèrent la victoire par elle assurée. Puis Sokamé, non moins belle, livrée au serpent des eaux, fut sauvée par son amoureux : un roi du Dahomey, fantoche sinistre, planait sur ce drame.*

« *Enfin, un sketch plein de verve souligna le comique mélange de mœurs anciennes et modernes, en basse Côte-d'Ivoire.*

« *Tout fut prétexte à des danses, à des chants, à des acrobaties. Deux décors, l'un violemment ensoleillé, l'autre saisissant de tristesse, avaient été brossés par des élèves. L'ensemble fut vibrant, coloré, rythmé, véritablement évocateur.*

« *Il convient de louer le choix des sujets, le sens scénique avec lequel ils ont été traités, la mise en scène pittoresque et harmonieuse. Et surtout le jeu ardent, l'aisance des jeunes artistes, leur mimique souvent excellente. Et que dire des « actrices », si étonnamment féminines que leur voix trop grave cessait bientôt d'étonner ?*

« *Dans la danse et l'acrobatie, le spectacle prit toute sa valeur " d'art " et enthousiasma le public. Saisi d'admiration, il ne se souvenait*

(1) « Les élèves d'une école normale africaine donnent, à Dakar, un spectacle d'art indigène, *L'Education africaine*, n° spécial, pp. 59 et 60.

plus d'avoir sous les yeux une simple troupe de jeunes étudiants, calmes et réservés d'ordinaire, et depuis des années penchés sur les livres.

« " Savez-vous qu'ils auraient beaucoup de succès à Paris ? " suggéraient les profanes.

« Et les initiés laissaient entendre que l'Exposition les verra peut-être, non point à titre de curiosité, mais de documentation.

« Un tel spectacle, en effet, a véritablement l'accent de l'Afrique noire. Il est significatif, en outre, des méthodes d'enseignement pratiquées en Afrique occidentale française et des possibilités de culture des indigènes. Ecrire une pièce, la monter, la représenter, c'est une manière entre mille autres de former le jugement, le goût, l'intelligence de jeunes gens nés dans la brousse, et dont il s'agit de faire des hommes, non pas des perroquets. C'est une manière de développer leur esprit de collaboration, d'émulation, de discipline.

« C'est, enfin, maintenir entre eux et le passé de leur race un lien qui ne doit pas être brisé. Quand ils retourneront au village pour soigner, pour enseigner, ils ne seront pas des étrangers incapables de comprendre et de se faire comprendre. Ils porteront sur un passé précieux les lumières nouvelles. Ainsi naîtra une Afrique moderne qui, loin d'avoir perdu de son génie propre, le verra refleurir. »

Les thèmes.

Charles Béart analyse les thèmes et les difficultés du théâtre africain. Il souligne les difficultés qui tiennent au fait que les pièces composées par les élèves sont issues du vieux fond africain.

Béart décrit « une forme de comédie très particulière et fort intéressante, la farce à l'italienne où, sur un thème donné, les acteurs composent à leur guise ».

« Le conte, ajoute Béart, par les qualités d'observation et de mimique qu'il requiert, les préparait à cette forme de spectacle. Ajouter qu'ils " brûlent les planches ". Ils ne cabotinent jamais, ils entrent dans la vie de leur personnage. »

L'intrigue est toujours simple.

C'est une scène de tribunal indigène ; la querelle entre deux paysans, l'affaire portée au roi, les présents, les fourbes, le jugement.

« C'est le mariage. Le père, la mère, la grande sœur mariée et la petite sœur de la jeune fille. Le défilé des prétendants. Un commis, à la dernière mode, au parler prétentieux. Il a les doux regards de la fille, mais le bon sens du père s'oppose au mariage. C'est le paysan mal vêtu qu'agréerait le père, mais la mère défend sa fille. Le paysan repoussé

va emprunter pantalon, veste, cravate, casque, à des boys ses amis qui l'habillent sur scène. Idylle. Mais les boys reviennent, reprennent les objets prêtés ; et le cultivateur qui n'a plus que sa vieille couverture entraîne vers son campement sa jeune femme qui pleure.

« C'est la " tentation ". Des catéchumènes attendent leur pasteur. Arrivée du pasteur noir. Cantiques en langue indigène. Les fidèles, pour la plupart, sont graves et chantent faux, ce qui exige des Noirs un gros effort. Deux pourtant déjà sont distraits et se montrent des dessins de femmes sur un catalogue des Galeries Lafayette. En coulisse, un accordéon joue une danse indigène. Seuls, les fidèles déjà distraits écoutent. Le joueur s'approche. Autour de lui, quelques danseurs, et le diable, un acrobate, qui danse alentour. La musique approche toujours. Les distraits de tout à l'heure quittent leur banc subrepticement pour se joindre à la danse. Les autres ont entendu et chantent plus fort ; le pasteur se signe. Un, deux, trois, se laissent entraîner, le pasteur multiplie les signes de croix, défend son troupeau... Un seul reste, et quelle mimique ! Le pasteur est seul ! Il chante son cantique toujours, il chante, mais voici que le rythme le prend, il danse son cantique, il est pris, il suivra le tam-tam. Le diable reste et, dans une pirouette, s'affirme vainqueur.

Ce sont aussi des scènes de tirailleurs, des scènes de cabaret, toutes aussi intensément vécues.

« Les langues indigènes, dit Charles Béart (1), *sont riches et nuancées, mais ce qu'elles expriment est, si l'on excepte la satisfaction des besoins élémentaires, d'un autre monde que le nôtre ; la plupart des mots indigènes vivent au centre d'un complexe de sentiments, de légendes et de charmes dans lequel leur sens littéral se perd. Nos élèves qui, à l'ordinaire, pensent en français, et en français seulement, ont dû retourner à la langue mère, l'étudier comme jamais sans doute ils n'avaient fait, se pénétrer du sens de ses mots et de ses proverbes, et chercher l'équivalent français, l'image française qui rendra d'aussi près que possible l'image mandingue, agni ou nago.*

« C'est une excellente leçon de français, mais, et plus, c'est une des rares occasions où la pensée française a pu se mêler intimement à la pensée indigène. »

Les Pontins à l'exposition internationale de Paris (1937).

Grâce à l'inspecteur général Charton nommé au ministère de la France d'Outre-Mer à Paris et qui connaissait les réalisations de l'école

(1) « Le théâtre indigène et la culture franco-africaine », *L'Education africaine*, avril-juin 1936, p. 12.

normale, on fit venir en 1937 à l'exposition internationale de Paris le théâtre de Ponty qui donna les 12 et 17 août 1937 deux représentations au théâtre des Champs-Elysées. Trente normaliens avaient fait le voyage de Paris.

En lever de rideau, le gouverneur Labouret fit une causerie sur le vieux théâtre négro-africain :

« *... une compagnie d'élèves instituteurs qui nous font sentir le charme authentique et la directe vérité de leur monde africain. Il ne s'agit pas d'exotisme pour vous ; ni d'initiation européenne pour eux. Dans une synthèse de danses et de chants, de musique et de littérature, un art dramatique s'éveille qui procède de leur pays et du nôtre, de notre langue et de la leur* (1). »

Deux pièces étaient au programme : l'une dahoméenne, *Sokamé,* évoque le problème de la sécheresse et le sacrifice de la jeune vierge dahoméenne au serpent maître des eaux. Celle-ci est sauvée par son fiancé Egblamako, lequel tue le monstre. Au moment où l'on va sacrifier le sacrilège le tonnerre résonne et la pluie tombe. Les critiques parisiens trouvèrent immédiatement la comparaison d'Iphigénie... mais en beaucoup plus vivant et émouvant. *Les Prétendants rivaux,* deuxième pièce, ivoirienne celle-là, est plutôt du style d'une farce que les critiques aussitôt comparèrent à Molière.

La critique habituelle des salles de spectacle fut en effet louangeuse. Le spectacle était insolite pour les brillants esprits parisiens, à l'heure où l'on célébrait le loyalisme d'un empire qui rassurait face à l'agressivité croissante d'une Allemagne dont on pouvait précisément, dans un pavillon de l'exposition de 1937, mesurer la puissance.

Le point de vue de Bernard Maupoil.

Bernard Maupoil juge sévèrement cette critique (2) :

« *... des publicistes qui n'avaient pas pris la peine de s'informer rédigeaient, en sortant du théâtre, des articles où l'excès d'éloge voulait compenser la hâte.* Paris-Dakar *(10 août) remarquait certaines erreurs (d'ailleurs bien intentionnées) de quelques-uns de nos confrères de la presse parisienne...*

« Sokamé *était abondamment comparée à* Iphigénie (*non celle de Racine, mais celle d'Euripide)... et le lourd pavé de ces réminiscences était soigneusement taillé à Paris. Le spectateur moyen du théâtre des*

---

(1) Robert Delavignette, B.C.H.S.A.O.F., sept. 1937, p. 471.
(2) Article cité, p. 312.

Champs-Elysées aura-t-il deviné l'instant où le fabliau et la farce du Moyen Age, la tragédie du XVII[e] *et la comédie légère du* XVIII[e] *rejoignent la légende du Dahomey, les belles histoires transportées de village en village, de tam-tam en tam-tam, des bords du Niger aux dunes de l'Atlantique ? Aura-t-il réalisé le miracle qui fait se réunir deux traditions, deux formes de la pensée et très souvent deux expressions de la poésie ?* » (Paris-Dakar, *interview à Paris, 23 août). Nous espérons de tout cœur que le " spectateur moyen " n'aura été ni si pédant, ni si naïf !*

« *Une comédie de Côte-d'Ivoire, jouée avec* Sokamé, les Prétendants rivaux, *connaissait une critique du même aloi : " Fine et malicieuse comédie Agni ; qui ne la rattacherait à la grande veine populaire dont Molière fut chez nous le plus éminent interprète ? "* (France Outremer, *27 août). Qui ? Mais d'abord ses auteurs qui ont la connaissance et le respect des chefs-d'œuvre.* »

La réponse d'Alexandre Adandé.

Ecrit à Dakar en juillet 1937, l'article de Bernard Maupoil fut communiqué aux élèves qui, en 1937, effectuaient leur troisième année. Alexandre Adandé, sorti en 1935, commençait alors une brillante carrière à l'I.F.A.N. tout nouvellement créé au moment précis où Bernard Maupoil y travaillait.

La revue *Outre-Mer* (1) publia une réponse-mise au point d'Alexandre Adandé, remarquable au fond et dans la forme. En la publiant intégralement, nous pensons que le lecteur appréciera la maturité et la solidité des élites formées à cette époque.

« *Réunissant dans leur ordre chronologique les pièces théâtrales du Dahomey parues dans le* Bulletin de l'Enseignement de l'A.O.F. *de 1933 à 1937, M. Maupoil en a fait l'analyse et la critique ; nous lui en sommes reconnaissants.*

« *Jusqu'ici, nous avons volé de nos propres ailes, nous avons travaillé sans aucune notion bien précise de l'art nouveau dans lequel nous sommes lancés. Les succès sans cesse croissants que nous remportons sont seuls juges de nos talents. Et nous nous en sommes tenus là, satisfaits des résultats qui suffisent amplement à notre distraction et à la récréation des spectateurs. Somme toute, nous voyons le théâtre selon les critères du dilettantisme.*

« *Il apparaît, d'après la critique de M. Maupoil, que notre théâtre, du moins tel qu'il l'entend, est loin de la perfection. La construction d'une pièce théâtrale indigène, en particulier celle qui reconstitue un passé histo-*

(1) *Outre-Mer*, pp. 318-320.

Une scène des « Nègres » de Jean Genet. *En haut, de gauche à droite :* Edé Fortin, Théo Legitimus, Gisèle Baka, Dia Fara, Hilarion, Darling Legitimus. *En bas, de gauche à droite :* Bachir Touré, Lydia Ewandé, Condé Mamadou, Gérard Lemoine, Toto Bissainthe, Robert Liensol, Judith Aucagos.



Lydia Ewandé (Cameroun).

(Photo Alain Maronami.)

rique, ne doit pas s'effectuer à la légère ; elle doit reposer au contraire sur des bases sérieuses, être entreprise avec le maximum de précautions.

« Ce qu'il importe de reconnaître, c'est l'esprit impartial et objectif de la critique. Elle dégage des principes, révise des jugements, éclaire notamment notre création d'un jour nouveau.

« Il ne paraît pas douteux, en tout cas, qu'un tel travail — qui vient à son heure — produise des réactions. Il permettra, à l'avenir, de combler les lacunes et d'éviter les écueils.

« Toutefois, la critique, en certains points, se révèle quelque peu sévère.

« Il semble, du reste, que cela provienne de la méconnaissance de notre intention.

« La conception de nos pièces correspond-elle au but que nous nous proposons d'atteindre ? La réalisation est-elle satisfaisante ? Sur ce dernier point, les succès éclatants que nous avons toujours remportés sont éloquents. Quant au premier point, il y a divergence d'opinions si l'on s'en réfère à la critique et au motif qui l'inspire. Elle semble, en effet, axée sur ce pivot : reconstitution du passé historique ou interprétation de faits strictement localisés. Telle n'est point notre intention.

« C'est une entreprise incertaine et même hasardeuse, du moins pour nous, que celle d'offrir à la curiosité d'un public étranger, en une représentation théâtrale, les témoignages intégraux du passé historique ou des rites religieux si complexes de notre pays.

« En abordant nos sujets, nous avons le souci des spectateurs. Aussi, nous préoccupons-nous des effets de la réalisation scénique.

« Est-ce à dire que nos pièces n'ont aucun fond de vérité ? Non. A côté de nombreuses intrigues sérieusement étudiées, nous empruntons parfois, à une région de notre pays, autre que celle où se situe la scène, des éléments dont le pittoresque, pour une même circonstance, présente un puissant intérêt.

« C'est ainsi que, dans L'Election d'un roi au Dahomey, *bien que la cérémonie se déroule à Porto-Novo, nous faisons intervenir les Amazones de l'ancienne capitale du pays des Fon, Abomey, pendant la scène de guerre. Ces personnages jouissent d'une réputation non négligeable et satisfont intensément la curiosité par l'originalité de leur danse guerrière. Ce caractère vraiment typique nous paraissant bien à propos en l'occurrence et digne d'intérêt sur une scène, nous l'avons exploité.*

« Disons tout de suite, au sujet de la même pièce, que le défaut dû à la concision qu'on lui reproche ne saurait être retenu. Etant donné le temps et le matériel dont nous disposons, il est absolument impossible d'interpréter, dans leurs moindres détails et avec intégrité, les nombreuses cérémonies, fécondes en événements plus ou moins réalisables, qui accompagnent la mort, l'intronisation, le couronnement, voire même les principales fonctions d'un monarque dahoméen. Les grandes lignes

des faits que nous évoquons dans cette pièce sont mises en relief en un raccourci qui n'exclut ni l'intérêt ni la compréhension.

« *Dans* Sokamé, *le personnage du Roi peut être arbitraire, d'après le thème de la pièce :* Adaptation d'un conte indigène. *L'origine du Roi, pas plus que celle des acteurs, n'ont ici, ou ailleurs, aucune espèce d'importance : les personnages des pièces de Molière ou de Corneille en font foi. Ce que nous déplorons, c'est le fait d'avoir choisi un roi exceptionnel en son genre. Il manque de noblesse dans ses paroles et de majesté dans ses faits et gestes.*

« *Le serpent des eaux, dont il est question, est universellement connu au Dahomey, à Abomey notamment. Témoin, la statue en bois représentant un reptile légendaire à deux cornes que j'ai achetée dans cette région et qui décore ma chambre. « Ayidohouédo » — tel est son nom — bien que certains chasseurs aient essayé de prouver son existence, ne cesse pas d'être un serpent imaginaire : c'est l'arc-en-ciel !*

« *La superstition lui accorde d'énormes puissances bienfaisantes, entre autres celle de donner le « Dan-mi » (l'excrément du serpent), l'or, autrement dit.*

« *Les suggestions que nous notons avec plaisir, malgré l'âcreté de certaines conclusions, sont d'une forte sagacité. Cela tient, disons-le, à la connaissance, par l'auteur, de la mentalité de notre pays ; ses points de vue sur les rythmes sont étayés par des observations contre lesquelles les opinions ne sauraient s'opposer. C'est une conséquence de l'évolution culturelle.*

« *M. Maupoil est sensible aux fausses notes, aux « porte-à-faux », et son indignation devient manifeste quand ils semblent, au contraire, une concession au goût d'un certain public mal intentionné et ont une tendance à discréditer notre pays et ses traditions.*

« *Cet état d'esprit évident prouve bien que cette critique est loin d'être une attaque contre nos " œuvres " ».*

***

« *Dans le numéro de* Paris-Dakar *du 9 août 1935, un article de fond signé R. Delavignette a parlé de notre pièce :* Le Mariage de Sika. *Aujourd'hui, c'est une critique qui sanctionne notre production théâtrale. Les pièces dahoméennes intéressent donc le monde... Souhaitons qu'elles en tirent profit pour une heureuse réforme.*

« *Mais, que la critique du théâtre dahoméen soit prise ou non en mauvaise part chez quelques esprits mal intentionnés, une chose est sûre, qu'il importe de retenir : il est l'origine des fêtes scolaires qui honorent l'Ecole W. Ponty. Eloge banal, dira-t-on, mais combien de fois vraiment mérité. »*

Certes le Dahomey avait une courte longueur d'avance sur la Côte-d'Ivoire quant au nombre de pièces jouées, ce qui tient à l'unité culturelle du Dahomey-Sud, des anciens royaumes d'Abomey et de Porto-Novo et aussi, bien sûr, à la formation antérieure donnée lors des manifestations théâtrales du R. P. Francis Aupiais. Mais Bingerville avait connu l'acte de naissance du théâtre africain et Bernard Dadié, avec *Les Villes*, était l'auteur de la première pièce écrite de théâtre africain.

Apogée et déclin du théâtre de Ponty.

Le théâtre de Ponty continua lorsque l'école, en 1939, fut transférée à Sébikotane dans un ancien camp militaire de la banlieue de Rufisque.

En mai 1941, étant jeune élève-administrateur à la circonscription de Dakar et dépendances, je fus chargé par le gouverneur Bienès d'organiser la fête de Jeanne d'Arc. Il s'agissait de réunir les représentants du général commandant supérieur, de l'évêque, le pasteur, les scouts et les représentants de l'enseignement. En dehors des conflits d'horaire du défilé (les militaires voulant défiler aux aurores pour avoir moins chaud et les représentants catholiques voulant la priorité pour la messe dite par un prélat d'un certain âge), la veillée de Jeanne d'Arc en cette période de Révolution Nationale un peu agressive retenait toute notre attention. C'est à cette occasion que je fis la connaissance de Charles Béart qui exigea que la demi-heure du théâtre Ponty fut séparée des manifestations scoutes et autres.

De ce fait, pour moi qui ne connaissais pas encore le théâtre africain, cette demi-heure fournie par les élèves de Ponty fut une révélation et le sommet de la manifestation.

En 1941, la réputation du théâtre de Ponty n'était plus à faire. Lorsque le meneur de jeu annonça le théâtre de Ponty, à l'aimable brouhaha de ce feu de camp succéda, chez les dix mille spectateurs européens et africains, un extraordinaire silence marqué par le rythme lent d'un tam-tam. En trente minutes, Charles Béart avait su donner aux spectateurs européens l'idée de ce que pouvait être le théâtre africain par une troupe d'amateurs follement acclamée.

Je me souviens combien les démonstrations des éléments scouts dakarois, malgré leur bonne volonté, faisaient pâle figure à côté des *Pontins* (1).

A Sébikotane, M. Béart avait fait aménager un théâtre de verdure, institutionnalisant en quelque sorte le théâtre dans les activités de l'Ecole normale.

---

(1) *Rappelons que les Pontins, pour la plupart, appartenaient au scoutisme E.D.F. (Eclaireurs de France). Leur chef d'alors, Sarr Ousmane Thiane, devint par la suite commissaire de province pour l'A.O.F.*

L'Ecole normale de jeunes filles de Rufisque bénéficia plus tard, après la guerre, d'une salle fermée. Mme Le Goff, directrice de l'école, organisa des représentations où les filles jouaient seules.

Il fallut attendre 1948 et le centenaire de l'abolition de l'esclavage pour que les jeunes filles de Rufisque se joignent aux élèves de Ponty pour jouer une pièce en l'honneur de Schoelcher.

L'année précédente, en 1947, Georges Duhamel, très lié avec Charles Béart, vint avec sa femme (naguère Blanche Albane, actrice au Vieux-Colombier) à Sébikotane où ils furent reçus par le directeur d'alors, M. Robin ; une représentation fut organisée :

« *On joua pour nous des pièces comiques ou tragiques inspirées de légendes populaires et dont l'une,* La Reine Baoulé, *m'a laissé grand souvenir. Les acteurs improvisés, mais soulevés de ferveur, s'exprimaient en un français excellent et articulé avec soin. Quand le moment était venu de chanter, nos artistes retournaient à leur langue d'origine et ce mélange me semblait harmonieux, heureux, naturel* (1). »

Le rôle particulier du théâtre de Ponty.

Dans une remarquable communication présentée à l'Académie des Sciences d'Outre-Mer le 6 avril 1962, Charles Béart montrait la valeur du théâtre de Ponty et l'influence de la littérature française sur l'inspiration des élèves. Cette connaissance toute scolaire et livresque (2) « a joué exactement le rôle qu'a joué celle de la littérature grecque et latine lors de la création du théâtre européen moderne. Elle a fourni un levain et quelquefois des moules. J'ai toujours craint un Rodrigue-Soundiata ou une Bineta-Andromaque ; cela ne s'est jamais produit ».

Dans *Traits d'Union,* dix ans après la fin du théâtre de Ponty, des attaques sont portées à plusieurs reprises contre ce théâtre, d'abord par Abdou Anta Ka (3) qui écrit :

« *Je ne connais pas de gens qui ne s'accordent à critiquer ce théâtre de Ponty. Je dirais plutôt que Ponty est dépassé. Pourquoi ? Nous sommes las des thèmes de damels, de cours africaines ; la comédie de Ponty n'accroche plus parce que trop grossière, et même enfantine... Ponty demeure grandiloquent, tapageur et faussement historique. Le*

---

(1) Georges Duhamel, « Hommage aux Ecrivains d'Outre-Mer », *Carrefour,* 10 mars 1955 cité par Bakary Traoré, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales,* 1958, p. 54.
(2) Comptes rendus mensuels des séances de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer, t. XXII, 6 avril 1962, p. 156.
(3) « Passé et présence du théâtre africain », *Traits d'Union,* novembre-décembre 1955, p. 67.

défaut de son théâtre est dans la recherche d'une vérité historique qui, en elle-même, trop souvent, est élastique, donc difficilement saisissable.

« Conformément au théâtre typiquement africain, Ponty n'ouvre aucune individualité psychologique de l'homme... »

A ces propos, Ba Bocar Alpha, alors instituteur à Boutilimit, fait réponse (1) :

« ... Le Ponty d'antan, le Ponty du théâtre africain, pépinière s'il en fut de jeunes gens conscients et consciencieux, a connu des succès mérités et durables... toutes les pièces étaient rédigées par les élèves, au sein de chaque " colonie " sur des thèmes choisis par eux, travaillés par eux, montés par eux, avec tout le soin désirable de l'exactitude et de la bonne " restitution ", en tenant compte dans toute la mesure du possible des exigences de la scène et des spectateurs.

« Et ces pièces, par-delà la vérité historique chaque fois qu'il y était fait allusion, par-delà les exigences d'auditoires souvent peu initiés aux choses africaines, posaient de façon brûlante les grands problèmes actuels. Qui ne se rappelle Aysata *et* Ousmane, *ces deux pièces où de jeunes Sénégalais tourmentés présentaient au spectateur le drame des jeunes évolués, garçons et filles, aux prises avec des coutumes rigoureuses et des parents tout à fait étrangers aux aspirations de " ceux qui montent " ? Et si la fin prévisible — et que notre ardente compassion souhaitait — jette la jeune institutrice dans les bras du jeune instituteur, ce n'est que la solution naturelle de tout un développement bien conduit, que le résultat inévitable des conflits d'évolution, entre les tenants d'une humanité qui agonise, et les représentants sympathiques d'une société qui s'instaure.*

« Et Bakary Dian, ce héros d'épopée soudanaise ? Qui n'a pas vibré à la vue de ces guerriers fougueux qui descendaient la dune derrière leur fier prince ? Quel Africain ne se retrouve dans les propos « guélouar » de ces chevaliers de la meilleure veine ? Et cette sorcière jeteuse de sorts, n'est-elle pas le support même de cet animisme tout-puissant qui règle affaires de cours, affaires entre cours, et même affaires de cœur ?

« Et Bigolo ?

« A côté de ces drames alliant harmonieusement les problèmes d'hier et d'aujourd'hui, et suggérant des solutions pour l'avènement de notre demain, il y avait du loisir pour rire... et méditer. Et ces loisirs, vous les utilisiez en allant voir jouer ces délicieuses comédies guinéennes, tout aussi actuelles. Cette Kadé qui trompe son mari avec un dioula fortuné du temps du marché noir, n'est-ce pas l'éternelle coquette, légère, pas par " conviction ", mais par un intérêt si naturel à son sexe qu'on est tenté de lui consentir l'innocence ? Suivons-la quelques tableaux plus loin, et nous voilà

(1) « Point de vue sur le théâtre africain », *Traits d'Union*, mars-avril 1956, n° 12, pp. 78-87.

en pleine comédie de mœurs : le chef corrompu par le dioula rend devant nous une justice injuste, avec le concours complaisant de notables si innocemment avides et bien loin d'être insatiables. (N'est-on pas tenté là d'évoquer une certaine moralité d'une certaine fable de La Fontaine ?) Le mari cocu se résigne, et tout finit paisiblement comme tant de différends de nos villages, parce que le chef est aussi le père, et les notables le dernier recours. Si nos villages ignorent la gravité au sens occidental du terme, ce n'est pas que notre folklore manque de drames passionnels. A mon avis, il n'y a pas de comédie plus universelle : une jeune femme jolie et innocemment légère ; un beau garçon, et qui " a de quoi " par surcroît ; un mari qui va se plaindre devant un chef dont la droiture ne suit pas la ligne droite. Universel, cela l'est au plus haut point. Pourtant, la pièce est typiquement africaine, par ses dialogues, ses personnages, son enjouement, son rythme, et surtout par son dénouement ; ailleurs, ce serait un règlement de comptes au duel ou au pistolet ; ici, les convenances sont autres, et tout autre est le respect qu'on a en l'infaillibilité si savoureusement faillible du chef, et cela finit, comme il se doit en Afrique, par le chant et la danse.

« *Vous faut-il du mysticisme, l'âme de tant de contrées africaines ? Les Dahoméens de Ponty vous en offrent un échantillon garanti* made in Abomey, *dans* Scène de vie locale au Dahomey *: depuis les clochettes du sorcier matinal qui réveille les dieux Sakpata et autres jusqu'aux derniers murmures lointains d'une journée bien remplie. Et tout au long, les scènes d'une vie active avec le chemin de son marigot, le chemin de son marché, sa place publique, ses enfants qui jouent, ses cultivateurs qui vont aux champs et qui échangent un bonjour si pittoresque. Là aussi se rencontrera l'homme universel au regard fripon qui approchera une jolie demoiselle, si jeune, si tendre, si pure, mais déjà si délicieusement pusillanime ! Mais ces êtres universels sont au Dahomey, et leur nature, tout universelle qu'elle est, doit compter avec l'opinion publique locale, c'est-à-dire tous les dieux locaux.*

« *Et cette reine Pokou qui sacrifie ce qu'elle a de plus cher au monde pour que le Dieu des eaux se calme et laisse le peuple passer la rivière ? Ne rappelle-t-elle pas le douloureux cas de conscience de souverains d'autres pays pris entre leurs passions et le bien de leur peuple et qui n'hésitent pas à faire le choix qui consomme le refoulement déchirant de leur passion ?*

« *Les exemples sont légion, et tant d'autres pièces, d'illustre mémoire, peuvent fournir matière à épiloguer.*

« *Il est facile, par une analyse rapide, de montrer qu'au-delà du cachet local qui justifiait le montage de ces pièces, on pouvait identifier l'homme universel avec ses passions comme ses faiblesses, ses vertus comme ses défauts, toutes les imperfections qui caractérisent un être humain. Et si cet être humain est tatoué, s'il est nu aux trois quarts ou couvert de broderies, s'il tient la femme à l'écart de ses affaires, mais*

l'écoute, le soir, toutes griffes rentrées et toute prééminence abdiquée, lui dicter les erreurs fatales du lendemain, c'est seulement pour mieux le situer dans le temps et dans l'espace.

« Donc, quand M. Ka dit que " la comédie de Ponty est trop grossière et même enfantine..., qu'elle n'accorde aucune individualité physiologique à l'homme... ", nous ne sommes pas d'accord. Ne convient-il pas de se demander si " la grandiloquence et le tapage " que M. Ka reproche à certaines pièces de Ponty n'étaient pas d'un caractère stéréotypé attaché à certaines scènes et certains personnages ? Les personnages ne parlaient-ils pas le langage de leur condition, de leur caste ou de leur passion ?

« Je disais tout à l'heure que c'était surtout une question de genre, de tendance, de goût. J'ajouterai que pour l'intellectuel africain, c'est une question de devoir. Au nom de quelle adhésion illusoire faudrait-il que nous fussions " las des thèmes de damels, de cours africaines (sic)... *", comme si cela nous faisait honte de nous rappeler une société à laquelle nous tenons encore — et heureusement — par toutes les fibres de notre personnalité ? Au contraire j'estime que, dans ce domaine nous devrions tous plus et mieux découvrir ; Ponty n'avait qu'inauguré, nous nous devons de poursuivre. Quel défaut trouve-t-on dans la " recherche d'une vérité historique... même élastique "* (sic) *? Beaucoup d'attitudes au théâtre, pour le besoin de la compréhension du spectateur, sont proprement caricaturales, surtout quand on porte à la scène une psychologie aussi particulière que celle de l'Africain. Si le naturel en souffre, l'initiation n'en est que mieux administrée.*

« M. Ka note qu'aujourd'hui on sourit à propos de Corneille, j'ajoute : de Molière aussi, et même de Victor Hugo et même d'auteurs beaucoup plus récents. Mais ce sourire n'est permis que lorsqu'on se place à des points de vue bien définis. Sur le plan de l'art, de l'expression, de la rime et du souffle dramatique par exemple, là.... chapeau. Quant à certaines situations toutes conventionnelles pour les commodités conceptionnelles d'un génie qui faisait déjà figure de franc-tireur, comme l'était celui de Corneille, on n'a pas pas attendu aujourd'hui pour en sourire ; ses contemporains en avaient même ri, et d'autres presque pleuré pour des motifs opposés. Je veux dire que dans l'universel — ou jugé comme tel — de certaines œuvres, singulièrement celles du XVII^e^ siècle français (et européen en général) qui en faisait son credo, il y a un côté qui vieillit, s'étiole et meurt. Et c'est justement le côté " couleur locale ", qui est le substratum même de la particularité psychologique d'une société et d'une époque, et qui peut justifier le sourire d'une autre société et d'une autre époque. Aujourd'hui, nous sourions effectivement de l'argutie guindée — quoique irréprochable sur le plan de la logique, du moins de la logique d'alors — de tel ou tel personnage. Mais l'indulgence, l'honnêteté intellectuelle et la sérénité du jugement exigent au spectacle que nous oubliions un moment notre personnalité présente pour nous transporter des siècles avant, pour mieux goûter

ce que nous voyons, ce que nous entendons. Et c'est justement cet oubli du présent, cette dépersonnalisation momentanée que nous allons chercher au théâtre ou au cinéma. La preuve, c'est que les grands chefs-d'œuvre des époques illustres n'ont jamais quitté l'affiche, et les spécialistes modernes de la scène règlent à la loupe le détail des décors, des dialogues, du maquillage, des costumes pour une restitution plus saisissante. N'est-ce pas la base même de l'histoire, " résurrection de la vie intégrale ", comme la voulait Michelet ? »

Brodant sur cette querelle, Lamine Sy invite à un théâtre en profondeur (1) :

à ce dernier article Charles Béart répond (2) :

« *Quand Lamine Sy écrit que Ponty s'est cantonné dans le genre fresque historique, c'est tout à fait inexact. Le Dahomey, la Côte-d'Ivoire, la Guinée et même le sud du Sénégal, Casamance et Sine Saloum ne jouaient guère que des comédies et des drames et des drames contemporains. Seuls le Soudan et la partie nord du Sénégal, tout particulièrement les Toucouleurs, avaient une passion pour la fresque historique qui certainement correspondait à leur personnalité et à leur culture propre ; eût-il été souhaitable de leur proposer d'autres sujets qui, pour eux, eussent été artificiels ? Même observation quant à l'abus des épithètes ; il s'agit des mêmes pièces épiques, et elles ne sont pas plus riches en épithètes que l'Iliade ; c'est une des propriétés du genre. Il suffit d'écouter les légendes que chantent les griots.* »

Et Charles Béart, dans la conférence déjà citée de l'Académie des sciences d'Outre-mer, défend encore le théâtre de Ponty.

« *L'on a prétendu que le théâtre de William-Ponty était " orienté ". C'est faux. Les étudiants sur leur théâtre, à Sébikotane, jouaient tout ce qu'ils voulaient. Ils ont toujours choisi eux-mêmes leur programme quand ils donnaient des représentations ailleurs. Je n'ai opposé mon veto qu'une fois. A propos de la reconstitution d'une* Circoncision chez les Sérères *dont le réalisme était tel que nous eussions certainement eu à Dakar, où ils voulaient la jouer, des histoires avec la police...* »

Le regretté Bernard Maupoil (3), à propos de *Sokamé,* avait violemment attaqué la conception de ce théâtre. Il écrivait :

« *S'il s'agissait de mettre sur scène une antique légende, pourquoi n'en pas publier le texte et la traduction exacte ?* »

---

(1) T.U., n° 13, pp. 103-109.
(2) T.U., n° 15, pp. 103-104.
(3) Administrateur de la France d'Outre-Mer, Bernard Maupoil est l'auteur d'une thèse classique et magistrale sur la *Géomancie dans l'ancienne Côte des Esclaves.* Résistant, il fut arrêté par les Allemands et mourut en déportation en 1944.

Charles Béart répond :

« *Non, ce serait du folklore, de la littérature, de l'ethnographie... Nous faisions cela en classe où nous transcrivions une légende ou un conte que nous traduisions d'abord mot à mot, littérairement, avec parallèles et filiations, enfin que nous envoyions à notre confrère Théodore Monod. L'I.F.A.N. a conservé ces textes. Cela n'est pas du théâtre.* »

Charles Béart répond encore à une critique de Bakary Traoré qui conseille aux auteurs de se méfier des « cas », de ne pas s'intéresser à l'homme « déraciné », à l'homme « marginal », de « ne pas mettre l'homme en proie à une inquiétude ». Mais

« *le théâtre peut aussi bien s'efforcer de créer chez l'homme cette inquiétude, de le sortir du banal, du convenu, de s'efforcer de le faire penser deux voies différentes, toutes deux possibles.*

« *L'accord de tous les étudiants se faisait sur les vastes fresques colorées à grand spectacle, avec beaucoup de musique et de danses, souvenir d'un passé épique ou mythologique.* »

Enfin Charles Béart souligne les relations entre *Bigolo*, cette pièce casamançaise créée en 1939 par Assane Seck, et *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht (1) qui est de 1954. Chef guerrier Diola, Bigolo est si courageux qu'il veut se mesurer aux dieux. Il entreprend une expédition militaire sans les consulter. Il est tué par une sentinelle française. Mais les Diola n'ont jamais admis cette mort qui est due à l'offense faite à *Saligan,* dieu des récoltes et des pluies.

Béart a tellement marqué le théâtre qu'il fut invité à plusieurs reprises en Côte-d'Ivoire, notamment comme le « père du théâtre africain ». Il se défendait de cette appellation à laquelle il préférait celle de « Bon oncle », correspondant mieux à la coutume africaine.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, l'Ecole normale de Sébikotane devint une « boîte à bachot » d'où le théâtre fut écarté comme un accessoire inutile.

Mais Charles Béart, son successeur à la tête de l'Ecole normale, M. Robin, Mme Le Goff qui fut longtemps directrice de l'Ecole normale de jeunes filles de Rufisque, avaient donné une impulsion telle que les anciens élèves gardaient la nostalgie d'un théâtre qui était *leur théâtre,* dont l'inspiration était puisée aux sources authentiques des traditions populaires.

On a déjà souligné l'importance de l'E.N. William-Ponty

---

(1) Sur Bertolt Brecht (1898-1956) et son œuvre on pourra consulter l'excellent livre de WALTER WEIDELI, *Brecht,* Editions universitaires, Paris, 1961, 161 pp.
Le Cercle de craie caucasien qui est daté par Weideli de 1944-1945 est étudié pp. 118-126.

comme facteur d'unité dans la Fédération. C'était à vrai dire un facteur qui n'était pas à sens unique. L'après-guerre verra dans les partis politiques se retrouver les Pontins du Mali, du Niger, de Côte-d'Ivoire, de Guinée, du Sénégal, etc.

Dans cette perspective du combat pour l'unité africaine, pour la grande fédération d'A.O.F., le théâtre de Ponty a, dans une certaine mesure, donné une infrastructure culturelle.

Bakary Traoré souligne cet aspect.

« *Nul doute qu'à l'école William-Ponty et à l'occasion des tournées théâtrales à travers la Fédération, une communauté ne se soit créée entre les différents spectateurs et les acteurs. A ce propos il est intéressant de noter que pendant les vacances scolaires, les troupes qui faisaient des tournées théâtrales à travers leur région empruntaient le répertoire des autres territoires ; ainsi s'opérait un circuit profitable à tous ; par ses valeurs positives, le régionalisme contribuait à un enrichissement contrebalançant ce que son culte aurait pu susciter de malsain. Par exemple les élèves du Sénégal empruntaient les très beaux chants du Cameroun, du Dahomey ou de la Côte-d'Ivoire, tandis que les Nigériens jouaient des pièces soudanaises ou sénégalaises.* »

Quelles que soient les critiques adressées par Bakary Traoré et certains directeurs français de l'enseignement dans l'immédiat après-guerre, le théâtre de Ponty fut un éclatant succès. A la fois distraction, occasion de se retrouver et de travailler ensemble, pèlerinage aux sources traditionnelles, ce théâtre a marqué de 1936 à 1946 toute une génération de normaliens qui sont devenus les hommes politiques de la IV[e] République, les présidents et les ministres de l'Afrique indépendante.

Ce théâtre eut un effet multiplicateur du fait du destin administratif des comédiens renvoyés dans leur pays d'origine ou dans la Fédération comme instituteurs, médecins, commis d'administration. Revivant dans les écoles de brousse au gré du dynamisme des anciens « Pontins ».

En Côte-d'Ivoire, grâce à l'esprit d'entreprise et au talent de F. Joseph Amon d'Aby, Coffi Gadeau, Fily Sissoko et Bernard Dadié, naquit un véritable théâtre.

Aussi la Côte-d'Ivoire, qui avait vu naître à Bingerville le premier théâtre scolaire africain digne de ce nom, voyait, par un juste retour des choses, un véritable théâtre national naître sur son sol.

3. Le théâtre en Côte-d'Ivoire.

Dans le succès théâtral de Ponty, les Ivoiriens avaient joué un rôle non négligeable du fait que plusieurs, venant de Bingerville, avaient déjà bénéficié des conseils de Charles Béart qu'ils avaient retrouvé à Gorée.

Parmi les trente normaliens qui étaient allés jouer à Paris en 1937, six, dont F. J. Amon d'Aby, étaient originaires de Côte-d'Ivoire.

De retour dans leur pays, plusieurs de ces jeunes Ivoiriens vont lancer « le théâtre indigène de Côte-d'Ivoire » qui pendant huit ans va constituer une magnifique expérience.

On peut se demander les raisons de ce succès. Certes il s'agissait d'amateurs jouant pour le plaisir. Certes, au cours des tournées, l'administrateur chef de circonscription s'occupait souvent de faciliter l'accueil, sans compter les fonctionnaires des postes de brousse qui hébergeaient volontiers leurs camarades.

Il reste que ces comédiens jouaient en français en un temps où la scolarisation était faible. D'où vient alors leur audience ? Certes de la promotion sociale que représente le théâtre pour un boutiquier ou un chef traditionnel, mais aussi certainement parce que la bande côtière de Côte-d'Ivoire est celle où le nombre de langues étant le plus grand, la langue véhiculaire était tout naturellement le français. A l'intérieur même de la troupe, la diversité d'origine ethnique favorisait l'expression en français.

François Joseph Amon d'Aby et le théâtre.

Né en 1913 à Aby (Cercle d'Assinie), fils d'Amon Koutoua, chef d'Aby, Joseph fréquente d'abord l'école d'Assinie (1924), puis (après un retour à la maison) en mai 1926, l'école d'Aboisso sous la ferme tutelle d'un ami de son père, l'Apollonien Emon Coffi.

Reçu à l'Ecole primaire supérieure de Bingerville en 1932, il est de la promotion de Robert Animan et Edouard Aka Bilé. Il est donc de la première expérience théâtrale organisée par Charles Béart. A l'Ecole normale William-Ponty de Gorée ensuite, il bénéficie de l'extraordinaire essor de ce théâtre et participe au voyage effectué par les trente « Pontins » à Paris, à l'occasion de l'exposition universelle de 1937.

Sorti dans la section administrative (1), Amon d'Aby fait un stage de six mois aux Archives et à la Bibliothèque du Gouvernement général de Dakar avec André Villard (qui devait écrire une magistrale *Histoire du Sénégal*), avant d'être nommé archiviste de la Côte-d'Ivoire.

(1) Les élèves de Ponty fournissaient des instituteurs, des élèves médecins et des commis d'administration.

Membre de la J.O.C. (Jeunesse Ouvrière Chrétienne), il fonde avec Coffi Gadeau, Fily Sissoko et trois autres anciens « Pontins » *le Théâtre indigène de la Côte-d'Ivoire.*

Amon d'Aby explique (1) les objectifs de ce théâtre qui se proposait :

« *de présenter sur scène, avec la plus rigoureuse fidélité, les divers états d'âme du Noir transformé par la civilisation occidentale ou soumis encore à ses coutumes et croyances séculaires. Ses œuvres allaient être interprétées devant un public composé de quelques Européens, d'une faible élite locale et d'une grande majorité d'Africains illettrés.*

« *En renonçant définitivement à la très facile improvisation et à l'emploi du « petit-nègre », pourtant si expressif, les auteurs de la troupe eurent, comme première tâche, la recherche d'un style approprié à l'expression de la pensée africaine. La traduction directe, presque mot pour mot, de l'indigène permettait de rédiger en un style original ; malheureusement, elle avait le grave inconvénient de rendre la pièce inintelligible aux personnes peu accoutumées aux dialectes locaux. D'un autre côté, développer les sujets tirés de la vie indigène selon les règles de la littérature française, c'était enlever au théâtre africain son cachet et le rendre par là même méconnaissable aux Africains.*

« *S'inspirant donc des meilleures œuvres de la troupe de l'Ecole William-Ponty* — Le Sacre d'Assemien *de Bernard Dadié, la* Légende de Soundiata Keita *des étudiants soudanais, etc., les auteurs du Théâtre indigène de la Côte-d'Ivoire ont adopté un style qui tient le milieu entre la traduction littérale et le français classique, un style simple, presque naïf, clair, imagé, et capable d'évolution comme les sociétés noires elles-mêmes.* »

Formation de la troupe.

Amon d'Aby constitue une équipe et fonde véritablement le théâtre ivoirien. Parmi les membres de cette équipe il a rappelé (2) les noms de Frédéric Assi, Coffi Gadeau, Georges Amanlan Kassi, Germain Kouadio, Joseph Manlan, Zébango Pohi, Fulgence Séka, Fily Sissoko, François Tano, Ani Tanon, Michel Zouzou. Par ailleurs, de juillet à octobre 1938, la troupe bénéficia des conseils de deux Européens, M. André Franceschi, archiviste contractuel, et de 1941 à 1943, de ceux de l'adjudant Pierre Achille. Ce dernier fut élu « conseiller technique » de la troupe.

La troupe comptait cinquante-six acteurs à la veille de la guerre. L'effectif fut réduit à trente en octobre 1940, à vingt-trois en juillet 1943.

Parmi les animateurs de la troupe, en dehors de F. J. Amon

(1) *La Côte-d'Ivoire dans la cité africaine,* pp. 156-157.
(2) *Ibid.,* p. 162.

d'Aby, il faut mentionner Coffi Gadeau, Fulgence Séka, Joseph Manlan et Amanla Kassi. Ces deux derniers acteurs assumaient fréquemment les rôles féminins.

Basée à Abidjan, la troupe effectue des tournées à Grand-Bassam, Aboisso, Krinjabo, Agboville, Bouaké, Abengourou.

F. J. Amon d'Aby souligne que la troupe bénéficia de l'appui des gouverneurs successifs : Bressoles, Croccichia, Deschamps, Rey et Latrille. Ce dernier fit même établir un plan de théâtre à construire en béton armé à Treichville et un crédit de 1,5 million de francs (somme considérable à l'époque) fut inscrit au budget de l'exercice 1946... mais l'ouverture de six écoles primaires supérieures et l'octroi de cent cinquante bourses d'étudiants firent abandonner ce projet.

Le répertoire.

Au début, le répertoire de Ponty est utilisé, mais très vite Amon d'Aby et Coffi Gadeau composent des pièces.

Amon d'Aby avait collaboré à la création des *Prétendants rivaux* à l'Ecole normale William-Ponty. Par ailleurs, de 1938 à 1942 il appartient à la J.O.C. (Jeunesse Ouvrière Chrétienne) de Treichville. Il écrit des pièces pour la J.O.C. : *La Conversion des habitants de Yabi* et *Le Mando* (1938), *Un mariage difficile* (1939), *Noël ! Noël ! Jésus est né* et *Wodjé le Karamoko, Joseph vendu par ses frères* (1941), *Le Supplice de Jeanne d'Arc* (1942).

Pour le Théâtre indigène de la Côte-d'Ivoire, Amon d'Aby composa *L'entrevue de Bondoukou* (1939), *Boussatié* (1940) et *La mort de la princesse Alloua* (1941).

Mais naturellement toutes ces pièces, sauf celles spécifiquement religieuses destinées à la J.O.C., faisaient partie du répertoire du Théâtre indigène de la Côte-d'Ivoire.

Amon d'Aby a défini ses objectifs (1), s'inspirant de l'histoire, des coutumes et des légendes, il a voulu par le théâtre :

— *Enseigner le dévouement à l'intérêt général* (La Mort de la princesse Alloua *et* Le Supplice de Jeanne-d'Arc), *le respect de la parole donnée* (Le drame de Bondoukou).

— *Critiquer la civilisation mal comprise qui constitue le défaut général des jeunes gens et l'avarice qui est celui des vieux* (Le Mariage difficile *et* Passion).

— *Lutter contre le charlatanisme qui retarde la civilisation* (La Conversion des gens de Yabi, Boussatié, ou le secret du Sorcier noir, Wodjé le Karamoko, Le Culte du Mando à Bonoua en 1895).

(1) Amon d'Aby, *op. cit.*, p. 162.

Cependant Coffi Gadeau (1), qui avait tenu le rôle du premier vieillard à l'Ecole normale William-Ponty dans *Assemien Dehilé, roi du Sanvi,* celui d'Aplogan dans la tragédie dahoméenne de *Sokamé,* d'Akafon dans *Les Prétendants rivaux,* écrit, en 1939, *Kondé Yao,* étude sur l'histoire et les croyances religieuses des Baoulé (2).

L'année suivante il écrit *Nos femmes,* pièce satirique contre les femmes de petite vertu. Agbo, le héros, un soir de bal tombe éperdûment amoureux de la belle Kouassi Afoué qu'il épouse. Trois ans plus tard l'idéal de Kouassi Afoué demeure le même, « avoir des habits en quantité pour elle-même » et pour les autres membres de la tribu restés au village. Sa conception du mariage : un seul homme qui doit se vêtir, payer le loyer, se nourrir, faire face aux diverses dépenses que nécessite la vie de citadin et qui doit, de plus, secourir sa propre mère, ne peut satisfaire à tous les besoins, à tous les caprices d'une prostituée. Il est donc nécessaire que toute femme qui a un idéal comme elle ait plusieurs amants à la fois. Afoué entra chez Agbo avec toutes ces idées et les appliqua régulièrement. Lassé et dégoûté, Agbo finit par la répudier au bout de la troisième année.

Amon d'Aby marque le caractère autobiographique de cette pièce représentée pour la première fois le 5 octobre 1940 à *L'Etoile du Sud.*

« *La dame Kouassi Afoué que Coffi Gadeau venait de répudier depuis quelques semaines assistait à la première représentation de* Nos femmes *avec la plupart de ses amies et de ses amants. Elle pleura de honte et dut quitter la salle sans attendre la fin de la pièce, qui obtint un grand succès* (3). »

Dix-huit mois plus tard, peut-être pour contrebalancer l'effet de *Nos femmes,* Coffi Gadeau présente *Nos maris* (février 1942).

Ndja Goran, le mauvais mari, signe ses factures et s'enivre dans les cabarets, emprunte de l'argent (de plus en plus difficilement)... il parvient à emprunter cinquante francs à l'un de ses amis et les remet à l'une de ses nombreuses amies, Amanlan, qui lui prépare son repas de midi. Mais Adjola, la femme légitime, les surprend dans le bureau de son mari et attaque furieusement sa rivale. Ndja Goran, pour les séparer, a besoin du secours de son voisin Ernest. Fonctionnaire intègre et bien élevé, Ernest se fait l'avocat des femmes et rejette sur les hommes la responsabilité de l'inconstance des femmes. *Nos maris* fut surnommé « Le Moraliste » et l'auteur fut d'accord

---

(1) Né à Gbomizambo (subdivision de Tiébissou) en 1913, Coffi Gadeau fréquente successivement l'école de Tiébissou (1924), l'école régionale de Bouaké (1929), l'E.P.S. de Bingerville (1932), l'Ecole William-Ponty (1935) ; affecté à Abidjan comme comptable des trésoreries, il fut secrétaire général du *Théâtre indigène de la Côte-d'Ivoire.*
(2) Edité dans le *Théâtre populaire en République de Côte-d'Ivoire,* Cercle culturel et folklorique de C.I., B.P. 315, Abidjan, 1965, pp. 131-141.
(3) Amon d'Aby, *op. cit.,* p. 158.

avec le Comité de lecture du Théâtre indigène pour intituler sa pièce *Mon mari* (1).

Le Chant du retour représente la première pièce ivoirienne de contestation politique. Durant cette période de guerre, le *travail obligatoire* constituait une intolérable contrainte surtout lorsqu'il s'effectuait au bénéfice de planteurs européens.

Coffi Gadeau représente les différents cas de recrutement... tour à tour chacun vient exposer son cas : marié de la veille, fils unique d'une mère mourante, seul soutien d'une famille par suite de la mobilisation des autres membres actifs..., etc. Mais la réponse de l'agent recruteur est invariable : une seule chose compte, une seule chose importe : « sortir les billes de M. Maurice (2) ».

Divers tableaux montrent les misères de ces recrutés (rations irrégulièrement fournies, femmes enlevées par les chefs d'équipe, pécule confisqué en fin de contrat... des chants mélancoliques accompagnent la pièce.

Mais le gouverneur Deschamps, malgré sa sympathie pour le théâtre africain, ne pouvait, en 1942, qu'approuver la décision de la commission de censure et interdire une pièce qui aurait encouragé une contestation peu compatible avec l'effort de guerre, les formes autoritaires de l'administration de Vichy et le caractère de certains planteurs et coupeurs de bois.

En 1943, la pièce, ayant troqué son nom des *Recrutés de M. Maurice* pour *Le Chant du Retour,* fut autorisée.

Sans doute pour contrebalancer l'effet de cette pièce, Coffi Gadeau avait présenté en 1942 à l'Etoile du Sud avec *Les Anciens combattants* une comédie où les doctrines légionnaires adaptées à l'Afrique par le gouvernement de Vichy étaient prônées. A propos des *Anciens combattants,* Amon d'Aby dit : « La scène, quoique comique, devient par moments extrêmement lugubre (3)... » On le comprend. Coffi Gadeau écrivit, par ailleurs, en 1943 *Le Mariage de Sogona.*

*
**

En 1946, les activités du Théâtre indigène de Côte-d'Ivoire cessèrent en partie à cause de la tension politique existant à cette époque, en partie en raison de la dispersion d'un certain nombre d'éléments de la troupe. Il faudra attendre 1953 pour que soit créé *le Cercle culturel et folklorique de la Côte-d'Ivoire.*

Mais durant huit années le théâtre avait pu vivre, se renouveler, puiser dans le fond traditionnel, dans les problèmes nés de l'évolution sociale, comme aussi dans la contestation politique.

---

(1) Edité par le Cercle culturel et folklorique de Côte-d'Ivoire, B.P. 315, Abidjan, 1965, pp. 145-154.
(2) Amon d'Aby, *La Côte-d'Ivoire dans la Cité africaine,* p. 160.
(3) Amon d'Aby, *op. cit.,* p. 161.

Un homme tenace, presque sans moyens, mais ayant la foi, Amon d'Aby, tint cette extraordinaire gageure. Ce phénomène n'a son équivalent nulle part ailleurs en Afrique.

4. Les marionnettes.

Nous avons vu (pp. 15-18) l'importance du guignol africain autochtone, en particulier au Mandingue, dans le pays lobi, au Dahomey, au Congo, etc.

Deux séries d'expériences dans un contexte moderne, à ma connaissance, ont été tentées en Afrique noire francophone avec des fortunes diverses : l'une au Congo belge, l'autre au Sénégal.

Marionnettes au Congo.

J. M. Jadot, dans une communication à l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer (1), expose les diverses tentatives du R. P. Moeyens à Coquilhatville, du frère Phocas à Lemfu, enfin des internés italiens de Ngule.

Le P. Mœyens chez les Mongo.

Le R. P. Moeyens, missionnaire dans le vicariat apostolique de Coquilhatville, ayant apprécié chez ses élèves mongo l'aptitude à jouer le mimodrame, se familiarise durant son congé en Belgique, avec la technique moderne des marionnettes (bois en croix munis d'une dizaine de fils).

Rentré à Coquilhatville en 1935, il fait monter un « castelet » par des sculpteurs locaux (Bamanya) et fait jouer quelques sujets d'inspiration européenne, mais bientôt il parvient à présenter des scènes africaines.

« *Les belles poupées artistement habillées par les Européens firent place à des personnages de couleur ou à des animaux relevant de la faune subéquatoriale, les uns et les autres parfaitement articulés (2)...* »

Ainsi une danse macabre est mise en scène, puis des fables et des épisodes de la légende mongo. Le succès entraîne l'extension des installations : une rampe est montée qui permet les jeux d'ombre et de lumière.

(1) J. M. Jadot, *Le Théâtre de marionnettes au Congo belge*, Institut royal colonial belge, Bulletin des séances, XXI, 1950, 3, pp. 559-570.
(2) J. M. Jadot, *article cité*, p. 561.

Le R. P. Moeyens songe alors à utiliser le guignol pour l'enseignement élémentaire en découpant de petits personnages qui représentent les lettres de l'alphabet. Mais le P. Moeyens tombe malade, est muté... et la déclaration de guerre en 1939 bouleverse tous les projets.

Le frère Phocas et les normaliens de Lemfu.

C'est en 1936 que le frère Phocas, directeur de l'Ecole normale de la mission catholique de Lemfu (vicariat apostolique de Kisantu), rapporte d'Europe un matériel complet de marionnettes. Le théâtre est monté avec machineries et rideaux dans un coin du réfectoire.

Les thèmes sont empruntés au folklore kongo, en particulier le truculent personnage de Moni Mambu (correspondant à Thill l'Espiègle). Les élèves de l'Ecole normale ont alors, semble-t-il, composé des comédies leur permettant de dénouer les travers de leurs semblables.

Les séances se donnaient le dimanche matin et après la grand-messe.

Le succès de ces représentations est tellement vif que le gouverneur Marcel Maquet, président des *Amis des Arts et Métiers indigènes* de la province de Léopoldville, envoie, en 1938, à Lemfu quatorze jeunes comédiens congolais pour s'instruire. Les stagiaires assurent qu'ils seraient heureux de faire preuve de zèle autant que de talent quand ils seraient en possession des marionnettes promises (1).

Les normaliens continuent avec le même succès leurs représentations de 1936 à 1945.

Les internés italiens de Ngule.

Deux Italiens internés à Ngule en 1943 utilisent leurs loisirs à réaliser les poupées du castello italien. Leur geôlier n'est autre que l'administrateur Van Herreweghe (en littérature Henri Drum) qui s'intéresse à leur passe-temps et les aide matériellement comme aussi dans l'établissement de leur répertoire.

Mais il s'agit d'un répertoire européen comprenant *La Marche funèbre d'une marionnette* de Charles Gounod, l'adaptation d'une œuvre de Ravel et une *Belle au bois dormant* utilisant la musique de scène de *Peer Gynt* de Grieg.

Cette dernière expérience devait inspirer par la suite à Henri Drum une intéressante théorie sur la genèse du théâtre au Congo. Nous l'envisagerons au chapitre suivant.

---

(1) JADOT, *article cité*, p. 563.

Les marionnettes « lyonnaises » de M. Weiss à Rufisque.

Sur une échelle moins ample et dans une perspective plus directement pédagogique s'inscrit, en marge du théâtre de Ponty, l'initiative d'un instituteur lyonnais, M. Auguste Weiss (1), qui fut de 1937 à 1939 directeur à l'école primaire de Rufisque (avant d'être par la suite directeur de l'Ecole normale de M'Bour). A ce titre, il accueillait en stage pédagogique les élèves de l'Ecole normale William-Ponty. M. Weiss, actuellement retraité à Nice, a bien voulu m'apporter son témoignage (2).

« *Pour mon compte, étant lyonnais et familier des marionnettes à gaine, j'ai essayé de fournir aux élèves-maîtres un moyen d'expression possible.*

« *J'ai choisi de personnaliser les animaux des contes indigènes : lion, panthère, éléphant, hyène... et les démons du folklore local :* guinnarou *(etc.). Les sujets de pièce étaient pris dans les contes de Demaison ou les légendes locales. Je me suis certes bien amusé, mais je dois avouer qu'au point de vue pédagogique, mon échec a été complet...* »

(1) *Jeux et jouets de l'Ouest africain,* Mémoire I.F.A.N., n° 42, Dakar, 1955, p. 779.
Lettre du 25 mai 1969.
(2) Lettre du 25 mai 1969.

III

Théâtre africain et acteurs noirs en Europe (1946-1960)

Le théâtre, pendant la guerre et dans l'immédiate après-guerre, se trouve lié en Afrique occidentale à l'héritage de William-Ponty. Or William-Ponty qui était un peu considéré comme l'Ecole normale supérieure de l'Afrique noire francophone est accusée par les universitaires français nouveaux venus d'avoir laissé les élites africaines à un niveau subalterne, et par certains hommes politiques africains de s'être fait le complice d'une certaine forme d'oppression coloniale.

La création d'écoles normales dans chaque territoire où sont ouverts des lycées amène la transformation de « Ponty » en une « boîte à bachot ». Tout ce qui rappelle les sources du passé africain est mis dans le sac nauséeux d'un folklore dont on ne veut plus. Ajoutons que les besoins en enseignants amènent en Afrique des centaines de « nouveaux » qui sont parfois plus soucieux d'échapper au rationnement métropolitain et de faire du CFA que de s'intéresser aux élites africaines et au théâtre africain.

A la magnifique génération d'enseignants contemporaine de Béart succède, après un temps mort, une nouvelle vague arrivée en 1945-1946 qui est acclimatée en 1950-1952, alors que des élites africaines toujours plus nombreuses sont disponibles pour un travail culturel.

C'est en 1953 que l'animation intellectuelle des centres culturels d'A.O.F. réalisée par l'administrateur Poinsot débouche sur un véritable renouveau théâtral.

A cette évolution sur le sol africain (recueillement, voire effacement de 1945 à 1952, puis renouveau de 1953 à 1956) correspond en France une certaine vitalité théâtrale grâce aux étudiants groupés autour de *Présence Africaine,* conseillés et guidés par Habib Benglia, puis une certaine mutation vers des problèmes de politique militante (1950-1956).

1. Habib Benglia, précurseur du théâtre africain en Europe.

Dans cette période de l'immédiat après-guerre où les étudiants africains arrivent nombreux à Paris, un artiste remarquablement lancé dans les milieux du théâtre, Habib Benglia (1) va leur servir de guide et de tuteur.

(1) Je tiens à remercier Mme Morena Casamance et M. Maurice Decraiene qui ont bien voulu mettre à ma disposition l'importante documentation qu'ils ont rassemblée sur Habib Benglia.

Personnalité étonnante que celle de ce fils d'un caravanier sonrhay de Gao né dans le désert et que son père vint déclarer à l'état civil d'Oran le 25 août 1895. Son enfance se passe au sein de caravanes qui font étape à Touggourt, Laghouat, Oudjda, Marrakech.

En 1912 il obtient de son père la permission d'accompagner en Europe un acheteur de chameaux. Il fait d'abord des études d'agriculture, mais bientôt il se lie d'amitié avec trois jeunes gens dont l'un était châtain (Bréhal), l'autre brun (Pierre Léger) et un troisième roux (Lucien Lebel). Ces quatre inséparables sont appelés « les trois mousquetaires des boulevards », les frasques de la bande étant largement financées par le père d'Habib.

Ils vont souvent à la *Boule de Neige* (rue Grange-Batelière) qui était alors le rendez-vous des élèves du Conservatoire.

Un jour qu'Habib et ses amis vont déguster des cafés liégeois au café Riche (aujourd'hui disparu), il se met à déclamer des vers. Régine Flory, qui se trouve là, le complimente sur sa voix, le présente à Cora Laparcerie (épouse de Jean Richepin) qui répétait alors *Le Minaret*. Habib Benglia est engagé.

Le Minaret tient l'affiche une année durant et Habib Benglia participe à une tournée de cinq mois en Belgique, Hollande, Tunisie, Algérie.

Au printemps 1914, à la veille de la guerre, Habib Benglia connaît un triomphe dans *Aphrodite* de Pierre Louÿs et Pierre Frondaie bien que la générale tombât le jour même de l'assassinat de Calmette, directeur du *Figaro,* par Mme Caillaux. Durant cette même période il joue à La Renaissance dans *L'Homme riche*. Il tourne déjà dans *L'Etoile du Sud,* d'après le roman de Jules Verne, mais la mobilisation interrompt le tournage.... il faudra attendre cinquante-cinq ans pour que ce film qui se passe en Afrique du Sud soit tourné à nouveau à Dakar. Avec la guerre Habib voit tous ses amis partir. Alors il est à l'origine, avec Malvy, d'un Comité d'Amitiés franco-musulmanes qui a dans ses attributions le recrutement d'imans destinés à servir d'aumôniers aux musulmans qui se sentent trop isolés dans l'armée française.

Appelé avec sa classe en 1915, il est d'abord utilisé pour encadrer deux cents travailleurs marocains qui tréfilent des obus de 105 long. Puis il part comme mitrailleur mécanicien dans l'aviation.

La guerre finie, il revient au théâtre. Roger Puylagarde le présente à Firmin Gémier qui l'engage pour jouer dans *Œdipe Roi* de Saint-Georges de Bouhélier au Cirque d'Hiver. Plus tard Gémier n'ayant pas de rôle pour lui dans une scène de la Nativité le fait danser devant la crèche. Le succès est immense comme dans une création chorégraphique présentée dans *les Mille et Une Nuits* que Gémier monte au théâtre des Champs-Elysées.

En décembre 1920, Gémier, qui prend la direction de la Comédie Montaigne-Gémier (aujourd'hui Comédie des Champs-Elysées), fait venir

Benglia qui crée *Le Simoun* de Lenormand et *Le Loup de Gubbio* de Boussac de Saint-Marc.

Après un passage à l'Apollo-Music-Hall Benglia fait une création dans *L'Empereur Jones,* pièce américaine de Eugene O'Neill adaptée en français par Maurice Bourgeois et que Gémier monte à l'Odéon. Il reprend ensuite des rôles du répertoire : Le Mufti du *Bourgeois Gentilhomme,* le Prince du Maroc dans *Le Marchand de Venise,* Barthélemy de *La Mégère apprivoisée,* l'officier du *Songe d'une nuit d'été.*

Il figure dans *La Vie d'une femme* de Saint-Georges de Bouhélier, dans *Cyclone* de Simon Gantillon chez Baty, dans *Charles VII chez ses grands vassaux* au théâtre Fémina, puis il crée le rôle du Féticheur dans *L'Ombre du Mal* de Lenormand.

En 1925 il joue le rôle de Satan aux Folies-Bergère dans *C'est de la Folie.* Puis Paulette Pax, directrice du Théâtre de Grenelle, lui confie la mise en scène de *Sic Vos Non Vobis* de Franck Frémiet où il interprète deux rôles. Il joue plus de mille fois le rôle du barman hindou dans *La Maya* de Simon Gantillon. Il joue en même temps dans *L'Impératrice aux Rochers* avec Ida Rubinstein.

Il interprète également des rôles comiques : Marcel Simon le fait jouer dans *Le Pompier du Moulin Rouge.* Le succès est tel qu'Yves Mirande écrit pour lui une pièce, *L'Attachée,* créée au théâtre du Palais-Royal et jouée longtemps à Nice et à Vichy.

En 1928 nous le retrouvons au théâtre de la Renaissance dans *Monsieur Legrain chez les fous* de Pierre Daltour. En 1929, c'est *Gutlili* de Forzano au théâtre de la Madeleine qui met ses dons d'acteur et de metteur en scène en valeur. Il joue dans *Terminus* au Théâtre de l'Avenue, puis en 1930 dans *La Prison du vice* de Jack Janvier au Grand-Guignol. A Nice, il crée *Le Marzouk* d'Yvan Noé.

Lors de l'exposition coloniale de 1931, Habib Benglia monte un cabaret exotique en plein Montparnasse, place de Rennes. Le maréchal Lyautey lui-même vient visiter son établissement.

Il fait alors ses débuts dans l'opérette et joue *Les Bootleggers* de Nino et E. Rosenthal, puis dans une opérette de Francis Carco, Jean Rieux et Vincent Scotto.

On le trouve ensuite dans *Le Cargo de l'épouvante* au Grand-Guignol.

En 1934 il est simultanément à l'affiche de trois théâtres. Au Théâtre de Paris : *Tovaritch,* aux Capucines : *A la Bonheure,* au Studio des Champs-Elysées : *La Joueuse.*

L'année suivante Dullin lui donne le rôle du devin dans *Jules César* de Shakespeare, puis il joue *La Tour prends garde* avec Annie Ducaux et, en 1937, aux Ambassadeurs dans *Pacifique* de Lenormand.

Durant l'hiver 1939-1940, Benglia reprend *Maya* au théâtre Montparnasse.

Pendant l'occupation allemande il est sollicité pour collaborer à Radio-Paris.... On le relance en 1941... Il franchit alors avec son ami Jacques Bertrand la ligne de démarcation et monte, à Nice, une revue nègre avec plusieurs Africains et Antillais réfugiés sur la Côte d'Azur.

En mars 1943, il joue avec Raoul Bastia une petite revue, *Sept de la Radio*, qui leur permit de circuler dans les bourgs de province. En octobre 1943 il rencontre Jean Marchat qui lui offre le rôle du tambour de ville dans *Le Voyage de Thésée* de Georges Neveu. Lors de la libération de Paris il fait le coup de feu dans son quartier du XV[e] arrondissement.

Paris libéré, Habib Benglia va tenir dix-huit mois durant une rubrique à la radio d'outre-mer. Mais en novembre 1946, l'appel du théâtre est le plus fort et il joue au théâtre Antoine le rôle du Nègre dans *La P... respectueuse* de Jean-Paul Sartre.

En 1947, il joue à Nice *Hors le monde* de Jean Dutet. Au cours d'une tournée en Allemagne il tient le rôle d'Egisthe dans *Les Mouches* de Sartre. On le voit également en 1952 à Cannes dans *Satan conduit le bal* et, la même année, à l'Opéra de Paris, il joue *Kerkeb* avec Géori Boué.

Il a figuré en de nombreux films : *Le Turco de Ginette, Le Goumier, L'Etoile du Sud, Yasmina, La Femme et le Rossignol, Les Rois de la flotte, Tempête sur l'Asie, Les Secrets de la mer Rouge, Nitchevo, Le Roman d'un Spahi, Le Bateau à Soupe, La Renégate, La danseuse de Marrakech.* On retrouve Habib Benglia dans presque tous les films où un rôle de Noir se présente.

Parmi les pièces radiophoniques composées par Habib Benglia citons *L'Hymen du dieu Niger* (22 p.), *Seigneur Sahara* (59 p.), *Le Mariage de Belzébuth* (44 p.), *La Voix du tam-tam* (29 p.).

On lui doit également deux pièces de théâtre : *Magie nègre* (3 actes, 129 p.) et *Lucifer* (3 actes, 121 p.).

En 1948 il participe à la mise en œuvre des cérémonies du centenaire de l'abolition de l'esclavage. Il en profite pour proposer par souscription nationale la création d'un centre artistique et théâtral pour l'outre-mer (1). Mais à cette époque, la France est encore trop ébranlée pour y donner suite.

Dans un remarquable et émouvant reportage consacré à Habib Benglia par Maurice Decraiene (2), le grand acteur noir donnait quelques mois avant sa mort sur le théâtre parisien une opinion froide et désabusée.

« *Sur soixante théâtres, cinquante jouent des pièces étrangères. Où sont les auteurs français ? Où sont les théâtres français ? Certes, la V[e] République s'en inquiète à bon droit pour l'éducation du peuple. M. le ministre André Malraux (qui est un révolutionnaire) a jeté un gros pavé dans la mare aux harengs : il était temps ! Mais je suis surpris que le gouverne-*

(1) Texte en annexe.
(2) *Bingo*, n° 77, juin 1959, pp. 21-23.

ment de la V^e^ République et de la Communauté n'ait guère songé à cette Communauté, elle qui a un si grand besoin de s'exprimer par le théâtre. Quatre scènes : Comédie-Française, Odéon, T.N.P., théâtre Récamier, c'est bien, c'est heureux. Mais Paris, capitale de la Communauté, sans théâtre de la Communauté, c'est une erreur grossière. Pourtant, ce ne sont pas les théâtres qui manquent ; faute de grain on les démolit et je suis persuadé que, d'ici vingt ans, en dehors des subventionnés et de deux ou trois scènes vouées au comique, il n'y aura plus de théâtre du tout. Dieu fasse que je disparaisse avant l'hécatombe et meure avec mes beaux souvenirs. »

En décembre 1960, Habib Benglia disparaissait, laissant le prodigieux souvenir d'un acteur hors série, d'une sorte de génial précurseur assumant les vertus africaines, ouvert à la culture occidentale, passionnément attaché à la France.

Habib Benglia a véritablement marqué une époque (1).

2. Les représentations africaines en France.

La politisation croissante des mouvements étudiants d'Afrique noire à Paris, en particulier de la F.E.A.N.F. (Fédération des Etudiants d'Afrique noire en France) ne rend pas facile la mise au point de spectacles.

Toutefois les étudiants africains se regroupent à Paris, donnent des représentations dans le cadre de leurs associations et de manifestations plus amples au cours de cette période en 1947-1948 si favorable à l'Afrique en raison des cérémonies du centenaire de l'abolition de l'esclavage (1948) et de la naissance de *Présence Africaine* (1947).

Spectacle africain à la maison des Lettres.

Jacques Howlett, professeur de philosophie, qui est parmi les animateurs de *Présence Africaine,* dans un article « Spectacle africain à la maison des Lettres (2) », rend compte de l'une de ces représentations où Maurice Senghor, Douta et Assane Seck se distinguent particulièrement.

C'est pour lui qui n'a jamais été en Afrique une véritable révélation :

« *On nous avait bien dit que ce spectacle était étonnant, mais nous ne savions pas que ces jeunes gens finiraient par avoir raison de notre*

(1) Morena Casamance et Maurice Decraiene, sous le titre *Balthasar de la scène et des Ondes,* ont composé à sa mémoire une émouvante émission radiophonique.
(2) *Présence Africaine,* n° 4, pp. 705-706.

incommensurable retenue (par cet euphémisme nous voulons parler de cette façon si moderne que nous avons d'être assis sur nos chaises, l'œil critique et le cœur sec, si ennuyés au fond de ne savoir plus participer).

« *Ils sont arrivés soudain dans la lumière rouge, ils étaient une vingtaine, garçons et filles, en boubous blancs, drapés d'étoffes multicolores, en désordre apparemment ; lorsque les tam-tams commencèrent de les animer. Alors une extraordinaire unité s'imposa, chacun s'intégra dans le rythme, l'épousant au plus près, faisant corps avec. C'était exaltant. Les bras, les pieds (les nôtres, de spectateurs, s'émurent aussi), les voix, " N'Goumbe, N'Goumbe ", les siccos les entraînèrent dans une essentielle simplicité. Sont-ils simples, ces jeunes gens ! Sont-elles gracieuses, ces jeunes filles ! Tous sont-ils spontanément eux-mêmes ; pas un faux pas, pas une fausse note ; pas un geste à côté, pas un sourire crispé, fabriqué, étudié ; comme* c'est facile la vie dans le rythme, *comme* c'est joyeux. *Ils sortent en dansant, ils n'ont pas l'air de penser à leur corps ; Agénor, ce raseur-qui-prépare-sa-licence, me dira tout à l'heure : " Voilà un beau dépassement du dualisme cartésien. " D'accord Agénor !*

« *Maurice Senghor, au rythme du tam-tam, dit deux poèmes de ses camarades : le* low-down Blues *de Traoré Leroux, et* Afrique, dur et amer, *de David Diop.*

« *Et la danse nous reprend corps et âme, c'est une danse ouolove :* Dagagne, *accompagnée de Tama. La salle devient trop petite. Derrière, les gens se lèvent, pèsent sur nous ; je jette un coup d'œil à l'entour. Je vois cent faces épanouies. Il y a de la fraternité dans l'air. Ça va !*

« *Un grand meneur de jeu, astucieux comme tout, présente une pièce sénégalaise,* Le Marabout jaloux. *Le bon sens et l'humour africains s'en donnent à cœur joie. Comme dans la comédie italienne, le mari trompé et hargneux, le matamore stupide (ici un jeune administrateur, comme on en voit) sont ridiculisés par une sorte de Sganarelle (Seck Douta), que nous n'oublierons pas de sitôt, non plus que le grand chef (Seck Assane), acteurs consommés. Comique de bon aloi ; simplicité de moyens, excellente expression d'un art dramatique né d'une tradition nationale et populaire. Tout se termine dans les danses et les chants.*

« *Pour finir, avec un extrait dramatique de* Bigolo *de Seck Assane, c'est un peu de l'âme religieuse africaine qui nous est révélée. Les jeunes hommes et surtout Seck Douta miment et chantent une consultation aux Bakines (les fétiches du village). Puissante invocation à l'âme du mort qu'on célèbre ; lutte avec l'ombre, et comme malgré tout la vie continue : danse, car y a-t-il plus belle et plus juste expression de la vie que la danse ?* »

En juillet 1948, la *grande nuit d'Afrique* est organisée par l'Association des Etudiants africains de Paris.

Ousmane Socé Diop insiste sur le caractère méconnu du patri-

moine culturel de l'Afrique noire et présente le spectacle comme un *Humanisme en marche.*

Habib Benglia, qui a guidé le travail des étudiants comédiens amateurs, présente le spectacle : d'abord *Bigolo* qui fait partie du répertoire de Ponty, présenté sous forme de dialogue entre le vieillard récitant et le chœur des Diola qui miment, chantent et dansent les exploits de Bigolo.

Un vaudeville guinéen, *Sona*, complètait ce spectacle qui comportait aussi des chœurs, en particulier le chœur togolais *Alélé*. Howlett nous dit (1) la valeur des danses antillaises et guyanaises.

Le théâtre africain de Keita Fodeba.

Bakary Traoré dénonce (2) l'exotisme de certaines troupes théâtrales nées du goût du public parisien pour les représentations africaines. « Beaucoup de ces acteurs d'occasion esquissaient leur premier pas de danse sur le sol de la métropole... »

Nous sommes d'accord avec Bakary Traoré pour dire que la seule troupe qui mérite d'être citée est le « Théâtre Africain » de Keita Fodeba qui avait rassemblé autour de lui, en 1949, des acteurs comme L. Fonséca et Bachir Touré, un musicien comme Kanté Facely.

Bachir Touré, né le 8 mars 1929 à Ziguinchor, arrive à Paris en 1948. Il suit d'abord des cours d'électricité et de mécanique industrielle, puis de droit (le père de Bachir Touré le destinait au notariat). Mais le jeune Sénégalais s'inscrit à l'E.P.J.D. (Education par le jeu dramatique).

Il participe aux activités de la troupe de Keita Fodeba ; nous le retrouverons plus loin dans une remarquable série d'interprétations : *Negro spiritual* d'Yves Jamiaque, *Homme pour homme* de Brecht (1955), *Irma la douce* (1956 à 1959) d'Alexandre Breffort et de Marguerite Monnot (théâtre Grammont), mise en scène par R. Dupuy, puis dans *Les Nègres* de Jean Genet. *Un raisin au soleil* de Lorraine Hanberry dans l'adaptation française d'Emmanuel Roblès à la Comédie-Caumartin.

Avant de se lancer dans une carrière théâtrale de cette ampleur il participe à l'œuvre collective des étudiants africains présents à Paris et qui veulent constituer les « éléments folkloriques d'un spectacle ne laissant aucune place à l'exotisme de pacotille et présentant une incontestable garantie d'authenticité ».

Keita Fodeba obtient, dès le départ, un très grand succès aussi bien à la salle Pleyel que lors de galas donnés au Palais de Chaillot, à la Mutualité et au théâtre des Champs-Elysées.

---

(1) *Présence Africaine*, n° 5, pp. 863-864.
(2) Bakary Traoré, livre cité, p. 54.

Un critique parisien écrivait (1) :

« *... Des scènes d'école, véritable théâtre nouveau, et la reconstitution de cérémonies comme la naissance, la demande en mariage, les funérailles, font du théâtre africain de Keita Fodeba, un instrument de connaissances de valeurs culturelles du monde en voie de développement.* »

Keita Fodeba était encore instituteur à Saint-Louis du Sénégal lorsque parurent *Etrange destin minuit* (2) et *Chansons du Dioliba* (3). Ces deux récits lyriques entrecoupés de musique ont fait connaître leur auteur, si bien qu'en 1950 l'éditeur Seghers consacre une brochure au théâtre africain de Keita Fodeba.

Un critique suisse souligne (4) l'exceptionnelle valeur de la troupe :

« *C'est l'Afrique tout entière, l'âme exquise et fraîche d'un peuple merveilleusement élégant dans ses gestes et ses pas où le corps possède encore cette légèreté de lignes, où toute musique est rythme et toute parole devient mélodie.*

« *Grâce à Keita Fodeba et à ses amis, nous avons la révélation de la vie poignante et belle infiniment de la profonde et mystérieuse Afrique qui nous donne en un soir, par ses danses, ses chants et ses poèmes, par le choix merveilleux des couleurs, de ses costumes, grâce à l'élégance inimitable de ses jeunes gens et jeunes filles, une idée de la perfection et de l'originalité indiscutable de sa culture.* »

Les étudiants noirs en France.

Durant les vacances scolaires, les étudiants africains restaient en France et, dans les camps de vacances, nous dit Bakary Traoré (5), ils entreprirent de faire connaître et aimer le théâtre africain.

« *Fuyant la facilité et la gratuité, ils s'employèrent à redonner un contenu à ce théâtre. Dans le rappel des valeurs africaines, ils n'oubliaient pas l'Afrique transplantée, les Amériques et les Antilles. C'est ainsi qu'ils réalisèrent une pièce qui eut un grand succès,* Evocation, *avec des écrits d'Aimé Césaire et de Birago Diop, avec des chants traditionnels de l'Afrique, des negro spirituals, des biguines antillaises. Cette pièce pose le problème de la présence nègre dans le monde.* »

---

(1) *Le Théâtre africain de Keita Fodeba,* Seghers 1950, cité par Bakary Traoré, p. 55.
(2) *Présence Africaine,* 1948, n" 3, pp. 466-469.
(3) *P.A.,* n° 4, pp. 595-598.
(4) *Le Théâtre africain de Keita Fodeba,* Seghers, cité par Bakary Traoré, p. 56.
(5) *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales,* p. 56.

A l'occasion d'un spectacle donné à Louviers (Eure), Bakary Traoré cite un article de Niang Babacar (1).

« *Relever la richesse de ce folklore, témoigner de l'authenticité de ce théâtre dans l'exécution d'un programme particulièrement chargé, telle fut l'ambition de nos " acteurs ". Se situant d'emblée au-dessus de ces " négreries " auxquelles nous ont habitués les faux sorciers et les célèbres mangeurs de feu, ils ont entendu donner un spectacle qui eût une signification proprement artistique et humaine.* »

Bakary Traoré signale la formation du « Groupe théâtral des Etudiants de la F.O.M. » qui a joué lors de la grande semaine de l'Université à la Sorbonne *Le Chant du Mahdi* (2).

Mais les spectacles d'étudiants, depuis que les anciens de Ponty, venus à Paris après la guerre, ont fini leurs études et sont repartis en Afrique, n'ont plus le même support technique. Par ailleurs l'absence de pièces véritablement engagées se fait sentir si bien que le groupe théâtral des étudiants de la F.O.M. ne donnera pas grand-chose en matière de théâtre africain.

Bien plus, lors de la préparation des *Nègres*, les étudiants africains que Blin tente de recruter lui répondent qu'ils n'ont pas à faire les cabots à Paris alors que dans cette année 1959 les indépendances se préparent et que leurs pays ont besoin d'ingénieurs, de médecins, etc.

Du théâtre au ballet.

Mais, hélas ! les impératifs du spectacle amènent Keita Fodeba à supprimer les pièces de son répertoire. *Le Théâtre africain* devient *les Ballets africains*. Cette troupe de danseurs et chanteurs ne donne plus que des représentations qui sont beaucoup plus du music-hall que du théâtre.

C'est une concession au goût européen. En dehors de pièces politisées comme *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire ou *Les Nègres* de Jean Genêt, il n'y aura plus, jusqu'à *L'Oracle* de Guy Menga (hiver 1969) de pièces africaines représentées à Paris.

Les *ballets africains* de Keita Fodeba deviendront *ballets guinéens* en 1958 lors de l'indépendance et serviront à la propagande du régime de Sekou Touré.

Dans le cadre du théâtre des Nations, ce sont également des spectacles de ballets que monteront après 1960 les troupes nationales de la Côte-d'Ivoire, du Dahomey, du Cameroun, du Tchad.

---

(1) *L'Etudiant d'Afrique noire*, n° 7, novembre-décembre 1955, cité dans BAKARY TRAORÉ, pp. 56-57.
(2) Cf. p. 00.

Depuis 1955, à Paris et dans le studio-école de Maisons-Laffitte, la S.O.R.A.F.O.M. (Société de Radiodiffusion de la France d'outre-mer) qui deviendra l'O.C.O.R.A. pense aux problèmes du théâtre d'autant que le studio de Maisons-Laffitte est dirigé par Clavé qui a lancé quelques années auparavant la compagnie dramatique de l'Est à Strasbourg, mais nous verrons au chapitre suivant comment l'O.C.O.R.A. développera son effort.

3. Acteurs noirs et pièces nègres à Paris.

Cependant, des acteurs de couleur apparaissaient sur les scènes parisiennes pour lesquels commençaient à se poser les problèmes du répertoire.

La période succédant à la Deuxième Guerre mondiale voit se rassembler à Paris de nombreux Antillais, qui, avec les Africains de Paris, constituent un noyau d'acteurs noirs. Dans les manifestations littéraires et artistiques comme la vente de livres de *Présence Africaine,* les acteurs viennent déclamer des poèmes engagés.

Jusqu'alors, le Sénégalais Féral Benga, engagé aux Folies-Bergère par Paul Derval entre les deux guerres, qui avait été longtemps le partenaire de Joséphine Baker, et qui dirigeait à Saint-Germain-des-Prés le cabaret de la Rose Rouge avait fait bon accueil aux artistes noirs, en particulier Habib Benglia, Soumali Mengue, Sonar Senghor...

Féral Benga mettait ainsi en pratique la solidarité africaine. Mais il était l'homme du music-hall. Sa renommée était considérable et on disait de lui qu'il était « le plus parisien des Sénégalais », à sa mort, en septembre 1957, il avait déjà, depuis quelque temps, quitté la scène.

Des acteurs noirs sur les scènes parisiennes.

Plusieurs acteurs noirs se retrouvent au théâtre des Noctambules en 1953 pour une pièce d'Yves Jamiaque, *Negro Spirituals*, montée par Marcel Lupovici et qui met en valeur les talents de Douta Seck, Bachir Touré, Georges Aminel.

L'année suivante, c'est *L'exception et la règle* de Brecht.

En 1957, au théâtre de l'Athénée, plusieurs comédiens noirs jouent *les Bonnes* de Jean Genêt dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau.

C'est de la même façon que l'année suivante Louis Sapin présente *Papa Bon Dieu* au théâtre de l'Alliance française.

Morena Casamance et « Un dimanche d'espoir ».

Née à la Martinique, Morena Casamance passe son enfance aux Antilles puis, à la mort de son père, vient à Paris poursuivre ses études.

Formée par Habib Benglia, elle joue plusieurs rôles. Elle est, semble-t-il, la première à signaler la discrimination dont sont alors victimes les acteurs noirs francophones de Paris.

« *Je constatais que lorsqu'un rôle dépassait la mesure de ceux que l'on avait coutume de confier au comédien de couleur, on préférait employer un acteur ou une actrice blanche (c'est surtout valable pour les femmes) que l'on grimait grossièrement. Ou alors on faisait venir d'Amérique une vedette noire, semblant ignorer qu'ici, en France, il existait quelques vrais comédiens de couleur qui ne souhaitaient que travailler* (1). »

Morena Casamance joue à Paris dans *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams, en Belgique dans *Sud* de Julien Green, puis dans l'opérette *Nouvelle-Orléans* où elle est aux côtés de Sidney Bechet. Des tournées dans les cabarets en Europe lui donnent le temps d'écrire une pièce radiophonique : *Un dimanche d'espoir* qui fut jouée à l'O.R.T.F. le lundi 1er décembre 1958.

Aux Antilles, un dimanche à l'heure de l'apéritif, des hommes et des femmes sont réunis un peu par hasard.

« *Il y a là : le grand-père, Timothée, qui raconte avec un peu de vanité ses frasques d'antan ; sa fille Lucia, qui est une belle jeune femme abandonnée par un mari volage ; Tina, petite-fille de Timothée et fille de Lucia, malicieuse comme un petit chat et dont les répliques enfantines sont parfois emplies de grandes vérités... et dans cette assemblée surgit tout à coup un marin, un homme blanc, un homme du Nord... Il n'a pas réussi à regagner son navire à temps et la faute en est au soleil et aussi, pourquoi le taire ? à un petit peu trop de bon rhum. Il a été recueilli par l'espiègle Tina dont le bon cœur n'a pas su résister au désir d'aider cet homme et qui l'a caché, se proposant, en compagnie d'un petit camarade, de le nourrir. Mais l'enfant ne sait pas tenir sa langue et l'étranger est bientôt accueilli dans la famille qui ne demande pas mieux que de l'héberger...*

« *... tous ces personnages expriment leur joie de vivre, de vivre comme des hommes probes et bons... ils expriment aussi leur espoir, cet Espoir en des jours meilleurs pour tous les hommes quelle que soit leur origine...* »

---

(1) Morena Casamance, comédienne et chanteuse, fille d'un Antillais et d'une Africaine a écrit pour la R.T.F. une pièce antiraciste *Un dimanche d'espoir*, Bingo, février 1959.

Pour le premier anniversaire de la mort du pasteur Martin Luther King (4 avril 1969), Morena Casamance a composé, avec Maurice Decraiene, une émission sur *Pasteur Martin Luther King, apôtre de la non-violence* (1) qui a été réalisée par Claude Mourthe.

Robert Liensol et la compagnie des griots.

En 1956, le centre d'art dramatique de la rue Blanche à Paris compte quatre élèves de couleur : Samba Babacar (Sénégal), Timothée Bassori (Côte-d'Ivoire), deux Antillaises : Toto Bissainthe (Haïti) et Sarah Ducados (Guadeloupe).

Avec Robert Liensol, ces quatre étudiants décident de se présenter au *concours national de théâtre universitaire*. Ils prennent alors le nom de « Compagnie des Griots », expliquant au public français :

« Les griots sont, dans le continent noir, tout à la fois conteurs, chanteurs, danseurs, mimes, qui amusent et encouragent au travail. »

Né à Saint-Barthélemy (Guadeloupe), le 9 septembre 1922, Robert Liensol, attaché au musée de l'Homme (département de l'Afrique noire) était particulièrement bien placé pour utiliser le patrimoine culturel africain.

Il joue le rôle de Don Juan dans *L'Invité de pierre* de Pouchkine, mise en scène en 1957 par Roger Blin au théâtre du Faubourg Saint-Jacques. Dans le même théâtre, « les Griots » donnent un récital de poésie nègre. Au festival international du théâtre à Parme (1959), ils jouent *A l'ombre de la ravine* de J.M. Synge, mise en scène par Roger Blin, après des représentations données au théâtre du Faubourg Saint-Jacques.

A ce même festival *La Fille des Dieux* d'Abdou Anta Ka est jouée dans une mise en scène de Roger Blin.

« Les Nègres » de Jean Genet (1959).

Jouée au théâtre de Lutèce, cette pièce de Jean Genet, représentée pour la première fois le 28 octobre 1949 dans la mise en scène de Roger Blin et les décors d'André Acquart, obtient d'emblée un extraordinaire succès.

On peut dire que cette « clownerie » était une pièce panafricaine par ses acteurs venant des Antilles et de plusieurs Etats d'Afrique noire. De la Guadeloupe sont originaires Judith Aucagos (Neige), Robert Liensol (Ville de Saint-Nazaire), Darling Legitimus (Félicité) et Théo Legitimus (le gouverneur). De la république haïtienne : Toto Bissainthe (Bobo)

(1) Ronéo, mars 1969, 45 pages.

et Gerald Lemoine (Diouf). De la Martinique : Gisèle Baka (la reine) et Georges Hilarion (le missionnaire). De la Guyane : Edie Fortin (le valet). Bachir Touré (Village) et Dia Fara (le juge) sont du Sénégal, Lydia Ewandé (Vertu) du Cameroun et Mamadou Condé (Archibald) de Guinée.

En 1959, les références à l'Afrique en cours de décolonisation étaient naturelles et Jean Genet était un anticolonialiste convaincu.

Lydia Ewandé : première grande actrice africaine.

Pour la première fois, une actrice authentiquement africaine, Lydia Ewandé, joue un rôle important. Née à Douala, Lydia Ewandé eut une enfance tout empreinte de mysticisme car son père, faute de temple, abritait les réunions du culte protestant. Ainsi chez cette jeune Africaine, la liaison antique entre théâtre et religion s'établit par cette cohabitation spontanée. Tout enfant, elle jouera les spectacles d'inspiration religieuse.

Après des études primaires à Douala, chez les sœurs du Saint-Esprit, son père l'envoie poursuivre des études à Bourges. Elle veut d'abord être comptable comme son père lorsqu'on lui propose un rôle au cinéma puis de tourner dans *Si Versailles m'était conté.* Elle entre alors au *Conservatoire indépendant du cinéma.*

Après *Les Nègres*, elle joue le rôle de Zourah dans une pièce de F. Campeaux, *Des enfants de cœur,* qui dure plus de mille représentations. Par la suite, Lydia Ewandé fera des mises en scène. En 1962, c'est un spectacle poétique *Retour au pays natal* et, en 1964, une geste africaine *Nous avons sommeillé, mais nous n'avons pas dormi* créée à Douala puis représentée l'année suivante à Paris dans le cadre des spectacles Jean-Marie Serreau au pavillon de Marsan. Elle joue en 1967 le rôle de Pauline Lumumba dans *Une saison au Congo* de Césaire, puis à Montréal, lors de l'exposition, le rôle de la Reine dans *La Tragédie du Roi Christophe.*

Le cinéma lui a permis de tourner des petits rôles dans *Pot-Bouille* (1956), *Babette s'en va-t-en guerre, Nathalie agent secret, Deux hommes dans Manhattan.* Par ailleurs la télévision et la radio lui donnent des rôles dans *Latitude zéro* de Claude Vermorel (1957) et *La Case de l'oncle Tom* (1964) ainsi que dans les émissions du théâtre noir de l'O.R.T.F. (*infra,* p. 161).

Mais, dès 1958, Lydia Ewandé s'affirme comme la première grande actrice africaine.

Douta Seck : artiste, acteur et chanteur.

Fils de Papa Seck Douta, président de l'Amicale des Anciens Combattants d'A.O.F., Douta Seck, né en Casamance, ancien élève de l'Ecole normale William-Ponty, est d'abord instituteur au Sénégal, puis

il va étudier les Beaux-Arts à Paris. Mais là, sa magnifique voix de basse lui fait changer d'orientation. Il chante dans les galas de l'Union française, avant d'obtenir le premier prix Léopold-Bellan (1955) et le premier prix artiste de Paris-Wurmser (1955).

Ses qualités d'acteur apparaissent dans *L'Exception et la Règle* de Brecht montée par J.-M. Serreau au théâtre de Babylone, puis dans *Negro spiritual* d'Yves Jamiaque.

En décembre 1955, il revient au Sénégal et donne un récital de chant qui a un prodigieux succès.

En 1958, Douta Seck joue dans *La Nouvelle-Orléans,* opérette de Sidney Bechet et Pascal Bastia puis tourne dans *Les Tripes au soleil,* film de Claude-Bernard Aubert.

Il joue ensuite dans *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine. Le 23 février 1959, il participe au Vieux-Colombier à la première lecture de *Quand les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire.

Mais c'est dans *Le Roi Christophe* qu'il donnera toute sa mesure.

Bachir Touré et les problèmes du théâtre africain.

A la suite d'un échange de vues avec Sonar Senghor, Bachir Touré fait dans *La Vie africaine* un article intitulé *Défense et Illustration d'un théâtre africain* (1) qui remet à leur vraie place les danses folkloriques. « Il ne suffit pas de paraître sur scène vêtu d'un pagne et d'esquisser quelques pas au son d'un tam-tam. Le goût de l'exotisme, image d'Epinal, a vécu ; heureusement le public est devenu plus exigeant car moins ignorant... »

Citant une lettre d'Igor Moïsseiev, alors directeur de l'ensemble officiel des danses populaires de l'U.R.S.S. à l'écrivain français George Soria, il affirme la valeur universelle de son propos : « Le folklore est une matière brute qu'un travail d'élaboration transformera en ballet populaire. propose que le plaisir du danseur qui, face à face avec ses autres compagnons, Une telle création artistique est nécessaire car " la danse folklorique ne se vit avec eux dans le Cercle enchanté ", tandis que la danse populaire, elle, doit exprimer ce plaisir et le communiquer scéniquement au spectateur (2) ».

Bachir Touré déplore qu'il y ait si peu d'auteurs dramatiques parmi l'éclosion d'écrivains africains de langue française. « Le roman et la poésie libre qui ne sont soumis à aucune règle stricte, traduisent sans doute mieux pour la jeune génération le besoin immédiat de se faire entendre. Le théâtre, au contraire, nécessite une discipline dont l'apprentissage peut être long. Il est une chose d'intéresser un lecteur, il en est une autre d'intéresser un auditoire. »

---

(1) *La Vie africaine,* décembre 1960, pp. 26-28.
(2) Georges Soria, *Préface aux ballets d'Igor Moïessiev,* cité par Bachir Touré.

Bachir Touré pose en termes clairs le problème du théâtre en langue vernaculaire et celui du français qui, « bien que langue d'emprunt, est la seule langue écrite connue et qu'il existe un public africain pour lequel elle ne trahit pas " le rythme et la sensibilité, la démarche de (la) raison ou les dimensions de (la) foi " des écrivains et artistes africains (1) ».

Bachir Touré souligne l'importance et les possibilités d'un théâtre en langue vernaculaire ainsi que la promotion culturelle en profondeur qui peut en résulter. Il montre ce qui est souhaitable pour les deux publics : le cultivé apte à saisir le répertoire international et le populaire pour lequel le niveau s'élèvera à mesure des progrès de la scolarisation.

Bachir Touré concluait ainsi son étude : « Les théâtres seront des entreprises nationales, dynamiques, progressistes de par leur fonction didactique.... le travail de l'homme de théâtre africain n'est pas un travail isolé ; il est étroitement lié au travail de ceux qui, de près ou de loin, contribuent à l'édification et à la propagation de la culture. »

Cinq ans plus tard, Bachir Touré, dans une interview accordée à l'A.P.S. (Agence de Presse sénégalaise), souligne d'abord (1) la pluralité du théâtre négro-africain en raison des nations ayant accédé à l'indépendance puis définit le rôle des théâtres nationaux dans la propagation de la culture. Mais son propos est un véritable acte de foi : l'acteur doit avoir le feu sacré, ne pas se laisser tourner la tête par les éloges et considérer que c'est par le travail que l'on peut arriver : « Il n'y a pas de sommet dans notre métier, c'est toujours l'éternel recommencement. »

Simples paroles d'un très grand artiste que devraient méditer les jeunes Africains qui se destinent au théâtre.

Les projets de Roger Blin.

Roger Blin, organisateur de cet immense défoulement des Nègres s'était accroché à l'idée du théâtre noir. Maria Craipeau, qui assiste en critique enthousiaste à une répétition des Griots, reçoit les confidences de Jean Genêt qui voudrait aller en tournée en Afrique :

« *Les troupes qui y vont leur jouent Achard ou Molière. Je voudrais que nous jouions des pièces de Shakespeare, comme* La Nuit des rois, *et des pièces irlandaises, si proches, au fond, d'eux, de leurs préoccupations. Des pièces où il s'agit de l'argent, de la terre, du problème des femmes enfermées, ils comprendront très bien. Et Lorca ? Yerma, la femme stérile, comme elle leur serait proche... Et puis, je suis persuadé que nous pourrions ainsi susciter des pièces des auteurs noirs. Maintenant ils se disent : à quoi bon, personne ne va les jouer... Une troupe noire leur*

(1) Alioune Diop, *Deuxième Congrès des Ecrivains et artistes noirs*, cité par Bachir Touré.

rendrait confiance. Il y a aussi le folklore africain, admirable, qui pourrait être adapté... »

Si l'on fait le bilan des pièces jouées pendant cette période en Europe, on doit reconnaître que les pièces sont essentiellement des pièces à thèse dont l'inspiration africaine est absente.

La seule manifestation vraiment importante de théâtre spécifiquement africain en France est la tournée effectuée par la troupe du C.C.F.C.I. (Cercle culturel et folklorique de la Côte-d'Ivoire) en France, en novembre-décembre 1956 (1).

Ainsi, à la veille des indépendances, les acteurs de couleur, en majorité antillais, s'étaient organisé en compagnie. Mais se posait déjà pour eux le problème de leur emploi non seulement au théâtre, mais au cinéma.

Très peu d'acteurs professionnels pouvaient vivre de leur art. Aussi beaucoup d'entre eux avaient un « vrai métier » leur permettant d'assurer leur subsistance, comme Robert Liensol (attaché au musée de l'Homme) ou Judith Aucagos (secrétaire).

Nous envisageons plus loin les problèmes spécifiques des acteurs noirs à Paris (2).

4. Publication en Europe de pièces africaines.

On a souligné les difficultés d'impression des pièces africaines en raison du petit nombre de maisons d'édition se trouvant en Afrique et du petit nombre de périodiques susceptibles de les accueillir. *L'Education africaine* avait été, à Dakar, l'unique tribune où étaient publiées les pièces de théâtre. *Présence Africaine,* à Paris, prend la relève en donnant, dès ses premiers numéros, des textes de pièces de théâtre dont l'original a été perdu. Le premier numéro comporte *La Mort du Damel* du Sénégalais Amadou Cissé Dia (3) qui évoque le meurtre du *teigne* Macodou par son fils Samba Laobé Fall en 1863.

La Honte plus meurtrière que le couteau de l'instituteur dahoméen Anatole Coyssi raconte comment fut sauvé de la noyade le prince Houézi, héritier du trône de Tipeti dont le père *Gbedessi* avait été assassiné par un usurpateur méprisable qui tint le royaume pendant dix-sept ans sous un jong inhumain. Le prince héritier Houézé, dès qu'il a l'âge d'homme,

(1) Amon d'Aby, « Le C.C.F.C.I., gagnant de la coupe théâtrale 1956 a effectué une tournée en France », *Traits d'Union,* Dakar, n° 5, pp. 105-116.
(2) *Infra,* p. 148-154.
(3) *Présence Africaine,* n° 1, novembre-décembre 1947, pp. 62-77. Dans une réédition de 1965 comportant « Les derniers Jours de Lat Dior », la pièce et les indications scéniques sont plus développées.

renverse le tyran et sauve son peuple. *Sokamé*, l'Iphigénie dahoméenne, dont le texte paru dans *L'Education Africaine* en 1936 est devenu introuvable, est publié à nouveau (1) ; de même est publiée une pièce guinéenne, *Un mariage chez les Mandegni* (2) puis *La Ruse de Diégué* (3) représentée en 1936 par les « Pontins » originaires du Soudan français et qui fut curieusement baptisée « théâtre dahoméen » dans le sommaire du n° 5 de *Présence Africaine*.

En 1948, le Dahoméen Paul Fabo qui réside à Bruxelles publie avec *Ombrages* (4) sa première pièce de théâtre.

A la veille des indépendances, le public parisien a déjà pu apprécier et la valeur de certains acteurs et leur cohésion malgré les difficultés matérielles.

Habib Benglia, décédé en 1960, a montré la voie à cette jeune phalange d'acteurs étudiants africains (Keita Fodeba, Douta Seck, Bachir Touré) cependant que les Antillais plus nombreux jouent parfois le rôle de catalyseurs, d'organisateurs. A cet égard, il faut souligner le mérite de Robert Liensol, directeur de la Compagnie des Griots.

Par ailleurs, Jean-Marie Serreau, l'un des plus remarquables metteurs en scène de Paris, s'est passionné pour ce théâtre nègre. Ainsi dans cette période de recherches, des talents se sont affirmés qui vont pouvoir, dans la décennie suivante, s'épanouir soit sur les scènes européennes soit dans les formations nationales des jeunes acteurs africains.

ANNEXE

Propositions de M. Habib Benglia pour la création d'un centre artistique et littéraire de l'Union française, adressées à M. Jules Ninine (5), député du Cameroun, président de la Commission des T.O.M. à l'Assemblée nationale.

Préambule.

Les intellectuels de l'Union française, dispersés aux quatre points cardinaux, n'ont pu jusqu'ici, et sans idée de suite, par manque de moyens mis à leur disposition, se produire qu'accidentellement, ou fortuitement.

---

(1) *P.A.*, 4, Paris, 1948, pp. 627-641 ; *Education Africaine*, 1936, pp. 81-93.
(2) *P.A.*, 4, pp. 642-646 ; *E.A.*, 1936, pp. 105-110.
(3) *P.A.*, 5, pp. 796-809 ; *E.A.*, 1936, pp. 69-80.
(4) Ed. Wellens-Pay, Bruxelles, 1948, 91 pp.
(5) Né le 8 octobre 1903 à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), administrateur en chef de la F.O.M., avocat à la Cour d'appel de Douala, élu député du Cameroun en 1946, réélu en 1951 et le 2 janvier 1956.

Les rares privilégiés parmi eux qui atteignent la renommée, le sont dans la plupart des cas, par le truchement d'imitations de styles glanées sur les bancs de lycées, où leur sensibilité réceptive s'émousse, parfois tragiquement, dans le labyrinthe des humanités occidentales, annihilant le génie racial édifié par l'ancêtre.

Nous pensons, quant à nous, que la création d'un Centre artistique et littéraire d'Outre-Mer provoquerait une impulsion salutaire aux peuples de l'Union française, dont la diversité des mœurs, des styles, des pensées, des couleurs, étonnerait ceux-là même qui croient avoir tout dit, tout vu, tout connu, tout entendu.

Nous formons le vœu qu'un tel projet se réalise pour la grandeur de la France, de l'Union française, de la IV[e] République et du patrimoine humain.

Habib Benglia.

Projet pour l'édification à Paris d'un :
« Centre d'expression artistique et littéraire
de l'Union Française ».

1.

Désignation.

1. Théâtre de mille places ;
2. Cinéma de cinq cents places ;
3. Studios radio et enregistrements ;
4. Foyer-résidence pour la troupe.

2.

Sous l'égide d'un haut Comité de l'Union française et avec l'approbation du gouvernement de la République, il serait souhaitable de créer à Paris le « Centre d'expansion artistique et littéraire de l'Union française ».
Soit par voie de donations libres, soit par voie de subventions officielles, soit par le produit d'une tombola nationale, soit par ces trois modes à la fois, et ce une fois l'an, durant trois ans, afin d'aider au démarrage de l'entreprise. Nous pensons, grâce à la multiplicité des ressources, que le « Centre » pourra, dès la quatrième année, subvenir à ses besoins financiers généraux.

3.

Le « Centre » sera concédé pour une durée de cinq ans à une personnalité compétente connaissant les rouages majeurs qui englobent le « Centre ». A savoir :

1. Art théâtral ;
2. Art cinématographique ;
3. Art radiophonique ;
4. Enseignement d'Art dramatique ;
5. Organisations de réceptions officielles ;
6. Organisations de conférences ;
7. Organisations de tournées en France et à l'étranger ;
8. Compétitions sportives et folkloriques ;
9. Publicité générale du « Centre ».

4.

Nous voulons être vrais dans le temps.
Reconnaître et fixer l' « Ame nègre » par le prisme du verbe, de la couleur, du mouvement, du son, de l'aspiration humaine, et de l'assentiment intellectuel.
Porter le dynamisme théâtral aux sommets de ses possibilités concrètes.
Nous ne ferons que du théâtre exotique.
Nous n'imiterons aucun de nos confrères métropolitains.
Notre aspiration étant vierge, nous voulons que son visage ait la pureté de nos forêts et la hardiesse de nos chasseurs, en nous gardant bien d'oublier le parfum tenace de notre terre d'Afrique.

5.

Nous consacrerons nos matinées du jeudi aux enfants de 8 à 14 ans. Ce sera leur théâtre d'essai. Les pièces qu'ils y verront seront les leurs. Ainsi nous pourrons suivre les goûts et les penchants de l'élite future.

6.

Tous les ans, pendant trois mois, nous entreprendrons avec nos créations de la saison une tournée dans les grandes villes de France et de l'étranger, précédée de conférences faites par des personnalités éminentes de l'Union française.

7.

Cinéma.

N'exploiter, exclusivement, que des films exotiques.
Il faudrait instituer un Comité officiel et permanent pour habiliter toute production exotique, afin d'annihiler les erreurs et les fantaisies préjudiciables à l'ensemble de l'Union française.
Le « Centre » serait à même de fournir aux producteurs toute la documentation nécessaire pour l'élaboration des scénarii et donnerait tous les renseignements désirables pour le tournage rationnel dans des contrées le plus souvent ignorées. Quant à la densité climatique et hygiénique, provoquant le plus souvent des accidents physiques et bancaires, et qui s'achèvent presque toujours par des navets.

8.

Nous avons l'intention de donner chaque jeudi deux matinées cinématographiques aux enfants des écoles de Paris, âgés de 10 à 14 ans. Ces matinées gratuites seront réservées aux vingt premiers de chaque école dans l'ordre des vingt arrondissements et ce jusqu'à épuisement.
Nous instituerons de même un concours où ils devront narrer leurs impressions. Les meilleures réponses seront récompensées par des ouvrages exotiques et parfois par des voyages outre-mer et leurs noms seront révélés à la Radio. Ainsi nous connaîtrons les idées et les réactions des enfants de France sur l'Outre-Mer.

9.

Radio.

L'organisation et la programmation des émissions radiophoniques demandent un soin extrême. Jusqu'ici, les émissions de la métropole pour l'Outre-Mer restent un balbutiement sans écho profitable. C'est pourquoi la majorité des Africains prennent l'écoute de pays étrangers.
D'autre part, les émissions exotiques à l'adresse de la métropole sont presque nulles ou disparates.
Il serait donc du plus haut intérêt de doter le « Centre » d'une radio émettrice à programme « Union française » pour la métropole et l'Outre-Mer, sans pour cela empiéter sur les chaînes existantes, puisque, au contraire, on enrichirait par cet apport nouveau l'éclectisme artistique et littéraire de la nation.

10.

Il est indispensable de créer un Conservatoire d'Art dramatique modèle, pour les jeunes gens et jeunes filles de couleur. L'enseignement serait gratuit et les élèves résideraient au « Centre » où une cantine et deux dortoirs de dix places chacun les accueilleraient.
L'enseignement durerait deux ans au moins, trois ans au plus. En contrepartie, tous les élèves devront obligatoirement prêter leur concours à toutes les manifestations du « Centre » : théâtre, cinéma, radio et fêtes folkloriques.
Des primes seront instituées et récompenseront leurs mérites ou leurs talents.
Le programme des études comprend :

1. Diction ;
2. Art de la scène ;
3. Mise en scène ;
4. Improvisation dramatique ;
5. Solfège, chant choral ;
6. Art du costume ;
7. Dessin ;
8. Histoire de l'Art ;
9. Danses exotiques ;
10. Régie générale ;
11. Visites (musées, studios, académies, théâtres) ;
12. Culture physique et plastique.

11.

Nous exposerons dans le grand foyer du théâtre toutes œuvres d'art : peintures, sculptures, reliures, etc., pourvu que ces œuvres portent la signature d'artistes de l'Union française.
Chaque mois, sous la présidence d'une personnalité éminente, nous fêterons un poète exotique.
Nous éditerons un cahier trimestriel où toute l'activité du « Centre » sera relatée et diffusée dans le monde intellectuel.
Avec l'aide de Dieu, et la volonté des hommes, rien n'est impossible pour l'amour de l'Art.

Habib Benglia.

IV
Le théâtre en Afrique (1946-1960)

Après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la situation du théâtre africain se dégrade rapidement. Au-delà du baccalauréat, les Africains vont en France poursuivre leurs études... et c'est à Paris que la pensée africaine manifeste sa vitalité.

1. Déclin du théâtre après 1946.

Le départ en France d'éléments de qualité, l'insuffisance de certains animateurs entraîne une baisse rapide de la qualité des spectacles.

Les causes du déclin.

Un instituteur, Mustapha Cissé, après avoir évoqué la valeur du théâtre de Ponty, déplore (1) l'évolution du théâtre et certains aspects mercantiles.

« ... *L'esprit de lucre guidant les organisateurs, le théâtre devient une entreprise purement commerciale. Certes les producteurs ne manquèrent pas, encore moins les acteurs. Des associations s'organisèrent dans toutes les régions... Toutefois, soucieux d'amasser de l'argent le plus rapidement possible, les organisateurs négligeaient souvent la mise en scène. Que leur importaient les critiques du public... tantôt c'était le déroulement même des tableaux qui échappait aux acteurs : d'où désordre et perte de temps, tantôt c'était une carence totale à laquelle il fallait pallier par l'à-peu-près. Un déguisement inadapté aux circonstances et au milieu ajoutait au ridicule du spectacle ; telle cette Sénégalaise en longue robe, chaussures européennes et foulard interprétant le rôle d'une reine soudanaise du siècle dernier ; et là encore ces jeunes gens incarnant des rôles de guerriers sauvages avec au poignet des montres-bracelets et des chaussures plastiques en guise de " samaras ".* »

Pendant que les chants, vibrants et joyeux, exaltés et barbares fusent à l'unisson, le spectateur averti est décontenancé devant tant d'erreurs scéniques.

(1) Cissé Mustapha, « Du théâtre africain », *Traits d'Union*, n° 3, juin-juillet 1954.

En fait ces troupes médiocres, médiocrement gérées, coupées de la source d'inspiration et de renouvellement constituée par Ponty végétèrent puis disparurent en 1946 ou 1947.

Le témoignage de Pierre Ringel.

L'état de la question nous est fourni par Pierre Ringel, jeune comédien prématurément disparu (1) qui organise en 1949-1950 avec Jean Guilhène une tournée théâtrale, celle de *la Compagnie des Quatre* dont il tire un livre, *Molière en Afrique noire ou le Journal de quatre comédiens* (2). Il y a dans ce livre une foi dans le théâtre et une amitié pour les spectateurs africains qui s'exprime à chaque page.

A Saint-Louis du Sénégal, la Compagnie des Quatre organise un « spectacle Molière » pour les enfants des lycées et collèges :

« *Lorsque le rideau s'ouvrit et que j'aperçus cette salle de trois cents enfants, garçons et filles, de 12 à 18 ans dont les deux tiers étaient noirs, je fus pris d'un trac effroyable. Je ne voyais plus, dans ma panique, que tous ces visages noirs qui se distinguaient si aisément sur leurs chemises et corsages blancs, et je me demandais avec épouvante comment ils allaient " réagir ".*

« *La gorge serrée, je commençai :*

« *" Holà ! Maître Poquelin, n'y a-t-il personne ? Votre boutique est à l'abandon ? "*

« *Eh bien ! Ils allaient réagir magnifiquement. Dès les premières répliques de la brouille entre Marinette et Gros-René, les premiers rangs d'Africains partirent d'un bruyant éclat de rire. J'étais rassuré. Nous pouvions " y aller " à fond. Même* L'Ecole des femmes, *pièce assez dure pour un public qui voyait jouer pour la première fois Molière, fut écoutée religieusement, et les effets étaient les mêmes qu'ils auraient pu être en France, à quelque matinée classique du « Français », prouvant par là, s'il en était encore besoin, l'universalité de notre plus grand génie comique.*

---

(1) Comédien très doué, Pierre Ringel avait découvert sa vocation en jouant l'interprète de *L'Anglais tel qu'on le parle,* lors d'une représentation de fin d'année scolaire au lycée Marcellin-Berthelot. Brillant élève d'Hypokhâgne il quitta le lycée pour préparer le Conservatoire au cours de Maurice Escande.

Il savait donner du relief aux rôles modestes ou même de figurant qui lui étaient confiés, c'est ainsi que dans *Cyrano de Bergerac,* représentant l'un des cadets de Gascogne tués au siège d'Arras, il réalisait une chute spectaculaire en trois retournements qui le conduisait pantelant jusqu'au trou du souffleur. Un soir où des camarades étaient venus l'encourager il mit tant de cœur dans sa chute qu'il se fêla une côte. On le vit dans plusieurs films. Pour *Les Inconnus dans la maison,* il jouait le rôle du bègue. Ce jeune comédien, plein de souriant dynamisme, devait trouver la mort à trente ans, dans un accident de voiture le dimanche de Pâques 1953.

(2) Presses du Livre Français, 1951, 124 pages.

« *Je sais bien que plusieurs personnes furent sceptiques lorsque je leur fis part du succès de ces séances auprès des jeunes Africains et prétendirent qu'ils ne faisaient que suivre les réactions des Blancs et ne comprenaient que les mimiques ; mais d'autres expériences, dont je parlerai en temps voulu, nous ont prouvé le contraire, et je suis persuadé que les Africains peuvent être amenés à aimer Molière* (1). »

A l'Ecole normale de Dabou (Côte-d'Ivoire), Pierre Ringel apprécie le public attentif :

« *Ce fut pour nous un régal que de jouer devant un public aussi attentif et aussi " réceptif ". Il n'y avait là que de grands jeunes gens de 18 à 25 ans (autant que l'on puisse connaître l'âge des Africains !) et ce fut merveille de les entendre s'esclaffer au* Mariage forcé *et aux* Précieuses ridicules *et suivre avec une rare attention et un silence absolu* L'Ecole des femmes. *Durant la première scène des* Femmes savantes *entre Henriette et Armande, j'allais dans la salle « tâter le public » et je fus surpris de constater que plusieurs d'entre eux avaient descendu leur " Molière " et suivaient le texte sur le livre... A la fin, ils nous firent une ovation que nous ne sommes pas près d'oublier, et même plusieurs d'entre eux vinrent nous dire le plaisir que nous leur avions fait et les horizons nouveaux que nous leur avions ouverts* (2). »

De décembre 1949 à juin 1959, la troupe des Quatre a parcouru presque toute l'A.O.F. et l'A.E.F. : Dakar, Bamako, Conakry, Abidjan, Lomé, Porto-Novo, Cotonou, Douala, Yaoundé, Pointe-Noire, Brazzaville, Fort-Lamy, Bangui... Ringel parle d'un travail de débroussaillage non seulemnt du point de vue des salles de spectacle mais aussi du point de vue des Africains :

« *Dans chaque ville, il y avait des petits Noirs à qui nous ouvrions des horizons nouveaux. Je pourrais vous multiplier les exemples : à l'école de Dabou dont je vous ai parlé, à Conakry où les Pères vont faire jouer* Les Jours heureux *à une troupe noire, et ce témoignage le plus touchant à ce même Conakry, où un petit Noir de 14 ans vint me trouver et me dire qu'il avait été émerveillé par sa découverte de Molière et qu'il voulait devenir acteur. Comme j'étais sceptique, il m'apporta son carnet scolaire du lycée, me prouvant qu'il était le premier de sa classe " devant les Français ", ajoutait-il fièrement. Il me demanda des tas de renseignements sur les cours d'art dramatique à Paris (il rêvait de suivre les traces d'Habib Benglia qu'il connaissait de réputation et il venait avec nous dans les coulisses respirer " l'odeur du décor ") (3).* »

---

(1) *Molière en Afrique*, pp. 42-43.
(2) RINGEL, *ouvrage cité*, p. 78.
(3) RINGEL, *ouvrage cité*, pp. 122-123.

Mais dans cette année 1950, le *théâtre africain* n'existe plus en Afrique sauf quelques manifestations isolées.

Le théâtre dans la vie culturelle de l'ancienne A.E.F.

La Fédération d'Afrique équatoriale française avait alors un certain retard sur l'A.O.F.

En favorisant le lancement de *Liaison,* organe des cercles culturels de l'A.E.F. en juillet 1950, le gouverneur général Bernard Cornut-Gentille donne aux élites locales une tribune. C'est ce qu'exprime dans son éditorial le rédacteur en chef Paul Lomami-Tschibamba.

« *Par l'organisation des Cercles culturels, nous sommes conviés au travail de l'épanouissement et de la revalorisation de notre personnalité ; et pour unir les efforts des élites de l'A.E.F., il leur fallait un trait d'union.*

« *... comme l'indique son titre, son ambition est de rapprocher les élites de la Fédération aéfienne tout en leur donnant l'occasion et le moyen de se communiquer des idées nouvelles, de se livrer à des recherches de pensées africaines... de chercher quels sont les apports artistiques, littéraires ou musicaux que l'A.E.F. peut harmonieusement intégrer dans la civilisation occidentale...* »

Liaison paraîtra jusqu'en mai-juin 1959 et l'on est frappé dans les soixante-neuf numéros de cette revue de la faible place faite au théâtre.

Représentation au cercle culturel de Poto-Poto à Brazzaville.

En 1950, le dimanche 27 août, les présidents des cercles culturels de Brazzaville organisent une première soirée théâtrale à la maison commune de Poto-Poto.

Trois groupes d'amateurs interprètent des pièces « imaginées par les acteurs ou jouées par des auteurs africains (1) ».

Antoine Ahondji présente *Le Boutiquier en faillite* qui conte les déclins d'un commerçant trop généreux envers la clientèle féminine (joué par J. P. Ndoutouma) puis *la légende baoulé.*

Félix Malekat monte une pièce en lingala : qui présente un village de brousse terrorisé par un animal sorcier qui emporte poulets et cabris. Le féticheur consulté prescrit une battue. L'animal est tué et ramené au village en cortège de fête. Parmi les acteurs, on cite Pierre Kandapaye, « ancien plein de dignité », Antoine Bondobaye, féticheur et Félix Malekat dans le rôle du chef de village. Enfin Bandila, président de la section théâ-

(1) *Liaison,* organe des centres culturels de l'A.E.F., septembre 1950, n° 3, p. 10.

trale du Cercle culturel, montre une palabre entre deux tribus au sujet d'une antilope.

Le décor (une toile de fond de cinq mètres sur sept) avait été réalisé par un jeune peintre, Fylla.

Le 18 novembre suivant (1), une soirée théâtrale est donnée par le Touring-Club africain à la maison commune de Poto-Poto. MM. Doumba, Arcade et Pangui assurent la représentation d'une scène de de chasse et d'une cérémonie de circoncision de la région de M'Boko. MM. Mambéké et Pangui animent une scène de justice où un père de famille, grâce au féticheur, parvient à se disculper d'avoir causé la mort de ses sept enfants.

Le samedi 12 mai 1951, le Touring Club africain de Pointe-Noire donne une soirée théâtrale et dansante au Congo-Bar.

Cette soirée comportait le programme théâtral suivant :

1. *Bete Mbonda* (chant) ;
2. *Moukari awe* (chant) ;
3. *Le Mariage* (saynète) ;
4. *.Owinchi mingi* (chant) ;
5. *Le Marché* (saynète) ;
6. *Eyanga* (chant) ;
7. *We wa leli me manda* (chant) ;
8. *La Mauvaise classe* (saynète) ;
9. *Moukabou di jeto* (chant) ;
10. *Le Gourmand* (saynète) ;
11. *Mbanza Mpouénia* (chant) ;
12. *Le Chef Tchikatanga* (saynète) ;
13. *L'Afrique se réveille doucement* (chant).

Ainsi cinq saynètes entrecoupées de chants font une soirée de bienfaisance (au profit du monument aux morts des F.F.L. et du T.C.A. de Pointe-Noire) et cette séance prélude à une soirée dansante qui s'achève à deux heures du matin.

Mais ces trois représentations semblent bien constituer des exceptions.

En effet, les résultats du premier concours institué par *Liaison* pour récompenser les œuvres littéraires, musicales, théâtrales ou artistiques réalisées par les Africains résidant en A.E.F. ne fait aucune place à une œuvre théâtrale (2).

Le sénateur Jean Malonga obtient le premier prix de 20 000 F pour son conte *La Légende des chutes de la Foulakari* alors qu'un article

(1) *Liaison*, n° 6, décembre 1950, pp. 14-15.
(2) *Liaison*, n° 12, juin 1951, p. 47.

de M. Eugène Yengo Bobo (« Scène de la vie locale : une promenade au Beach, l'arrivée d'un bateau à Brazzaville ») obtient le deuxième prix de 10 000 F. Le conte de M. Joseph Gamokoba : *Kouma la fille du Roi* obtient des 5 000 F du troisième prix et celui de M. Joseph Ponabou : *Tam-tam au long du lac* obtient le quatrième prix. Il faut attendre le 13 décembre 1952 pour que le conseil de la jeunesse du Moyen-Congo donne au *cercle culturel et d'action sociale des Bacongo* une fête intitulée soirée théâtrale, comportant chœurs africains, et... *Le Médecin malgré lui* de Molière.

2. Le renouveau de 1953.

En 1952-1953, l'augmentation du nombre d'Africains instruits encourage des initiatives culturelles. Aussi la chaîne de presse de Breteuil qui édite déjà *Paris-Dakar, Abidjan-matin* et *La Presse du Cameroun* lance un magazine mensuel dakarois *Bingo* (d'ailleurs longtemps imprimé au Maroc) dont le premier directeur est Ousmane Socé Diop, l'auteur de *Karim* et de *Mirages de Paris.*

Les centres culturels.

Les centres culturels reçoivent avec le haut-commissaire, Bernard Cornut-Gentille qui vient d'A.E.F., une impulsion décisive.

De dimensions variables, les centres culturels existent bientôt dans presque tous les chefs-lieux de cercle. En janvier 1955, on compte, en A.O.F., 117 centres culturels après seulement deux ans d'action.

Dans le nº 6 de *Traits d'Union,* Bernard Cornut-Gentille, sous le titre « Le centre culturel ferment d'évolution africaine » rappellera l'orientation de ces centres.

« *Les centres culturels ne sont pas un " tabernacle " qui ne s'ouvre qu'à quelques-uns et l'élite qui les dirige doit en chercher l'épanouissement au profit du plus grand nombre.*

« *Une élite coupée de la masse et qui se désintéresserait d'elle ne serait qu'une caste sociale et manquerait d'esprit humain.*

« *Certes il est difficile de jouer pareil rôle : trop souvent, en effet, dans les chefs-lieux de brousse, des fonctionnaires et employés de commerce sont étrangers à la région, de race différente et affectés pour des séjours de durée variable.... un des buts essentiels des centres culturels est de faciliter une union féconde entre les cadres africains et la population d'un centre.* »

Bernard Cornut-Gentille, lorsqu'il était haut-commissaire à Brazzaville, a lancé un bulletin mensuel, *Liaisons*, dont nous avons vu la valeur. *Traits d'Union* à Dakar sera bimestriel.

Un administrateur de la F.O.M., Jacques Poinsot, est chargé de mission à Dakar pour lancer cette action.

Le bilan des journées d'études des 3-7 novembre 1953.

Le 7 novembre 1953 sont organisées à Dakar des « Journées d'études » des dirigeants des centres culturels qui permettent un inventaire (1) des diverses activités culturelles (bibliothèques, cinéma, conférences) dont le théâtre est un élément important.

M. Sy Cheick Amala, secrétaire général du comité des Jeunes de Saint-Louis, fait état d'une représentation mensuelle. Parmi les pièces : *L'Etudiant, Cœur tourmenté, Le Mariage de Soda, La Tragédie d'un siècle.*

M. Fall Moctar représente la Casamance dont le foyer de Ziguinchor donne alors quatre soirées théâtrales mais sans indication de titres de pièces.

M. Gaye Baffa, président du comité de coordination de Rufisque, fait état d'une représentation mensuelle avec un répertoire franco-wolof :

— en français : *Conseil d'un grand-père, Mariage manqué, L'Hospitalité sénégalaise, Mamou, L'Ivrogne,* etc.

— en wolof : *Autour du parti matrimonial, Triomphe du Médecin blanc, Sérigne mor Codou, L'ânier.*

Certaines de ces pièces ont été enregistrées pour Radio-Dakar.

En Mauritanie, M. Sarr Abdoulaye représente l'amicale du Gorgol de Kaëdi qui donne en moyenne deux représentations par an « une commission spéciale rédigeant et distribuant les rôles ». M. Modi Traoré, président de la Jeunesse sportive de Boghé, fait état de deux représentations par an dont *La Mort de Damel, Soudiata.*

Au *Mali* (alors Soudan), c'est à Kayes que M. Fily Dembelé, instituteur, signale une certaine activité théâtrale : « Une commission de rédaction rédige les pièces présentées qui ont trait à des scènes de la vie locale. »

Au *Niger,* MM. Zada Niandou et Ly Souleymane déplorent que le répertoire ne se renouvelle guère pour les deux représentations annuelles : *Bakary Dian, Les Elections de 1946, Comparaison du mariage entre évolués et non-évolués, Trahison de la femme,* etc.

En *Guinée,* M. Sanoussy Kanfory, président du club artistique, sportif et littéraire de Kankan, indique que pour les deux représentations

(1) *Traits d'Union,* décembre 1953-janvier 1954, pp. 13-22.

théâtrales annuelles les textes de pièces sont rédigés par les membres des clubs. Parmi les titres, *La Guerre de Gomba, Une veillée de chasseurs, Le Mariage malinké, Soumoukoung.*

Mme Aribot Fatou, directrice de l'école de Mamou, a pu susciter sur le plan scolaire des représentations théâtrales. Parmi les pièces jouées, on indique : *Le Mésaventure du Karamoko, Le Blanchisseur et le gentleman, M. le gérant se marie, La Femme autoritaire, etc.*

En Côte-d'Ivoire, François-Joseph Amon d'Aby, secrétaire général du centre culturel et folklorique de Côte-d'Ivoire, note que dans le domaine théâtral le C.C.F.C.I. prend la suite du T.I.C.I. (Théâtre indigène de Côte-d'Ivoire).

Encouragement des auteurs et construction de nouvelles salles.

M Poinsot souligne l'intérêt des Africains pour les activités théâtrales :

« *Presque toutes les associations qui se sont formées dans des buts purement sportifs ont été amenées à compléter leurs statuts et leurs activités parce que leurs membres désirent pratiquer soit le théâtre soit la musique...*

« *... aussi tous les bâtiments en construction pour les centres culturels comprendront une grande pièce de présentation ou tout au moins des aménagements permettant des représentations en plein air...* »

Et M. Poinsot définit les objectifs : recherche des pièces susceptibles d'être jouées, constitution d'un répertoire, mesures propres à l'enrichir.

Les délégations, tour à tour, donnent alors leurs points de vue (1).

Ceux du Soudan (actuel Mali) constatent que les jeunes Africains excellent à pasticher les scènes de la vie courante : *La Réunion électorale, La Visite du gouverneur, Les Discussions entre évolués.* Il suffirait d'orienter ces pièces vers l'éducation sociale et l'étude des mœurs.

Les délégués du Sénégal ont une grande expérience du théâtre marquée par le nombre de pièces représentées *(Antoinette ou le bonheur perdu et retrouvé, Mariage manqué, Hospitalité sénégalaise, Tu retourneras au village, Autour du pacte matrimonial).* Ils estiment qu'il y a intérêt à jouer les comédies locales en langue vernaculaire, enfin ils déposent un vœu « tendant à l'organisation d'un concours entre les troupes théâtrales des territoires et de l'échange de pièces entre les associations et les territoires ».

(1) *T.U.*, 1, pp. 44-45.

Les délégués de Haute-Volta proposent de compléter les séances théâtrales par la représentation des scènes qu'évoquent les chants folkloriques.

Les délégués de Côte-d'Ivoire réclament la création d'un concours théâtral entre auteurs africains et l'édition des pièces primées. Ils demandent que soient nettement séparées soirées dansantes et théâtre, certains spectateurs ne venant que pour la danse.

A la suite de cet important échange de vues, il est décidé qu'une partie du bulletin de liaison sera réservée au théâtre : publication de pièces, conseils pratiques pour les auteurs et acteurs, enfin un concours entre les auteurs africains sera organisé en cours d'année.

Un nouvel élan est alors donné au théâtre dans la fédération d'A.O.F. Il durera jusqu'à la loi-cadre Defferre qui entraînera l'éclatement de la fédération et enlèvera aux centres culturels les possibilités fédérales de financement.

Les modalités de fonctionnement des centres culturels sont définies dans la circulaire 144 CAB/AS du 23 février 1954 (1) qui veut faire de ces centres culturels des instruments africains par et pour les Africains.

Le haut-commissaire Bernard Cornut-Gentille s'intéresse à cette forme d'action et inaugure souvent lui-même les centres.

On tient compte des vœux émis lors des journées d'études. C'est ainsi qu'un grand concours artistique et théâtral est organisé qui fait l'objet d'une importante circulaire (2).

Concours artistique et théâtral des troupes.

Les centres, pour y participer, devront préparer un spectacle d'une heure trente au maximum et dont l'effectif de participants ne devra pas excéder vingt-cinq (à cause des transports à envisager).

Les spectacles pourront soit être entièrement conçus par les centres, soit consister en transpositions originales de pièces ou chansons métropolitaines...

« Ils devront être donnés en langue française pour pouvoir être, le cas échéant, compris dans tous les centres de la fédération, sauf bien entendu les chants folkloriques qui pourront être interprétés en dialecte.

Des éliminations locales (rencontre entre centres voisins) donneront lieu à classement et éliminations par un jury itinérant.

Le jury doit comprendre :

— le fonctionnaire chargé des Affaires sociales du territoire ;
— un représentant de l'Information ;

(1) Le texte figure également dans le n° 2 (mars-avril 1954) de *Traits d'Union*, pp. 6-10.
(2) *T.U.*, n° 5, novembre-décembre 1954, pp. 6-7.

— *un représentant de l'I.F.A.N.* (1) ;
— *un représentant du comité de la Jeunesse et des Sports.*

et la circulaire ajoute :

Eventuellement toute autre personne que vous estimerez susceptible de porter une appréciation valable sur les spectacles présentés. Il conviendra notamment de faire figurer dans ce jury des personnalités africaines dont l'aide vous sera précieuse.

Une finale par territoire doit être organisée au chef-lieu et enregistrée pour faire l'objet d'une diffusion sur la chaîne africaine de Radio-Dakar.

Les quarts de finale seront disputés entre territoires voisins (Dahomey-Niger, Haute-Volta-Soudan, Côte-d'Ivoire, Guinée, Sénégal-Mauritanie) dans un chef-lieu accepté d'un commun accord ou tiré au sort. Un jury fédéral désigné par le haut-commissaire au stade des quarts de finale, demi-finale et finale doit départager les concurrents.

Concours entre auteurs africains.

En plus de ce concours entre centres culturels, est lancé (2) un grand concours entre auteurs africains de pièces théâtrales.

Les auteurs sont invités à envoyer au plus tard le 15 septembre les pièces inédites (drames, comédies, évocations historiques), les prix sont prévus de 75 000 F C.F.A. (3), 50 000, 30 000, 20 000, 15 000, 10 000. Par ailleurs les pièces retenues seront publiées dans *Traits d'Union.*

Abdou Anta Ka rendait compte (4) des résultats, semble-t-il assez décevants, du concours. Quarante-deux pièces parvinrent à un jury de six membres choisis parmi ceux qui s'intéressaient au devenir du théâtre africain. M. Scotté, directeur de la Jeunesse et des Sports, souhaitait que le règlement du concours envisage un classement par genre : drame, comédie, tragédie, etc.

C'est finalement le Togolais Anoumou Pedro Santos qui remporta le premier prix pour *Fasi* (5).

---

(1) L'Institut français d'Afrique noire qui, sous la direction de Théodore Monod, porta longtemps très loin le renom de la recherche africaniste française, avait dans ses attributions la promotion culturelle du pays. Des Centrifan existaient dans les divers territoires.
(2) *T.U.*, janvier-février 1955, p. 6.
(3) 150 000 anciens francs, 1 500 de nos actuels francs.
(4) Abdou Anta Ka, *A la recherche d'auteurs dramatiques africains, T.U.*, 11, janvier-février 1956, pp. 66-67.
(5) *T.U.*, 11, pp. 68-96.

Lompolo Koné, rédacteur en chef des « Traits d'Union ».

Un directeur d'école de Banfora, Lompolo Koné, de la promotion 1938-1941 de l'Ecole normale William-Ponty, qui s'est toujours préoccupé de mouvements de jeunesse, est nommé rédacteur en chef des *Traits d'Union* (1) qu'il animera jusqu'en 1957. Sous la rubrique « Les activités artistiques », la revue fait régulièrement le point des activités théâtrales.

Les conseils techniques sont donnés par M. Matabou (2), directeur technique du Théâtre de l'Union française, alors que Max Palenc, président administrateur de ce théâtre, donne des conseils sur le choix d'une pièce (3).

Le T.U.F. (Théâtre de l'Union française) organise plusieurs tournées. En 1956, M. Daubin, ex-pensionnaire de la Comédie-Française et directeur artistique du T.U.F., définit pour Lompolo Koné (4) ces spectacles mixtes qui permettent d'incorporer des troupes africaines. M. Daubin déplore que Dakar n'ait pas comme Tananarive son centre de culture dramatique. Il voudrait que le T.U.F. ait une place comparable à celle du T.N.P. et des centres dramatiques provinciaux français.

3. Les coupes théâtrales d'A.O.F. 1955, 1956, 1957 : années d'efforts et de recherche.

L'incitation lancée dans la brousse par le haut-commissaire Bernard Cornut-Gentille provoqua une saine émulation au cours des trois années où ce concours eut lieu.

Lompolo Koné tire les enseignements (5) de la compétition théâtrale qui s'est terminée à Dakar les 23 et 24 juillet par la victoire de la troupe du cercle culturel et folklorique de la Côte-d'Ivoire sur celle de Banfora.

« *Que s'est-il passé du jour où la nouvelle de ce concours théâtral a été connue ?... De ce jour-là, centres et organismes culturels, anciens et nouveaux, célèbres ou à peine nés, se sont tous posé une unique et même question : " Va-t-il falloir prendre part à ce concours ? "*

« *Et aussitôt, les réunions de se tenir, les cercles d'études d'en-*

(1) Biographie, *T.U.*, n° 2, p. 4.
(2) « Salles, scènes et décors », *T.U.*, 2, pp. 47-52 ; « Se plier à une discipline », *T.U.*, 6, p. 65.
(3) « Choisir une pièce », *T.U.*, 3, pp. 48-49.
(4) « Avec M. Daubin... », *T.U.*, 12, mars-avril-mai 1956.
(5) « Coupe théâtrale (ou leçon de choses et de faits !) », *T.U.*, 9, pp. 4-5.

traîner confrontations d'idées, échanges de vues, discussions et argumentations serrées et sérieuses. En effet, il ne fallait pas décider à la légère d'entrer en lice, sans avoir au préalable effectué un inventaire méticuleux des richesses et possibilités dont on disposait.

« Après s'être concertés, après avoir pris la mesure de leur force, les membres du centre culturel décidaient ensuite s'il fallait oui ou non s'engager dans la compétition.

« Quand c'était oui, fiévreusement on entreprenait de déterminer quels programmes il faudrait travailler et apprêter.

« Les programmes fixés, restait encore un problème d'importance : trouver des acteurs valables, qui endosseraient la lourde responsabilité de représenter honorablement leur centre culturel.

« Ce problème résolu, on attaquait travail préparatoire et répétitions : travail aride, ingrat, qui vous met " au pied du mur " et au cours duquel il ne s'agit pas de se payer de mots... Telle la barre de fer martelée par le forgeron, la pièce cependant prenait corps petit à petit.

« Et puis, le jour venait où, tant bien que mal, on se sentait prêt à affronter son premier adversaire. Puis c'était la victoire ou la défaite ; force était de savoir " accueillir d'un même front " l'une ou l'autre. Si c'était la défaite, il fallait accepter d'effectuer un examen de conscience honnête et prendre la ferme résolution de faire mieux l'année prochaine... Si c'était la victoire, il s'agissait de ne pas trop se laisser griser et là encore la nécessité s'imposait de faire la balance des points forts ayant occasionné la victoire et, malgré tout, des points faibles : ceci, afin de mieux jouer encore la fois suivante, car la fois suivante, on devait avoir affaire à un adversaire plus fort.

« Eh bien, toutes réflexions faites, on perçoit quelle importante moisson de leçons cette coupe théâtrale a valu en définitive aux centres culturels. De la première réunion tenue pour décider d'y participer ou de n'y pas participer, à la victoire suprême remportée par l'heureux finaliste, pour la troupe entière comme pour chacune de ses unités, on note que la balance penche bien plus du côté du positif que de celui du négatif.

« Déjà, le simple fait pour une équipe culturelle et artistique de se réunir afin d'évaluer au plus juste ses possibilités et ses chances de succès, de soumettre ces dernières à un examen aussi objectif que possible avant de prendre une décision, constitue une leçon combien utile de probité intellectuelle.

« Bâtir et arrêter un programme ensuite n'est pas chose facile : un tel travail implique le nécessaire éveil de tous les sens et de tous les dons artistiques et intellectuels ; il faut souvent créer, il faut puiser dans ses richesses personnelles et dans celles de la vie et du folklore local. Eveil de toutes les qualités morales aussi, car dès lors il faut bien que chacun consente à y mettre du sien, à faire le sacrifice de ses heures de repos et d'une douce oisiveté, à faire taire toutes susceptibilités et toutes incompa-

tibilités d'humeur : à tout prix, il faut faire équipe pour travailler efficacement.

« Le choix des acteurs et les répétitions, une fois les programmes arrêtés, exigeront des membres de l'équipe des qualités qui se devinent elles-mêmes. C'est pour ces raisons qu'il est immense, le mérite des troupes qui sont parvenues à aligner côte à côte des éléments de toutes provenances : fonctionnaires, employés du secteur privé, commerçants, paysans, jeunes gens, jeunes filles, lettrés et illettrés. Cela démontre d'ailleurs l'universalité de l'art, l'universalité de l'appétit et du besoin culturels, cela indique bien qu'un foyer artistique et culturel est un des rares lieux où il soit facile à des hommes de toutes conditions et de toutes aspirations de se rencontrer et d'œuvrer à l'unisson, pourvu qu'il y ait un peu de bonne volonté de part et d'autre.

« Et lorsque ensemble on a " sorti " de soi une production théâtrale, à la sueur du front, qu'ensemble on a su affronter cordialement et amicalement les mêmes adversaires, qu'ensemble on a appris à perdre ou à gagner en compétition et qu'à l'occasion de cette compétition on a opéré de fructueuses rencontres avec ceux auxquels on s'est trouvé opposé pour quelques instants, quelle moisson de leçons, quels enrichissements pour la personnalité ! »

Cette philosophie à l'échelle fédérale tenue par l'ancien directeur de l'école de Banfora est complétée par son successeur français, M. Henri Vidal, qui montre (1) comment *Teli Soma Oulé* (qui raconte les effets du passage à Banfora de Tieba et Samory) a été mis en œuvre.

La coupe théâtrale 1956 met en présence des troupes mieux rodées. Pour la Mauritanie, à Kaëdi la troupe de Rosso l'emporte sur celle de Kaëdi, au Niger *la jeunesse Samaria,* les scouts de France, les anciens combattants, le groupe théâtral des amis de Niamey, la renaissance Elmina furent surclassés par l'amicale de Niamey avec les danses *Atchapouga,* Karoua, la légende de *Kabrin Kabra,* et la comédie *Sona* du répertoire de Ponty.

La troupe de Bignona (Casamance), représentant le Sénégal, l'a emporté sur la troupe de Rosso (Mauritanie).

La troupe guinéenne de Soumah Mangué s'est inclinée devant le cercle culturel et folklorique de la C.I., enfin l'Amicale de Niamey a surclassé le Dahomey.

La Côte-d'Ivoire finalement l'emporte sur le Niger et le haut-commissaire Gaston Cusin qui a remplacé Bernard Cornut-Gentille remet la coupe aux lauréats.

La coupe théâtrale 1957, malgré les multiples préoccupations poli-

(1) « Nos victoires dans les compétitions théâtrales », *T.U.*, n° 8, mai-juin 1955, pp. 64-68.

tiques allant avec la loi-cadre Defferre pour les territoires d'Outre-mer remporte un grand succès. A Kaëdi, l'*Association des originaires et amis du Gorgol* monte un spectacle comportant un « ballet maure », une saynète *Au son du tam-tam* et une pièce dramatique *Maly Sadio,* écrite par Ly Almamy (1).

Au Dahomey, la troupe théâtrale du collège du scoutisme de Porto-Novo s'affirme devant la *troupe musulmane,* la *troupe de la Jeunesse progressiste porto-novienne* et la troupe du *centre culturel de Sakété.*

Le 5 avril, à Porto-Novo, les scouts s'opposent en quart de finale à la troupe du Niger qui, en plus de *la Chèvre,* présente *Le Phare des Palmes* où deux hommes sont isolés dans un phare de la côte d'Afrique face à leur destin. Le *Kotodja,* danse guerrière du Dahomey, ouvre la séance (2), puis c'est *L'Houékodé,* drame historique en trois actes. Agadja ne pouvant vaincre son vieil ennemi Sodjèdé, roi de Savi, lui envoie sa fille Houékodé qui réussit à ruiner Savi, mais s'attache à sa nouvelle patrie. Enfin *L'Etudiant* qui met en scène Pascal, boursier qui débarque de Paris et se moque des traditions qu'il retrouve ; ses camarades d'enfance vont lui jouer un bon tour.

Le 7 juillet 1957 se jouait au théâtre fédéral du Palais la finale de la coupe théâtrale de l'A.O.F. Le jury, présidé par M. Pompéi, premier président de la Cour d'appel, comprenait Mme Diop, Irène Laurent et Luc Decaunes de Radio-Dakar, M. Scotte, inspecteur fédéral de la Jeunesse et des Sports, Richez, directeur du conservatoire, N'Daw Alassane, professeur, N'Diaye Abdou Salama, directeur de cours privé et Patrice Diouf du service de l'Information.

La troupe de Banfora qui présentait une adaptation des *Paysans noirs* de Robert Delavignette l'emporta sur les scouts dahoméens qui prenaient une méritoire deuxième place l'année du centième anniversaire de la naissance de Baden-Powell.

On peut regretter que ce concours théâtral n'ait pas dépassé la troisième année car il avait permis une remarquable relance du théâtre en A.O.F.

Les représentations dans les centres culturels.

Durant cette période, les numéros de *Traits d'Union* rendent bien compte de l'activité théâtrale dans les centres culturels de brousse.

Alliagui Ouattara, directeur de l'école de Katiola, raconte les soirées théâtrales données à Katiola d'abord puis le 22 juillet 1954 à Bouaké.

---

(1) *T.U.,* 15, p. 117.
(2) Ernest Mehinto, « La troupe théâtrale du collège du scoutisme défend les couleurs du Dahomey », *T.U.,* n° 15, pp. 117-120.

Ce spectacle comportait une fresque historique franco-africaine et deux saynètes, *Le Marché noir* et *L'Aveugle amoureux* (1).

Le centre culturel de San donne une soirée comportant *Kani, L'Infirmier de brousse, Les Trois aveugles* (2).

Le 12 mars 1955, la troupe du centre culturel de Kaya donne une représentation à Ouagadougou.

Mathieu Ouedraogo rend compte (3) de cette soirée :

« *Un chant Mossi " Sé bé pang tar songri, ti bé néré " qui signifie " Bien est celui qui est le plus fort et qui pardonne " exécuté en chœur avec nuance et mélodie, ou la scène* Par ici par-là, *où deux gastronomes triomphent de la cupidité d'un maître d'hôtel au milieu des rires fous de la foule enthousiaste.*

« *Ensuite, un jeune écolier, vivement applaudi, récite la chanson du* Djoliba *avec de tels dons qu'il s'attire la sympathie de plusieurs spectateurs qui lui firent de nombreux cadeaux.*

« *Le rideau se referme et se lève. Une seconde scène* Ne nous fions pas aux grigris. *Là, la satisfaction des spectateurs est presque totale à en juger par les rires prolongés.*

« *Encore un chant et la dernière scène intitulée* Da Monzon roi de Ségou *démontra jusqu'où peut mener l'ambition et la folie des grandeurs...* »

Dreyfus Condé rend compte (4) d'une soirée au centre culturel de Kankan où furent représentés *L'Hôtel Dieudonné* et *Le Mariage de Fantagbé.*

Le théâtre à Dakar.

Mais les spectacles en brousse, même dans les chefs-lieux de territoire, n'ont pas le retentissement des spectacles de Dakar suivis par les personnalités de la capitale fédérale et « couverts » par la presse et la radio.

Aussi l'honneur suprême pour les troupes de la brousse consiste-t-il à « monter » à Dakar, ce que facilitent les services sociaux et le haut-commissaire.

Sonar Senghor, qui s'occupait en France de théâtre africain, est nommé directeur du *Théâtre du Palais.*

Assane Seck qui, à Paris, a joué *Bigolo,* rend compte de la soirée où fut présenté le *Sarzan* de Birago Diop.

---

(1) *T.U.*, 6, janvier-février 1955, pp. 67-68.
(2) *T.U.*, 7, mars-avril 1955, p. 66.
(3) *T.U.*, 8, mai-juin 1955, p. 40.
(4) *T.U.*, 12, mars-avril-mai 1956, pp. 45-46.

Après avoir décerné à la troupe les compliments mérités, Assane Seck fait une remarquable critique (1) :

« ... mais il s'en faut que tout soit déjà parfait. Il y a des choses à dire, non pas pour diminuer le mérite des acteurs ou la valeur de ce qui a été présenté, mais pour contribuer à une perfection plus grande du théâtre africain, qui doit enfin dépasser l'ère des facilités, de l'approximation, du simple pittoresque. D'abord, le déroulement du spectacle est encore trop lent : trop de temps s'écoule entre les tableaux. Il y aura donc un gros effort à faire de ce côté, afin que le public soit constamment tenu en haleine. Ensuite, s'il est normal que des légendes, des contes, des poèmes soient illustrés sur la scène, les dire simplement, sans illustration, ne peut constituer un spectacle de théâtre. Qu'un gala littéraire soit spécialement organisé à cet effet, rien de plus légitime ; mais il s'agirait alors d'un genre tout à fait différent du théâtre, qui s'adresse à l'intelligence et à la sensibilité par l'oreille, alors que le théâtre utilise dans le même but, à la fois l'ouïe et la vue, peut-être plus la vue que l'ouïe. Je vais au théâtre pour voir, aux fins de comprendre, de m'émouvoir ou de m'égayer, des actions, des gestes, des attitudes, en somme une représentation stylisée de la vie, représentation que la parole, dite ou chantée, ne fait qu'étayer. La pantomime qui est l'art de s'exprimer par gestes uniquement, est pourtant bien un genre qui appartient au théâtre. A notre avis, c'est la représentation visible qui appartient en propre au théâtre. C'est pourquoi nous ne pensons pas que les poèmes simplement dits, non illustrés, y trouvent leur place. De même, nous croyons que les définitions, si justes qu'elles soient, n'y sont pas à leur place, pas même celle que l'adaptateur prête au docteur vétérinaire parlant de la civilisation ; au théâtre, une définition se suggère plutôt qu'elle ne se dit. D'une façon générale d'ailleurs, nous aurions mieux aimé découvrir, dans le comportement du docteur, ce qu'il se contente de déclarer au sergent à propos de l'attitude à observer à l'égard des deux civilisations. En vérité, l'attitude du docteur sénégalais n'est pas différente de celle d'un " bon Blanc ", d'un Blanc paternaliste, et il n'a convaincu personne de la possibilité qu'il y aurait d'observer une attitude équilibrée entre les deux civilisations. Peut-être eût-on mieux respecté la pensée de l'auteur en laissant le docteur à sa méditation qui laisse transparaître sa propre angoisse. On aurait ainsi vu que ce drame n'est pas seulement le drame d'un Keita, il est celui que vivent tous les évolués de ce pays, à des degrés divers, alors que ce qui est présenté donne l'impression que le problème ne se pose que pour une catégorie d'Africains, l'autre ayant trouvé une solution définitive. En tout cas, à notre avis, le texte de Birago a perdu quelque peu de sa force d'avoir été porté sur la scène, faute d'une adaptation parfaitement satisfaisante.

---

(1) *T.U.*, n° 7, mars-avril 1955, pp. 46-47.

« En conclusion, nous voudrions qu'enfin un théâtre classique africain s'élabore. Cela ne suppose pas seulement la connaissance de nos traditions ; il faudra également s'évertuer à dépasser le simple fait pittoresque auquel on a jusqu'ici donné trop d'importance. Présenter l'esprit de nos traditions avec rigueur nous fera sans doute éviter de nombreuses inutilités et excès. »

4. La place particulière de la Côte-d'Ivoire.

Nous avons vu que la Côte-d'Ivoire était le seul pays à avoir maintenu pendant la guerre un théâtre actif et dynamique. Dans les activités du *cercle culturel et folklorique de la Côte-d'Ivoire,* créé en 1953 à Abidjan, le théâtre fut des trois sections (les deux autres étant conférence et cinéma) celle qui eut le plus de succès en raison précisément de cette tradition théâtrale instaurée par Amon d'Aby et ses compagnons pendant la guerre.

Bernard Dadié s'est joint à Coffi Gadeau et Amon d'Aby. Dans la perspective des réformes politiques et sociales qui sont alors envisagées, ils souhaitent présenter leur théâtre comme un « élément dynamique dans l'éveil de conscience des masses populaires (1) ».

Dès la fin de l'année est joué le drame de *Kwao Adjoba* de F.J. Amon d'Aby qui évoque le problème du régime successoral dans les tribus à parenté matrilinéaire. Cette représentation a un considérable écho dans le pays et entraîne de nombreuses conférences sur les méfaits du « matriarcat ».

La pièce de Bernard Dadié *Min Adjao* (= C'est mon héritage) démontre que la suppression du régime matriarcal ne peut avoir que de bons effets. Amon d'Aby résume aussi dans *Entraves* le parasitisme familial (1955). Il fait représenter également *La Couronne aux enchères* (1956) et *La Sorcière* (1957).

De son côté, Coffi Gadeau donne avec *Yam N'Da* (1954) une pièce sur la stérilité et la puissance de la mère du mari qui contraint celui-ci au divorce. La seconde femme est enceinte mais est-ce de moi ? L'accouchement est difficile... enfin l'arrivée de jumeaux sert de prétexte à un chant...

L'émulation.

Indépendamment des troupes présentées par les centres culturels de Gagnoa, de Katiola ou d'Abengourou (troupe *Souvenir de l'Indénié*),

(1) *Le Théâtre populaire en République de Côte-d'Ivoire,* p. 5.

Abidjan possède trois autres troupes, *L'éclair, L'arc-en-ciel, Les Protestants* mais la troupe du *Cercle culturel et folklorique de Côte-d'Ivoire* constitue, grâce à son répertoire et au talent de ses animateurs, l'un des meilleurs ensembles africains qui remporta, à deux reprises (1955-1956) la coupe des centres culturels de l'A.O.F. Envoyée en 1956 et 1960 au Théâtre des Nations, cette troupe connut un immense succès et remporta le « diplôme du meilleur ensemble traditionnel ».

En décembre 1956, elle donna cinq journées de représentations très remarquées au théâtre de l'Etoile avant de faire une vaste tournée dans la province française (1).

La tradition scolaire.

Une tradition théâtrale est maintenue dans les écoles. L'un des auteurs ivoiriens, Mamadou Berté, dit, dans une chronique (2), l'importance des représentations :

« *Les collégiens ivoiriens avaient, dans l'année, plusieurs occasions de présenter au public des pièces de théâtre : les fêtes scolaires traditionnelles telles que la Saint-Charlemagne qui était sacro-sainte au collège de Bingerville, les fêtes d'organisation religieuse, de jeunesse scolaire, les fêtes de fin d'année et enfin, de retour au village, les fêtes des élèves en vacances.*

« *Pour le genre, les pièces burlesques avaient la faveur du public. Pour plaire maintenant, ces pièces devaient être très bouffonnes.*

« *Il y avait presque toujours le patron, la maîtresse du patron et le boy. Le boy c'était le bouffon. Le patron était toujours le " Monsieur Bien " qui avait fait des études universitaires, qui gagnait bien sa vie et par conséquent était en permanence agacé par une maîtresse envahissante. Le boy était en général impertinent mais savait se faire pardonner au dernier moment par ses facéties et son dévouement. Les danses occupaient également une place importante dans le répertoire du théâtre scolaire. Les empoisonnements étaient de règle. De même que les longues funérailles animées de lamentations. Les thèmes éternels tels que le mariage, la dot, la rigide autorité des parents étaient également fréquents. Les auteurs des pièces à la mode étaient presque toujours des anciens de William-Ponty. Les moyens dont disposaient les élèves pour monter leurs saynètes étaient, vous vous en doutez, très réduits. Si la saynète était jouée au collège, cela se passait en général dans le maximum de commodité. La direction du collège accomplissait pour les élèves l'effort qui s'imposait.*

« *Il en allait autrement au village. Là-bas, cela se passait par-*

(1) Amon d'Aby, « Le C.C.F.C.I. gagnant de la coupe théâtrale 1956 a effectué une tournée en France », *T.U.*, 15, pp. 105-116.
(2) *Fraternité-Matin* du 9 juillet 1969.

fois sans scène. Le jeu se déroulait sur le sol nu de la salle, à la lumière des lampes-tempête ou de lampes Pétromax au mieux. L'un des éléments pittoresques de ces représentations théâtrales était le rideau.

« Nous nous croyions obligés toujours d'en avoir. Seulement il était suspendu dans de telles conditions qu'il n'obéissait presque jamais au moment voulu : d'où des échanges d'injures entre les préposés au rideau. Il en allait de même pour les placements de décors ou de tables. De la salle, le spectateur pouvait suivre à l'oreille tout ce qui se passait dans les coulisses. C'était maladroit et sympathique.

« Parlons des acteurs. En général, ils étaient convenables pour les saynètes comiques mais manquaient totalement de vérité quand il s'agissait de rendre une intensité dramatique. La fausseté du jeu rendait certaines pièces dramatiques comiques. Imaginez par exemple un garçon, raide comme un bâton, à la voix caverneuse, dans le rôle d'une mère qui vient de perdre son enfant, dire sur le corps l'oraison funèbre.

« Dans les ballets, très prisés et très fréquents, les garçons s'habillaient en femmes, contrefaisaient leurs voix et dansaient comme ils croyaient que les femmes dansent. C'était cocasse. Il faut dire que les actrices faisaient défaut.

« Les ballets provoquaient ainsi l'hilarité générale. Bref, on riait beaucoup au théâtre des collégiens. Notre public, à l'époque, c'étaient bien sûr les administrateurs du collège et les professeurs. Pendant les vacances, au village, c'était l'élite de la population ; les instituteurs, les fonctionnaires, les commerçants notoires du village et les chefs coutumiers. Venait ensuite le reste de la population.

« Pour le village, les élèves en vacances, c'était l'aubaine. La localité s'animait durant trois mois grâce aux bals et représentations théâtrales organisés par les collégiens. Nous avons tiré beaucoup de profits de ces initiatives. Tout se déroulait dans une saine ambiance. Nous apprenions l'organisation. Nous nous retrouvions tous. Nous apprenions toujours quelque chose et nous apportions quelque chose à la population. Le rôle éducateur et culturel qu'un élève doit tenir durant les vacances envers son village, nous l'assumions pleinement. Il est bon que la tradition du théâtre des collégiens en vacances ne disparaisse pas. C'est si amusant et si utile. »

Ainsi par les écoles, au niveau subalterne, une tradition théâtrale est maintenue qui permit, en 1953, *le cercle culturel et folklorique de la Côte-d'Ivoire.*

En 1959, une école nationale d'art dramatique est créée en Côte-d'Ivoire (1).

---

(1) Arrêté n° 2581 du 2 novembre 1959, *J.O. de la République de Côte-d'Ivoire* du 14 novembre 1959, pp. 1083-1085 ; texte en annexe à la fin de ce chapitre.

5. Le répertoire.

Le répertoire est assez varié. A côté des thèmes familiaux du mariage (*Fasi, les trois jeunes filles sans nom*), de la belle-mère (*On ne fait rien qu'à soi-même),* de l'escroquerie *(L'Aventure d'une chèvre),* de l'importance de la tradition (*Retour aux fétiches délaissés*) on trouve, bien entendu, les thèmes historiques *(Les Débuts du règne, La Rencontre de Samory et Tiéba, Da Monzon*).

Nous les examinons brièvement.

En dehors de Diallo Midiaou qui publie en 1953 *L'Aveugle amoureux* (1), Cossa Bounama, instituteur et président de l'association artistique « Comédia » de Mamou (Guinée), auteur de plusieurs pièces de théâtre dont *La Fourberie déjouée* et *Le Marchand de ménage,* publie *Kanni* (T.U., août-septembre 1954, n° 4, pp. 70-74) et *On ne fait rien qu'à soi-même* (*T.U.,* mai-juin 1955, n° 8).

Pièce en trois tableaux et sept scènes, *Kanni* est l'histoire d'une femme que son mari, Sori, trouve trop vieille. Un sorcier la fait rajeunir mais, comme elle va plaisanter avec les jeunes gens alors que Sori doit vaquer aux occupations du ménage, Sori retourne chez le sorcier et le lendemain Kanni a perdu sa belle jeunesse...

On ne fait rien qu'à soi-même exploite la veine des querelles de belle-mère presque aussi nourrie en Afrique qu'en Europe. Lasse de se voir rabrouer par sa belle-mère, malgré les bons plats qu'elle lui prépare, Magni mélange du poison à la nourriture présentée à sa belle-mère. Mais celle-ci n'a pas faim et c'est le fils de Magni qui mange le mets empoisonné. Tout se termine bien. Le sorcier sauve le fils et la belle-mère pardonne.

Téli-Soma Oulé, œuvre collective des médecins, instituteurs et employés de Haute-Volta, est signalée dans un compte rendu d'Henri Vidal, directeur de l'école publique de Banfora sous le titre « Nos victoires dans les compétitions théâtrales » (*Trait d'Union,* n° 8, mai-juin 1955). Fofana Moktar, avec *L'Appel du fétiche* (*Traits d'Union,* n° 9, juillet-août 1955) montre l'importance des religions traditionnelles pour un jeune commis, Dioman, qui, de retour au pays natal, se heurte à son père, chef de canton qui veut l'initier au « fétiche » Dio. Finalement le jeune homme s'inclinera : « Nul ne saurait faire table rase de la coutume. Même le Blanc que tu crois imiter a respecté en arrivant chez nous nos coutumes anciennes. »

Dans le même numéro de *Traits d'Union* est publiée *L'Aventure d'une chèvre,* du Nigérien Dandoli Mahamane, directeur de la section théâtrale de l'amicale de Niamey ; jouée à Bobo Dioulasso, elle raconte l'histoire

(1) *L'Education africaine,* XLI, nouvelle série 19, Dakar, 1953, pp. 111-115.

de Mounkaola, paysan qui, pour régler des dettes, emprunte en offrant sa chèvre en garantie. Le jour du règlement, les créanciers ne trouvent que la chèvre (Mounkaola a jugé plus prudent de s'enfuir) et se la disputent. Mais craignant d'être mêlés à un procès, ils retirent finalement la plainte. Du même auteur, il faut signaler *La Légende de Kabrin Kabra* (*T.U.*, 14, 1957, pp. 70-77).

Le Togolais Anoumou Pecho Santos reçoit le premier prix du concours 1955 des pièces théâtrales pour *Fasi*, publiée dans *Traits d'Union*, n° 11 (janvier-février-mars 1956). C'est l'histoire d'une fille, Fasi, qui ne peut épouser l'homme qu'elle aime et s'enfuit sans pour autant haïr les siens.

Le Sénégal est fort bien représenté par Abdou Anta Ka dont *La Fille des Dieux* (*T.U.*, novembre-décembre 1955) évoque Adam et Eve — Mahdi et Awa, chassés de leur village, sont réfugiés dans la brousse. Un chasseur vient leur dire que les villageois les recherchent. Mais Mahdi se souvient de ces villageois qui riaient de leur misère. Awa retourne au village, mais Mahdi pense : « L'unique issue — un aristocrate ruiné, un prince en mal d'empire, une charogne de quelque chose qui fut grand... » Et il tombe.

Massata N'Diaye pour *Les Débuts du règne* reçut le deuxième prix du concours d'auteurs africains de pièces de théâtre (*T.U.*, mars-avril-mai 1956, n° 12). C'est l'évocation historique de la rivalité entre le tègne (1) Biram Codou et son frère le Tialao N'Goné (célèbre dans l'histoire sous le nom de Lat Soukabé) qui est nommé pendant la maladie de son frère et refuse de lui rendre son commandement lorsque celui-ci est guéri. Au cours de la bataille où s'affrontent les deux camps Biram Codou trouve la mort.

En ce qui concerne le Mali, Mamadou Ouattara, bénéficiant de la collaboration technique de Michel Dembélé et de Mamadou Ouane, a fait jouer par la troupe de Sikasso *la rencontre secrète de l'almamy Samory et de Tiéba, fama du Kénédougou* (2). Ce drame en trois actes et quatre tableaux évoque le siège de Sikasso par l'almamy Samory qui a juré de rapporter la tête de Tiéba, roi du Kénédougou. Mais devant la résistance rencontrée, il a une entrevue avec Tiéba qui refuse tout compromis, ce qui contraint Samory à la retraite.

Da Monzon fut représenté le 12 mars 1955 à Ouagadougou ; cette pièce montre la perfidie d'une reine qui entraîne son mari à la guerre, mais le trahit bientôt. Elle se heurte alors à la rigueur morale de Da qui la fait condamner.

Un conte dahoméen *Les Trois jeunes filles sans nom* (3) expose

(1) Le souverain du Baol s'appelle *Teigne* comme celui du Oualo est le *Brak* et celui du Cayor le *Damel*.
(2) *T.U.*, juillet 1957, n° 15.
(3) *T.U.*, janvier-février 1955, n° 6. L'auteur est Louis Tribaud.

le cas d'un roi qui a promis de ne donner ses filles en mariage que si les prétendants devinent leurs prénoms. Les trois fils du roi d'Athiémé sont sur les rangs ; pour s'abriter de la pluie, ils montent un soir dans un manguier lorsque les trois princesses passent, ramassant les mangues et s'appellent mutuellement. Les jeunes gens connaissent alors le secret... et le père des filles ne pourra plus s'opposer au mariage.

6. Le théâtre au Togo.

Pays sous tutelle ayant montré la voie politique dès 1955, le Togo, malgré le succès de M. Santos pour *Fasi*, est à l'écart des manifestations fédérales et surtout des concours interterritoriaux.

Le théâtre ne subsiste durant cette période que par les *cantates* dont nous avons déjà dit l'importance. Indépendamment des scènes de la vie du Christ, il faut noter, dans les années 1955-1956, *La Cantate de Jeanne d'Arc* montée par un directeur d'école, M. Agbetiafa Nicolas à Sansane Mango. Ce jeune instituteur avait préparé ce spectacle avec un extraordinaire talent. Le personnage de Jeanne d'Arc était joué par la fille (musulmane) de Na Biema Tabi, chef supérieur des Tyokossi de Sansane Mango. Par une fâcheuse coïncidence, la représentation eut lieu à Dapango (où j'étais commandant de cercle) un dimanche où nos collègues anglais, les *District Commissionners* de Bawku et Gambaga étaient venus depuis le Ghana voisin nous rendre visite (et acheter quelques bouteilles de vin). Très préoccupé, le directeur de la troupe vint me trouver : « Lors de la prise d'Orléans.... et durant la chevauchée héroïque de la Pucelle, les braves écoliers qui figuraient l'armée française de Jehanne, rythmaient leur marche aux cris de « Vive la Pucelle ! Mort aux Anglais ! »

Il n'avait pu prévoir que, ce jour-là, au premier rang, figureraient une bonne dizaine de Britanniques...

Je conseillai au directeur de remplacer de temps en temps *Anglais* par *Godon,* ce qui était moins directement compréhensible par nos hôtes... et je m'excusai auprès de ceux-ci de certains aspects de cette représentation. Ils me répondirent avec beaucoup d'humour qu'un demi-millénaire constituait pour eux un délai de prescription suffisant pour atténuer l'injure... je ne jurerais pas cependant que le sourire de nos hôtes n'ait pas été par moments un peu crispé.... sauf pour le directeur du collège de Bawku, un Père Blanc canadien-français qui pouvait apprécier sans complexes les aspects changeants de l'humour français, anglais et africain.

Mais, en réalité, les représentations de théâtre scolaire tenaient au dynamisme personnel des directeurs. Elles avaient lieu le plus souvent dans la capitale surtout à partir du moment où le foyer Pie-XII offrit une salle suffisamment vaste.

7. Le théâtre africain en 1957.

Au tournant politique de 1957, on peut dire que pour l'A.O.F., à la veille de la balkanisation, l'autorité fédérale a réussi pendant quatre ans à relancer l'intérêt et l'émulation pour le théâtre africain.

La revue *Traits d'Union* a servi de tribune à un débat de haute tenue entre Abdou Anta Ka (1) Ba Bocar Alpha (2) et Lamine Sy (3) à propos de la valeur du théâtre de Ponty. A Lamine Sy réclamant un théâtre en profondeur, Charles Béart répond (4) :

« *Le théâtre africain que souhaite Lamine Sy n'existe pas. Il peut naître et triompher, il dépend surtout de l'existence d'un Africain, grand écrivain de théâtre. Il existe, par contre, un théâtre populaire africain bien vivant qui peut, tout en continuant à se nourrir aux sources populaires, se renouveler en s'enrichissant non pas par la multiplicité des sujets — la même fable peut donner naissance à cent pièces toutes différentes — mais par l'humanité introduite dans le sujet. Vos pièces en général sont trop courtes ; il ne s'agit pas de les allonger en en cousant une demi-douzaine bout à bout, mais en cherchant, et ici je rejoins Lamine Sy, l'homme en profondeur. Mais cet homme, on peut le trouver aussi bien dans une chronique de Soundiata que dans un fait divers du dernier journal.* »

8. La coupe théâtrale de l'Union des artistes et techniciens du spectacle (1959).

Cette compétition, ouverte aux troupes de la région du Cap-Vert portait sur le répertoire d'expression française et celui en langue vernaculaire. Une quinzaine de troupes de Dakar, Ouakam, Sébikotane, Bargny... étaient au départ sur les rangs.

Pour le théâtre vernaculaire, c'est le *Groupe Yérou* d'Ousmane Cissé qui l'emporta devant *Le regroupement des Griots*. Ces derniers ne surent pas perdre et invectivèrent le jury à l'indignation des spectateurs.

(1) Abdou Anta Ka, « Passé et présence du théâtre français », *T.U.*, novembre-décembre 1955.
(2) Ba Bocar Alpha, « Point de vue sur le théâtre africain », *T.U.*, 12, mars-avril-mai 1966, pp. 78-87.
(3) Lamine Sy, « Pour un théâtre en profondeur », *T.U.*, 13, pp. 104-109.
(4) *T.U.*, n° 15, p. 104.

En ce qui concerne le théâtre d'expression française, les *Frères du théâtre d'Afrique* de Samb l'emportèrent par un spectacle dont le hors-d'œuvre était une veillée de pêcheurs casamançais et la pièce maîtresse *Le Mariage de Fatou* du Guinéen Emile Cissé (composée en 1954). Cette pièce avait été représentée par l'auteur à Dakar en 1956 alors qu'il animait une compagnie dans laquelle figuraient la danseuse congolaise Apsita Fradet et la jeune Haïtienne Toto Bissainthe de la compagnie (parisienne) des Griots.

Le thème de la pièce est simple. Le sergent William Coffi rentre au village après huit années d'absence marquées par des campagnes, des décorations et quelques substantielles économies. Sa fiancée, la petite Fatou, est devenue pendant son absence une belle jeune fille. Inquiet de ne pas être intellectuellement à la hauteur, le sergent Coffi engage un professeur de français qui écrit à sa place les belles lettres d'amour. Fatou lit ces lettres au milieu de ses compagnes en les raillant : « Il est arriéré, il ne parle pas français ! Jamais je n'épouserai cet homme. Je me contenterai simplement de lui faire l'honneur d'accepter ses cadeaux... » L'affaire continue jusqu'au moment où Coffi s'aperçoit qu'il fait fausse route... il devra faire contre mauvaise fortune bon cœur. La réussite du spectacle des *Frères du théâtre d'Afrique* repose sur Diop Alia, l'interprète du sergent Coffi (1).

9. Le théâtre en Afrique belge.

Le système d'enseignement pratiqué dans l'ancienne Afrique belge a considérablement réduit l'importance des pièces écrites en français. En effet, l'enseignement au Congo est donné en langue vernaculaire locale (ngbandi, ngbwaka, banda, azandé, mangbetou, mongo, kinsongé, etc.) puis dans une deuxième langue, langue vernaculaire correspondant à la langue africaine ayant la plus grande extension dans le pays (kiswahili dans la province orientale, au Kivou et au Katanga ; kilouba dans le Kassaï ; lingala dans la province de l'Equateur et le district du lac Léopold-II de la province de Léopoldville, enfin le fiotte dans les districts du bas Congo et du Kwango). Van der Kerken complétait (2) ses indications sur le couronnement de cette formule éducative :

« *On enseigne en outre à quelques enfants indigènes appelés à devenir des clercs à titre de langue étrangère, une des langues nationales belges :* le français *ou* le néerlandais. »

(1) D'après Maurice Sonar Senghor, « Le groupe yévou de Ousmane Cissé et les Frères du théâtre d'Afrique de Samb : meilleures troupes pour 1959 », *Mali-Magazine*, août 1969, n° 2, pp. 36-37.
(2) *La Politique coloniale belge*, p. 192.

Dans ces conditions, on ne pouvait compter que sur un petit nombre d'intellectuels maîtrisant suffisamment le français pour écrire des pièces en cette langue. Aussi bien les premières pièces furent-elles jouées dans une langue africaine ou tout au moins avec toute une partie en langue africaine.

Dans les territoires sous tutelle du Rwanda et du Burundi, la situation est assez analogue à celle de Madagascar. En effet, l'enseignement assuré par les Missions est effectué en kinyarwanda (au Rwanda) et en kirundi au Burundi. Aussi l'activité théâtrale en français sera-t-elle des plus réduites.

Un homme de lettres, ancien magistrat en Afrique centrale, remarquable connaisseur des problèmes congolais (1) a dressé en 1959 un fondamental bilan (2) du théâtre en Afrique belge à la veille de l'indépendance.

J.M. Jadot souligne la relative importance numérique de ces pièces « qui relèvent plus souvent de Thalie que de Melpomène, mais qui intéressent aussi parfois Euterpe et Terpsichore ».

Dans la mouvance du théâtre européen.

Les facilités des communications... le grand nombre d'Européens installés au Congo après la deuxième guerre mondiale, l'aide apportée par le ministre belge des Colonies permettent à des troupes de Bruxelles de venir au Congo.

« *Il arriva, nous dit Jadot* (3) *que leurs représentations fussent rendues plus ou moins accessibles aux Africains des grandes villes. Il arriva même que certaines troupes fissent appel à des figurants de couleur et que des Noirs dansassent, sur une musique de J.-B. Lulli, les ballets louis-quatorziens d'une comédie de Molière...* »

Georges Duhamel qui, nous l'avons vu, s'était arrêté à l'Ecole normale William-Ponty (4) et dont l'épouse était une ancienne actrice, assista à *Mfidi Mukulu*, pièce tirée par P. Davister d'un conte de M. Albert François dans laquelle Albert Mongita jouait le rôle principal et Maurice Kasongo, celui du maître de ballet.

---

(1) Sur la personnalité de Joseph Camille Marie Jadot (29 octobre 1886-2 juillet 1967) on pourra consulter l'excellente notice de V. Devaux suivie d'une bibliographie exhaustive des livres et articles du défunt, Bulletin des séances de l'A.R.S.O.M., Bruxelles, 1968, 1, pp. 103-132.
(2) *Les Ecrivains africains du Congo belge et du Rwanda Urundi,* Bruxelles, 1959, pp. 107-113.
(3) *Livre cité,* 1959, pp. 107-113.
(4) *Supra,* p. 64.

Le concours de la meilleure pièce de théâtre de « La Voix du Congolais ».

En 1950, *La Voix du Congolais* ouvre à tous les écrivains autochtones du Congo belge et du Rwanda-Urundi un concours de la meilleure pièce de théâtre écrite soit en français, soit dans l'une des quatre principales langues véhiculaires (kikongo, lingala, tshiluba, kiswahili). La pièce peut avoir un ou plusieurs actes, doit porter sur la vie autochtone du Congo belge, du Rwanda ou du Burundi et ne doit pas compter plus de cinq personnages. Le jury francophone comprenait Olivier de Bouveignes (dans le civil procureur général Guébels), Henri Drum (de son vrai nom H. Van Herreweghe), MM. Scohy, Boutet, François, Bissot.

Mais la médiocrité des pièces présentées fit que le jury français en 1952 estima ne pouvoir donner de prix, de même pour celui en langue kikongo. Par contre, Pascal Madeiku pour *Edongolobana* reçut un prix d'encouragement du jury de Coquilhatville (lingala) alors que Dominique Membunzhout à Bukavu (kiswahili) en recevait également un pour *Manrgaiko Zuhula.* A Luluabourg (Tshiluba), deux lauréats se partageaient le prix : Gilbert Mbayi pour *Tshilembele Watshimwenapale* et Zébédée Nkongolo pour *Kashinguka Kuma Nsanga.*

En 1954, l'abbé Malula (le futur archevêque de Kinshasa) offrait un *jeu marial* (1) donnant ainsi un particulier éclat à une représentation religieuse, maintes fois jouée dans les collèges et séminaires.

Au cours de cette période, une incitation existait donc quant à la création théâtrale.

Comme le souligne J. M. Jadot, les œuvres des « Jeunes du Congo » furent toutes, ou à peu près, mises à la scène à peine écrites et plus souvent aussitôt jouées que publiées et mises en librairie. Il ne faut pas que leurs auteurs s'en plaignent. C'est pour la scène qu'ils ont écrit et les pièces non jouées n'atteignent pas leur fin par un destin purement livresque.

Les troupes.

Certes les troupes scolaires comme dans l'Afrique française ont donné, dès les débuts de l'enseignement, des représentations à l'occasion des fêtes et distributions de prix.

A Léopoldville, les débuts du *Cercle théâtral* dirigé par M. Nicolas Aumba remontent à 1932 (2). Plus tard, on note la *Lifoko* de M. Justin Disasi, émanation du mouvement familial de l'A.S.S.A.N.E.F. (Association

(1) *Voix du Congolais,* n° 136, juillet 1956, 536 cité par JADOT, p. 108.
(2) *Voix du Congolais,* n° 136, juillet 1956, 536, cité par JADOT, p. 108.

des anciens élèves des frères des écoles chrétiennes) qui joua en 1952 *L'Esclave* (œuvre d'un auteur belge résidant au Congo). Un négociant mécène, M. Alhadeff, entretenait également une troupe. On signale aussi une *Association des Spectacles populaires* encouragée par les autorités, mais dont M. Jadot nous dit avec humour que « le répertoire n'est pas inspiré par le souci de la grandeur ».

A Elisabethville, le gouverneur de la province, M. Paelinck, créait un *challenge perpétuel du théâtre,* ce qui encourageait les troupes ; celle de l'auteur-acteur L.S. Bondekwe des « Sous-Marins » et du groupe A.S.S.A.N.E.F.

Une troupe de comédiens et danseurs folkloriques, les *Jidoke Luba* de M Lisamba, firent d'autre part quelques déplacements dans la province.

Auteurs et acteurs.

Albert Mongita joue un rôle de premier plan comme auteur et acteur dans le jeune théâtre congolais. Né le 8 mai 1916 à Irebu, élevé à Léopoldville, après avoir exercé comme moniteur de l'enseignement et employé des Postes, il est attaché aux émissions africaines de Radio-Congo belge comme rédacteur-présentateur. Il écrit alors des sketches radiophoniques à l'intention des habitants de la Cité... Peintre amateur, il bénéficie des conseils de Géo Marquès et de Laurent Moonens.

En 1954, au Théâtre de Verdure de Léopoldville, pour le cinquantième anniversaire de la mort de Stanley, Albert Mongita donne une pièce *Soko Stanley* (1).

L'année suivante, il fonde la *Lifoko* avec pour objecitf de mettre en valeur le patrimoine coutumier (2). Il est tout à la fois acteur, danseur, metteur en scène, régisseur de la *Lifoko.*

Il donne notamment *Au fond je dois tout à ce garçon Mongenge* qui fut primé par l'*Union africaine des Arts et des Lettres* en 1956, puis *Ngombé* (un prologue, deux actes et cinq tableaux), publié en feuilleton en 1957 dans *Présence congolaise* et en édition stencilée à Bruxelles chez Pierre Hubaut. La même année, une pièce en un acte, *La Quinzaine,* raconte une histoire d'adultère à la Cité avec commissaire de police et belle-mère ; enfin *Cabaret Ya Botembe* est un joyeux divertissement où l'on voit évoluer dans un cabaret de village trois jeunes employés de la compagnie locale des Chemins de Fer et trois jeunes filles sans compter six musiciens.

Justin Dissasi, comme Mongita, est à la fois auteur, acteur et

(1) J. Van den Bossche, « Mongita, peintre, speaker et auteur de théâtre », dans *Brousse,* Léopoldville, 1956, n° 8, pp. 13-14.
(2) E. Ugeux, « Le théâtre congolais cherche sa voie », *Revue nationale,* Bruxelles, n° 253, septembre 1954.

entrepreneur de spectacles. Il écrivait en lingala. J. M. Jadot signale de lui une pièce en français : *Arrivée tardive*. Mais il dit également que Justin Dissasi « écrit, semble-t-il, en lingala standardisé et se traduit ou s'adapte en français (1) » ; parmi ses pièces, il indique *Se Motema* (Seul le cœur), *Tala se na miso* (2) (Ne nous mêlons pas), *Mayélé Sima* (Rend sage...), *Bolingo Mpe Mokuya* (Amour et fétichisme). Il faut signaler aussi *Tumbako ya mu mpua* (Tabac à priser) qui n'a malheureusement bénéficié que d'une traduction en langue néerlandaise (3).

Les fêtes jubilaires du Katanga et Changwe Yetu.

A l'occasion du jubilé de certaines sociétés industrielles du Katanga, M. Maurice Huisman, directeur du Théâtre national de Bruxelles, organise un grand spectacle auquel participent des éléments Basonge, Bambudji, Bena Lulua du territoire de Demba, des Asalampasu de Luira, des Tschokwé de Sandoa, des Tutsi de Nganza, des musiciens et danseurs professionnels du territoire de Mwenza, des danseurs « royaux » hutu, des tambourinaires ba-rundi et une chorale, dirigée par l'organiste Joseph Kiwélé.

Le spectacle, dont l'authenticité est peut-être discutable, fit l'objet d'un film en couleurs à la commission de protection des arts et métiers indigènes le 19 décembre 1956 (4).

Le tournoi théâtral d'Elisabethville en 1957 et le répertoire de l'époque.

Ce tournoi a une importance relativement grande. En effet, plusieurs talents apparaissent. Indépendamment de L. S. Bondekwe, auteur-acteur le plus proche de Mongita et Disasi, qui présente *Athanase* et *Les Professeurs de lumière*, caricature des faux évolués, il faut noter *Shura Na Nyoka* de Joseph Kiwélé (5), l'organiste-compositeur prématurément disparu, dont la rondeur (110 ou 120 kilos) était pétrie d'humour. Certains participants du Congrès constitutif de l'A.U.P.E.L.F. en septembre 1961 à Montréal le virent, lors de la visite d'une église, s'installer à l'orgue pour

---

(1) JADOT, *livre cité*, p. 111.
(2) Comédie en trois actes, *Tala se na Nuso*, créée en lingala le 10 février 1955 pour le cinquantième anniversaire du groupement culturel belgo-congolais et rejouée le 3 novembre 1956, fut publiée en français dans *Présence congolaise* des 11 et 19 mai, des 1er, 8 et 15 juin 1957.
(3) *Kongo-Overzee*, Anvers, XXV, 1, 1959, pp. 1-16. Traduction néerlandaise Van Spandonck.
(4) JADOT, *ouvrage cité*, p. 66.
(5) Bulletin du C.E.P.S.I., Elisabethville, 23, novembre 1953 avec traduction française : *Le Crapaud et le Serpent*.

dix minutes avec un extraordinaire brio puis dire au curé québecois quelque peu éberlué :

« Vous n'avez sûrement jamais vu jouer de l'orgue par quelqu'un d'aussi noir ! »

Parmi les autres pièces, signalons *Ujanja wa Mtumwa* de G. Kitenge et *Nkongolo* d'Hippolyte Kabamba qui se rapporte aux débuts de la dynastie des Luba de Kalala Ilunga.

En dehors de L. S. Bondékwé, il faut signaler Augustin Ngongo (J. P. Symill), auteur de quatre comédies : *Le Citadin, Mbutamuntu, Les Deux médecins* et *Les Frictions*. Les thèmes évoqués (1) sont ceux du mariage, des interventions abusives de la parentèle dans les affaires de cœur, des excès de certaines exogamies, du droit coutumier ; les auteurs prônent directement les unions intertribales.

Le théâtre de l'Est africain (T.H.E.S.T.A.F.) créé à Lubumbashi en 1957 donne *Papa Bon Dieu,* une satire de Louis Sapin qui obtint un incontestable succès mais provoqua la réaction des milieux cléricaux qui firent interdire la pièce.

Les marionnettes au Congo.

Nous avons vu (*supra*, p. 80-81) trois expériences tentées au Congo belge avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale. En 1950, à l'occasion d'une tournée de comédiens belges, l'un des membres de la troupe, M. Cornelis, dont l'épouse avait passé sa jeunesse à Elisabethville, décide de rester sur place et monter un théâtre de marionnettes (2).

Les dix-huit personnages de 45 centimètres de hauteur appartiennent à la catégorie du guignol à la main dit lyonnais. L'histoire est belgo-congo-lunaire... Biboulou (homologue congolais de Tintin) est l'aîné de dix-huit enfants guettés par la misère et la faim. Le pauvre Biboulou cherche du travail lorsqu'il rencontre le professeur Quipart (ressemblant au professeur Tournesol). Celui-ci, dans son bathysboule, l'emmène dans la lune, Ils y trouvent des « lunaires » et, devant leur hostilité, doivent s'enfuir. Le bathysboule atterrit en catastrophe près de Léopoldville où les navigateurs de l'espace, conformément à une tradition médiévale, rosseront sinon le guet — du moins — le commissaire.

Le public juvénile des centres congolais a réservé à Biboulou un vibrant accueil. Sur quarante-neuf représentations, vingt-six étaient réservées aux enfants congolais. Mais hélas ! le ménage Cornélis, quittant l'Afrique pour Paris et New York, vendirent leur matériel à l'Athénée de Léopoldville.

(1) « *Quinze minutes avec A.* Ngongo (J. P. Symill) », *Présence congolaise,* 25-26 janvier 1958, 2-4, cité par J. M. Jadot, *ouvrage cité,* p. 992.
(2) J. M. Jadot, *Le Théâtre de marionnettes au Congo belge,* Institut royal colonial belge, Bulletin des séances, 1950, 3, pp. 567-576.

J .M. Jadot tirait certaines conclusions des expériences de guignol au Congo.

« *En dehors d'un toujours divertissant exercice scolaire, le guignol peut, à condition de recourir d'abord à la matière bantoue, constituer un mode excellent d'instruction et d'éducation des masses encore tribales, dispensées, pour le comprendre, de l'initiation préalable que nécessite notamment le cinéma* (1). »

J. M. Jadot insiste sur « l'école de littérature dramatique et d'art scénique que peut constituer le guignol pour les jeunes élèves des écoles pour Noirs, comme aussi pour meubler les loisirs du monde ouvrier des cités ».

J. M. Jadot a senti les virtualités des comédiens de bois mais surtout il connaissait l'extraordinaire richesse du patrimoine culturel africain. Sa conclusion vaut d'être citée en entier (2) :

« *Je ne songe aucunement, en prônant comme je le fais un recours préférentiel au sujet soudanais ou bantou, à confiner nos frères soudanais ou bantous dans une négritude, une africanité impliquant stagnation, ségrégation raciale ou ghetto politique, mais je suis persuadé qu'on ne trouvera rien dans les immémoriaux soudanais ou bantous qui les fige tellement qu'ils ne se puissent accorder aux nôtres plus éclairés par la double sagesse hellénique et chrétienne et plus favorisés à travers notre histoire, d'expériences bien menées et de réussites techniques, au terme d'une tutelle aussi sainement enracinée dans le passé du pupille que généreusement orientée vers un avenir équivalent à celui du tuteur en richesses intellectuelles, morales, sociales, politiques et économiques. Je crois aussi que rien ne justifierait l'abandon, sous notre administration, des diverses valeurs philosophiques, esthétiques, affectives ou autres que nous apprécions un peu mieux chaque jour dans ces immémoriaux des peuplades africaines dont leur évolution se nourrit sans nausée et se colore heureusement.* »

Saverio Naigiziki : un « Villon rwandais ».

La littérature rwandaise, en raison de la faiblesse de l'enseignement en français, est très pauvre. Pourtant une personnalité hors série, Saverio Naigiziki, auteur de *L'escapade rwandaise,* nous donne, avec *L'Optimiste,* une pièce remarquable en cela qu'elle pose le problème du mariage entre jeunes gens de caste différente, une jeune tutsi et un jeune hutu s'aiment. Il est évident que dans le milieu rwandais traditionnel un tel amour ne peut qu'être contrarié. Finalement Jules, le muhutu et Monique, la mututsi pourront se marier.

---

(1) J. M. Jadot, *article cité,* p. 568.
(2) P. 569.

A l'époque où fut représenté *L'Optimiste*, il fallait un beau courage pour poser le problème.

Néanmoins, en 1957, l'élan est donné : en dehors des concours des pièces de théâtre, le gouvernement du Congo belge accorde une subvention de 7 millions de francs (70 millions de francs C.F.A.) pour l'organisation de spectacles populaires à Léopoldville et Elisabethville, où d'immenses cités ouvrières sont dépourvues de salles de spectacles ou de lieu de réunion.

Comme le souligne Jadot :

« *On pouvait, en décembre 1957, constater qu'un théâtre désormais appliqué à n'être que du théâtre, s'était fait bonne place dans la vie extra-coutumière des Congolais, le théâtre initiatique de la coutume après quelques aventures courues sous conduite européenne à des fins éducatives, en arrivant au stade d'art pur et d'art gratuit qu'il occupe chez nous.* »

Pour l'exposition internationale de Bruxelles de 1958, indépendamment des mouvements politiques qui commençaient à agiter le Congo, on peut dire que le théâtre bénéficiait d'un mouvement convergent, intérêt des élites congolaises pour cette forme d'expression, sollicitude gouvernementale et des entreprises privées.

ANNEXE

Ministère de l'Éducation nationale.

ARRÊTÉ *n°* 2581 *du 2 novembre* 1959, *portant création en Côte-d'Ivoire d'une école nationale d'art dramatique.*

LE MINISTRE DE L'EDUCATION NATIONALE,

Vu la loi n° 59-1 du 26 mars 1959 promulgant la Constitution de la république de Côte-d'Ivoire ;

Vu le décret n° 59-36 du 1er juin 1959 déterminant les attributions du ministre de l'Education nationale,

ARRÊTE :

Titre premier. — Administration.

Article premier. — Il est céé en Côte-d'Ivoire une école nationale d'art dramatique ayant pour objet, outre l'enseignement des techniques modernes en matière d'art dramatique, la recherche et la conservation du patrimoine musical, chorégraphique et théâtral du passé et du présent éburnéen.

Art. 2. — L'école nationale d'art dramatique est administrée par un conseil d'administration compétent pour toutes les affaires d'ordre général et composé comme suit :

Président :

Le ministre de l'Education ou son représentant.

Vice-président :

Le directeur de l'Enseignement ;

Membres :

La directrice de l'école d'art dramatique et de la section d'ethnomusicologie appliquée au théâtre ;
Le chef de la section d'ethnomusicologie théâtrale ;
Un représentant de l'Assemblée législative ;
Un représentant du ministre de l'Intérieur ;
Un représentant du ministre de la Fonction publique ;
Un représentant du secrétaire d'Etat à l'Information ;
Un représentant du secrétaire d'Etat à la Jeunesse ;
Un représentant de la mairie d'Abidjan ;
Un représentant de l'Association des parents d'élèves.

Le conseil d'administration se réunit sur convocation de son président.

Art. 3. — Le conseil intérieur, compétent pour toutes les affaires courantes relatives au fonctionnement de l'établissement se réunit une fois par mois. Il comprend :

Président :

Le ministre de l'Education ou son représentant.

Membres :

La directrice de l'école d'art dramatique ;
Le chef de section d'ethnomusicologie théâtrale ;
Trois professeurs.

Le conseil intérieur se réunit sur convocation de la directrice de l'établissement.

Art. 4. — Un procès-verbal de chaque conseil d'administration ou conseil intérieur sera remis au ministre de l'Education.

Art. 5. — L'école nationale d'art dramatique est placée sous l'autorité d'une directrice nommée par le ministre de l'Education nationale.

Il lui est alloué une indemnité de fonction pour 20 heures de présence hebdomadaire effective à l'école nationale d'art dramatique.

Une section spéciale d'ethnomusicologie appliquée au théâtre est placée sous l'autorité d'un chef de section qui percevra également une indemnité de fonction pour 20 heures de présence hebdomadaire effective à l'établissement.

Art. 6. — Le personnel enseignant comprend :

— Deux professeurs d'art dramatique ;
— Un professeur d'ethnomusicologie théâtrale et d'ethnochorégraphie ;
— Un professeur de lettres.

Dans l'avenir, d'autres professeurs pourront être recrutés pour l'école, suivant les disponibilités budgétaires.

Les professeurs possédant des diplômes de conservatoires nationaux des Etats principaux de la Communauté sont recrutés sur décision. Ils sont tenus d'effectuer 20 heures de travail hebdomadaire. Ils peuvent bénéficier, éventuellement, d'heures supplémentaires calculées sur le taux acquis aux professeurs titulaires du 2e degré.

Ils peuvent ultérieurement, présenter à la Fonction publique un projet de contrat.

A titre exceptionnel, peuvent être recrutés pour certaines matières, des professeurs ne possédant pas de diplômes du conservatoire. Dans ce cas, le candidat devra fournir

un dossier comportant un *curriculum vitae* très détaillé, ainsi que toutes pièces justificatives de ses activités antérieures, culturelles ou artistiques. Ce candidat devra être présenté à la Fonction publique par le ministre de l'Education sur proposition du conseil d'administration de l'école nationale d'art dramatique.

Leur rémunération sera la même que celle des professeurs faisant l'objet du paragraphe 1 du présent article.

Enfin, il peut être fait appel à des professeurs auxiliaires, rémunérés en heures supplémentaires sur la base du taux acquis à un instituteur métropolitain, mais seulement dans la limite des crédits inscrits au budget et après approbation du conseil intérieur.

Art. 8. — Le personnel de l'école nationale d'art dramatique comprend également :

— Un secrétaire de direction dactylo-comptable ;
— Un dactylo ;
— Un ouvrier électricien très qualifié ;
— Un ouvrier menuisier ;
— Un planton ;
— Un chauffeur.

Et à titre auxiliaire et non permanent :

— Un tailleur ou une couturière.

Ce personnel est rétribué sur les bases arrêtées par la convention collective en vigueur en république de Côte d'Ivoire au moment de son recrutement.

Art. 9. — Le personnel enseignant et administratif ainsi que le personnel technique bénéficie des vacances scolaires.

Titre II. — Admission des élèves.

Article premier. — L'admission à l'école nationale d'art dramatique des élèves qui ne sont pas régulièrement attachés à un établissement scolaire se fait par concours.

Art. 2. — Le concours d'admission à l'école nationale d'art dramatique comporte une audition privée portant sur deux textes : un texte librement choisi par l'élève et un texte remis à l'élève par le secrétariat de l'école au moment de son inscription.

Art. 3. — L'admissibilité des élèves est établie par un jury ainsi composé :

M. le Ministre de l'Education ou son représentant ;
M. le Directeur de l'Enseignement ;
La directrice de l'école d'art dramatique ;
Le chef de section d'ethnomusicologie théâtrale ;
Trois professeurs ;
Un représentant de M. le Secrétaire d'Etat chargé de l'Information ;
Un représentant de Radio-Abidjan ;
Une ou plusieurs personnes, notoirement compétentes à titre privé en matière d'art dramatique.

Art. 4. — L'inscription au concours d'admission à l'école nationale d'art dramatique est subordonnée :

1° Au dépôt d'un dossier déposé avant le 15 septembre de chaque année et comprenant :

— un bulletin de naissance ou copie conforme de pièce d'état civil en tenant lieu ;
— une copie de certificat de vaccination antivariolique et antiamaryle ;
— un certificat médical attestant que l'élève est indemne de toute affection contagieuse ;
— pour les élèves âgés de plus de 18 ans, un extrait de casier judiciaire ;

— pour les élèves de sexe masculin âgés de plus de 16 ans, une pièce justificative de leur situation militaire.

2° A l'avis favorable du conseil intérieur.

Art. 5. — Les élèves admis à suivre les cours de l'école nationale d'art dramatique devront verser un droit mensuel d'inscription de six cents francs par mois, payable au début du mois.

Des exonérations partielles ou totales pourront être accordées aux élèves nécessiteux après examen du dossier par le conseil intérieur et sur production de pièces justificatives suffisantes.

Les droits d'inscription ne seront pas remboursés aux élèves quittant volontairement l'établissement en cours d'année ou exclus par mesure disciplinaire.

Art. 6. — Des bourses d'études et d'entretien pourraient éventuellement être accordées dans certains cas à des élèves particulièrement doués et méritants, désireux de poursuivre des études supérieures d'art dramatique.

Art. 7. — L'effectif de chaque classe est fixé en début d'année scolaire par le conseil intérieur et le recrutement est considéré comme terminé au 1er novembre de chaque année. Toutefois, les élèves qui quitteraient l'établissement en cours d'année pourront être remplacés numériquement par des élèves nouveaux, sur avis favorable du conseil intérieur après examen individuel d'admission.

Titre III. — Scolarité.

Article premier. — La durée des études est laissée à l'appréciation du conseil intérieur qui pourra décider que tel élève a achevé le cycle de ses études ou est inapte à les poursuivre.

Art. 2. — Un concours de sortie sanctionnera à la fin de chaque année scolaire, la fin normale des études. Il sera remis aux élèves à la suite de ce concours un diplôme de fin d'études de l'école nationale d'art dramatique de la Côte-d'Ivoire.

Art. 3. — La durée de l'année scolaire est la même que celle en vigueur dans les établissements du second degré.

Art. 4. — Les cours sont ainsi répartis :

1° Des cours destinés aux élèves de certains établissements scolaires désignés par M. le Directeur de l'Enseignement. Ces cours sont donnés par les professeurs dans les établissements scolaires désignés et selon un horaire établi au début de chaque année scolaire en accord avec les directeurs de ces établissements.

2° Des cours réguliers fonctionnant suivant un horaire de jour pour les élèves uniquement orientés vers les études d'art dramatique.

3° Des cours destinés aux élèves des classes supérieures et aux étudiants, et fonctionnant de 18 h à 19 h et le samedi de 17 h à 18 h 30.

4° Des cours d'adultes fonctionnant le lundi de 18 h à 19 h 30, le mardi de 20 h 30 à 22 h 30 et le samedi de 16 h à 18 h 30.

Art. 5. — Les exercices de diction, articulation, pose de voix, expression corporelle sont obligatoires pour tous les élèves de l'école d'art dramatique.

Art. 6. — Les emplois du temps et les horaires des cours sont établis en début d'année par la direction de l'école, après avis du conseil intérieur et approbation du ministre de l'Education.

Titre IV. — Discipline.

Article premier. — Le règlement intérieur est remis à chaque élève admis à l'école. Les élèves sont tenus d'en prendre connaissance et de s'y conformer strictement.

Art. 2. — La composition du conseil de discipline est fixée comme suit :

Président :

Le ministre de l'Education.

Membres :

La directric de l'école d'art dramatique ;
Le chef de la section d'ethnomusicologie appliquée au théâtre ;
Deux professeurs élus par leurs collègues au mois d'octobre de chaque année.

Art. 3. — Tout manquement grave à la discipline peut entraîner les sanctions suivantes :

— Blâme noté au dossier de l'élève ;
— Huit jours d'exclusion prononcée par les professeurs réunis en conseil de discipline ;
— Exclusion définitive prononcée par le ministre de l'Education sur rapport présenté par le conseil de discipline.

Plus de trois absences dans le mois font l'objet d'un avertissement écrit. En cas de récidive, le conseil de discipline décidera de la sanction à appliquer comme prévu.

Art. 4. — Le présent arrêté prendra effet pour compter de la date de signature et sera publié au *Journal officiel* de la république de Côte-d'Ivoire.

Abidjan, le 2 novembre 1959.

J. Bony.

V

Le théâtre noir francophone en Europe après les indépendances (1960-1970)

Il est bien évident que les indépendances africaines établies tout au long de l'année 1960 ne modifient pas du jour au lendemain le statut des artistes noirs de Paris, dont les plus nombreux, originaires des Antilles, sont de nationalité française.

L'ouverture de théâtres en Afrique ramène parfois sur Dakar ou Abidjan des comédiens qui ont du mal à vivre à Paris, où ne sont montées que très peu de pièces africaines : *L'Oratorio-ballet* de L. S. Senghor sur Chaka, *Une saison au Congo, La Tribu* et *L'oracle*. Toutes les autres pièces appartiennent au théâtre négro-américain.

L'aide gouvernementale française en particulier par l'intermédiaire de l'A.D.E.A.C., l'action de l'O.C.O.R.A. puis celle de l'O.R.T.F. présentent une considérable importance malgré les efforts réalisés en Afrique à l'initiative des gouvernements indépendants.

1. Les spectacles.

Les spectacles vont se présenter sous un double aspect : celui du *prestige* : les formations nationales au Théâtre des Nations et les tournées dans l'ensemble du monde, celui de la *recherche* et du *théâtre d'idées* beaucoup plus difficile à faire admettre aux spectateurs européens. Le spectacle de prestige est alors beaucoup plus proche du music-hall, ce qui lui permet d'atteindre un vaste public sans problème de langue. Mais il n'est satisfaisant ni sur le plan de l'authenticité folklorique puisque très souvent les danses sont arrangées et bénéficient de multiples emprunts pour plaire au spectateur étranger, ni sur le plan du spectacle qui déçoit souvent l'Européen ou l'Américain saturé de télévision.

Nous passerons rapidement sur le spectacle de prestige et insisterons davantage sur les problèmes « européens » du spectacle noir et sur les pièces jouées en Europe.

Ensembles nationaux africains au Théâtre des Nations.

On sait dans quelles conditions Claude Planson, ancien journaliste à l'agence Havas, après avoir travaillé avec Jean Vilar au festival d'Avignon, organisa avec Julien, directeur du théâtre Sarah-Bernhardt, le *Théâtre des Nations*. Créé en 1953, ce grand festival international attire plusieurs formations nationales africaines.

« *Ce que demande maintenant le public, c'est qu'on lui apporte une évasion, une nouvelle religion, une possibilité de s'exalter, de souffrir et d'être heureux ensemble.*

« *Le théâtre, pour moi, c'est la grande tragédie grecque, c'est la grande cérémonie du Vaudou..., c'est une cérémonie chez les Indiens Yaki du Mexique, et vous noterez en passant que tous les peuples ont ce théâtre-là à la base, aussi bien entre les cérémonies d'Eleusis et les cérémonies du Vaudou haïtien, il y a très peu de différences...* »

Cette fonction religieuse du théâtre, redécouverte par les spécialistes européens du spectacle, les broussards, administrateurs et missionnaires de l'Afrique noire, ne l'avaient jamais ignorée

Sur la partie africaine du Théâtre des Nations, le critique dramatique allemand, Georges Schlocker, écrit dans *Preuves-Informations* du 6 août 1963 :

« *Les peuples d'Afrique d'expression française ont ainsi fait tour à tour une apparition fort remarquée sur les planches de Sarah Bernhardt. Le Cameroun, le Dahomey, le Mali, la Côte-d'Ivoire, Madagascar et j'en passe, ont ainsi montré devant un public international qui ignorait tout de leur art traditionnel la richesse de leurs danses et chants folkloriques... pour ce qui est des invités africains eux-mêmes, ils en tiraient un profit supplémentaire, car souvent ces pays ne possédaient pas encore de troupes nationales capables de présenter aux indigènes leur propre patrimoine.* »

Claude Planson avait organisé, au Théâtre des Nations, un cycle des pays de la communauté. Le 13 juillet 1960, Germain Coffi Gadeau reçoit pour la troupe de Côte-d'Ivoire le diplôme du meilleur ensemble traditionnel. En 1962, c'est l'ensemble du Dahomey qui remporte le challenge du Théâtre des Nations.

En juillet 1963, l'ensemble camerounais accomplit une remarquable performance. En juin 1964, c'est le tour du Niger.

Les ballets africains de Guinée.

Fondés en 1948 par Keita Fodeba, mais lancés à travers le monde dix ans plus tard lors de l'indépendance de la Guinée, ces ballets

en 1962, lorsque Keita Fodeba devient ministre de l'Intérieur et des Armées, passent sous la direction d'Amadou Sissoko, dont la femme, Apsita Fradet, règle certaines chorégraphies.

A Pierre Hahn (*Vie africaine,* nº 58, mai 1965), Amadou Sissoko montre les réticences vaincues, en particulier celles des sociétés secrètes. Sissoko souligne cependant que la danse, malgré son caractère sacré, était souvent laissée aux castes inférieures, ce qui a permis de recruter plus facilement certaines jeunes danseuses... mais comme la troupe ne peut déplacer, pour des raisons d'économie, qu'un nombre restreint de danseurs, il faut que tous s'apprennent mutuellement les danses des diverses ethnies et régions de Guinée.

Ces ballets africains de Guinée ont été en tournée d'Amsterdam à Stockholm, de Venise à Londres, de Prague en République fédérale d'Allemagne. Ils ont participé au festival de Gênes-Nervi, et à la commémoration, en 1964 à Biarritz, Cannes et Paris, du vingtième anniversaire de la Libération de la France.

L'action de Jean-Marie Serreau.

Marié à une comédienne noire, Danièle Van Bercheyke, Jean-Marie Serreau est probablement le metteur en scène qui a monté le plus de pièces permettant l'utilisation des comédiens noirs. Après *Les Bonnes* de Jean Genêt jouées au théâtre de l'Œuvre en 1961, Jean-Marie Serreau fait, au festival de Salzbourg le 4 août 1964, une création retentissante, *La Tragédie du Roi Christophe* dont la chorégraphie de type folklorique est l'œuvre de Mathilda Beauvoir. La suppression de ces éléments, affaiblissant peut-être la portée de l'ouvrage et voulue à la fois par Césaire et Serreau, aboutira à de multiples difficultés avec les producteurs allemands (1). Cependant, après les représentations à guichets fermés à l'Odéon-Théâtre de France les 12, 13 et 14 mai 1965, la pièce connaît un très grand succès au Hebbel-Theater de Berlin, au Théâtre national de Belgique et à la Biennale de Venise puis à l'Odéon (septembre 1965) pour dix représentations consécutives, dans les maisons de la culture de Caen et d'Amiens (mars 66), au festival des arts nègres de Dakar d'avril 1966 et au théâtre Maisonneuve de Montréal à l'occasion de l'exposition universelle 1967.

La mise en scène est évidemment différente de ce qu'avait envisagé Roger Blin avec la *Compagnie des Griots* au festival expérimental de Knokke-le-Zoute et à Paris au théâtre de Lutèce (1963-1964).

Une saison au Congo, morceau d'anticolonialisme contemporain, est présentée à Bruxelles en mars 1967 par le *Théâtre vivant* dans une mise

(1) Je tiens à remercier PIERRE LAVILLE qui a bien voulu me prêter le manuscrit de son livre sur *Le théâtre d'Aimé Césaire : un acte politique et poétique* où il donne tous les détails sur cette querelle.

en scène de Rudy Barmet. Elle est créée par la compagnie Serreau-Perinetti au théâtre de la Fenice à Venise le 20 septembre 1967 et jouée pour trente représentations consécutives au théâtre de l'Est-Parisien.

Le succès est considérable. Il faut signaler la véritable trouvaille que représentait la passerelle des nantis, des experts, des banquiers, des colonialistes par rapport à ce qui se passait en bas. Mais la caricature de Tschombé était outrée à souhait... et l'historien du Congo qui signe ces lignes aurait pu chercher noise sur plus d'un point, soit à Aimé Césaire pour les aménagements de l'histoire, soit à Jean-Marie Serreau pour plusieurs détails. (Ainsi Tschombé, colosse de près de 1,90 m, était représenté sous les traits d'un nabot ventripotent.)

Pierre Laville montre bien dans son livre l'importance de la collaboration de Césaire et Jean-Marie Serreau et le volume impressionnant des modifications apportées au texte.

Il souligne également le rôle de Serreau quant à l'animation des personnages « en fonction des rapports qu'il entend définir entre les acteurs et l'espace scénique. Elle constitue la part fondamentale de son travail dans la mesure où sa régie est élaborée sans décors préalables, à partir du jeu des comédiens et de la structure rythmique de celui-ci... ».

Jean-Marie Serreau est l'un de ceux qui ont le plus réfléchi sur les problèmes du théâtre africain.

Dans un entretien accordé à Alain Spiraux (1), il déclarait :

« ... *Le fait le plus important du XX^e siècle est l'accession du tiers monde à l'histoire dont jusqu'ici il était exclu. Plus que jamais le tiers monde a besoin de nous. Mais, de notre côté, nous avons besoin de lui. Ce qu'il faut encourager et souhaiter est un brassage, un métissage culturel dont l'art collectif ne peut que profiter. Les Noirs nous apportent un sens du lyrisme et du rythme dont le théâtre français contemporain est trop souvent dépourvu...*

« *L'Afrique pourra revigorer notre répertoire anémié.* »

En juillet 1969, le festival international d'Hammamet s'achève sur le triomphe d'*Une tempête.*

Jacques Lemarchand en a donné dans *Le Figaro littéraire* du 21-27 juillet 1969 un compte rendu enthousiaste :

« *C'est bien* Une tempête *qu'a écrit Aimé Césaire et non* La tempête. *Du drame de Shakespeare, il a conservé la situation, les personnages principaux et a établi entre eux des rapports qui, sans fausser ni trahir en rien ceux qu'indique le poète, n'en diffèrent pas moins par l'expression... Shakespeare est à ses côtés, il ne le perd jamais de vue, mais introduit dans l'île de Prospero un univers qui est bien le sien, qui a le poids d'une création*

originale, et grâce à la découverte duquel Une tempête *appartient aussi sûrement à Césaire que* La Tragédie du Roi Christophe *ou* Une saison au Congo. »

... Ce sont naturellement les rapports de Prospero et de Caliban qui sont au centre de l'œuvre. Je ne dirai pas qu'ils « posent le problème du colonialisme », ils le montrent et le font toucher du doigt... l'hostilité à l'égard du maître doit créer l'union entre les éléments en apparence tout opposés, mais qui ont ce point commun : ils savent ce qu'est leur liberté et la réclament au même homme. « Demain ne m'intéresse pas, dit Caliban. *Freedom Now !* Et la fin du drame, telle que l'a conçue Césaire, telle que l'exécute Serreau, est d'une très solide beauté. Prospero, bien que se sentant dépossédé de ses pouvoirs dans l'île, se refuse à rentrer dans son " duché de Milan ". La liberté qu'a obtenue Caliban — un Caliban nu qui s'éloigne, poing levé : *Black Power* — le laissera seul dans cette île dont il a connu les enchantements, et il va découvrir qu'il y a tari jusqu'aux sources. »

Mais la *Tempête,* qui n'a connu qu'un nombre limité de représentations, sera accueillie à boulets rouges par la critique parisienne qui accusera les adaptateurs d'avoir soit trahi Shakespeare, soit trahi l'Afrique, soit trahi les deux à la fois.

Les pièces concernant le problème noir aux États-Unis.

On est frappé par l'importance du problème noir américain dans le théâtre noir de Paris. Ce problème apparaît dans trois productions majeures :

— *La Case de l'oncle Tom* et *Les Verts pâturages* réalisés par Jean-Christophe Averty pour les télévisions française et belge.
— *La Fête à Harlem* de Merlin Van Peebles.
— *Le Métro fantôme* et *L'esclave* de LeRoi Jones.

« LA CASE DE L'ONCLE TOM » (1963) ET « LES VERTS PÂTURAGES » (DÉCEMBRE 1964).

Ces deux pièces ont été applaudies par des millions de téléspectateurs français et belges. Montées par la Compagnie des Griots avec Robert Liensol, bouleversant dans le rôle de l'oncle Tom..., elles montrèrent une certaine Amérique paternaliste, fraternelle et touchante.

« LA FÊTE À HARLEM ».

En 1964, Mervin Van Peebles met en scène avec les Griots sa propre pièce, *La fête à Harlem,* qui comprenait une douzaine de rôles confiés

à Ambroise Bia, Claudie Congré, Michel Costet, Edé Fortin, Georges Hilarion, Anne Kakou, Darling et Théo Legitimus, Gérard Lemoine, Robert Liensol, Maïthé Mansoura, Françoise Marie-Catherine.

« LE MÉTRO FANTÔME » et « L'ESCLAVE » (1965-1966).

C'est Danièle Delorme qui, paraît-il, rapporta de New York ces deux pièces montées par Bourseiller au Théâtre de Poche-Montparnasse en 1965 ; Eric Kahane qui avait mis en œuvre *Le Chaka* de Senghor a transcrit ces pièces en français.

Dans un compartiment du métro de New York, une jeune évaporée Lula jette le trouble dans l'âme d'un voyageur noir, un poète nommé Clay, ... elle continue son manège, puis l'accuse d'un attentat aux mœurs. Clay est précipité sous le tunnel... et Lula peut recommencer.

Chantal Darget (Mme Bourseiller dans le civil) a joué Lula, Germain Greff puis Med Hondo ont campé le personnage de Clay.

Dans *L'Esclave,* LeRoi Jones imagine une guerre entre Noirs et Blancs. Walker Vassels qui commande les combattants noirs dialogue avec son ancienne femme (blanche) Anne, devenue Mme Easley. Ce rôle fut tenu par Gaby Sylvia puis Chantal Darget, mais sur un registre beaucoup plus sobre que celui de Lula, alors que Robert Liensol campait un remarquable Walker Vassels. Claude Titre puis Robert Chevassu ont incarné Bradford Easley.

Joué en 1966 au théâtre Montparnasse, ce double spectacle a connu un vif succès au festival d'Avignon, et en 1967 à l'Opéra municipal d'Aix-en-Provence, à Nîmes, Auch, Lyon, Toulouse.

« LE NUMÉRO » DE PIERRE ROUDY.

En mars 1968, l'Absidiole, café-théâtre de Paris, présente *Le Numéro* de Pierre Roudy.

Sur un argument suggéré par le regretté Richard Wright, l'auteur met en présence dans une même cellule de prison américaine un Noir et un Blanc que leurs geôliers incitent à se battre.

Le chroniqueur de la N.A.P. (1) raconte la pièce :

« Le Noir est un ancien boxeur toujours affamé, le Blanc surnommé " Fil-de-Fer ", un ancien acrobate, anxieux et mélancolique. Tout au long de la pièce, l'auteur tient ses spectateurs en haleine : l'amitié qui naît entre les deux prisonniers sera-t-elle détruite par les manœuvres des gardiens ?

(1) *Le Progrès,* Kinshasa, 12 mars 1968.

On a, en effet, des raisons de se le demander. Dans l'ambiance concentrationnaire, que Pierre Roudy a réussi à créer, les captifs apparaissent comme des hommes diminués physiquement et intellectuellement, qui ont bien du mal à faire le poids, même face à des geôliers veules et bornés. Par-delà l'affrontement des personnages c'est le combat pathétique et difficile d'êtres humains en lutte contre les aliénations sociales et raciales que l'auteur a fait vivre au théâtre avec une remarquable intensité. »

Dans une mise en scène signée Pierre Blondet, *Le Numéro* a remporté un très vif succès grâce à un remarquable interprète, le Dahoméen de Porto-Novo, Boniface Koukoui, ancien élève de Robert Manuel au centre dramatique de la rue Blanche.

Ce comédien (né en 1945), après des tournées de province, a figuré dans la distribution de *Volpone,* de *J'y suis j'y reste* ; il a donné un récital de poèmes africains et, lorsque le journaliste lui posait la question du rôle qu'il souhaitait interpréter, il répondait *Othello* de Shakespeare.

ALFRED PANOU ET LE « BLACK POWER » AU THÉÂTRE DU LUCERNAIRE.

Né à Lomé en 1944, Alfred Panou, après des études secondaires au collège Saint-Joseph, a suivi les cours René Simon de 1962 à 1966 et obtenu le « prix François-Périer », premier prix dramatique, décerné par Marcel Achard.

On le voit dans plusieurs films de télévision : *Verts pâturages* mis en scène par Jean-Christophe Averty, *La 99e minute* (François Gir), *Allô Police* (Daniel Lecomte). Il tient des rôles dans plusieurs films dont *Week-End* mis en scène par Jean-Luc Godard.

Il joue dans un certain nombre de pièces de théâtre : *Deirdre des douleurs* de Synge, *Si la foule nous voit ensemble* de Claude Bal, *Trois prétendants, un mari* de Guillaume Oyono, *Consommation* de Pierre Della Torre, il collabore à la mise en scène de *La Tribu* où il a également un rôle.

En 1968, il interprète, dans *L'Oracle,* le rôle du fiancé de la jeune fille (jouée par Sylvette Cabrisseau, devenue depuis présentatrice à la télévision française)... Il fait une tournée en Espagne avec une pièce de Da Costa, *La Truite de Schubert.* Il joue également *Zoo Story* au théâtre de Lutèce.

Depuis 1968, il monte ses propres spectacles : d'abord *Le Peuple des Blues* (qui a bénéficié d'une tournée en Belgique).

Le 4 août (quelle date symbolique !) 1969, dans la petite salle du Lucernaire près de Montparnasse, Alfred Panou anime à lui seul un spectacle intitulé *Black Power* au cours duquel il récite des poèmes de Bob Kaufman, Ted Joans, Jacques Roumain cependant que parfois éclatent comme des cymbales les fracassantes déclarations de Stockely Carmichael, James Foreman, etc.

Seul, pour l'accompagner, le batteur blanc Alain Cloche tient, avec finesse, le rôle délicat du Blanc sans cesse agressé par Panou.

E. Bergot écrit à propos de ce spectacle (1) :

« *C'était à la fois provocant et poignant, intense et dramatique, et ce qui pourrait n'être qu'un cri de haine devint, peu à peu, le symbole d'un immense espoir et l'homme, un homme débarrassé de " ces mythes qui tuent ", de ses préjugés et de ses haines.*

« *C'était aussi un appel à la prise de conscience, autant pour les Africains, englués dans des habitudes, que pour les Occidentaux, héritiers de tout un passé raciste et dominateur.* »

DANIEL KAMWA, VEDETTE DU « MARIAGE » AU THÉÂTRE DU KALÉIDOSCOPE.

Né le 14 avril 1938, ce Bamiléké de Nkongsamba, après ses études secondaires au lycée Jos de Douala, d'abord fait lors de son arrivée à Paris en 1958 une licence de sciences économiques avant de suivre en 1966 le cours Simon, puis de suivre en 1967 un mois de stage à l'*Actor Studio* de New York.

Il a joué le rôle du colonel Mpolo dans *Une saison au Congo*, puis dans *La Tragédie du Roi Christophe*. En décembre 1968, il joue au théâtre Montansier de Versailles dans la pièce de Roger Hanin *Ciel où sont passées les dattes de tes oasis ?*

Sa parfaite connaissance de l'anglais lui a permis de traduire sous le titre *Le Mariage* la pièce *Home free* de l'auteur américain Lanford Wilson qu'il a représentée, avec Marpessa Dawn comme partenaire, au théâtre du Kaléidoscope (2).

Membre de la Société des Auteurs, Daniel Kamwa est l'une des plus sûres valeurs du théâtre africain contemporain.

L'Afrique du Sud et l'Apartheid : « Les Chiens » de Tone Brulin, adapté par Gabriel Garrau (1965).

Le théâtre de la commune d'Aubervilliers a monté *Les Chiens* du Belge Tone Brulin. Gabriel Garreau, l'adaptateur, présente la pièce comme « une sorte d'ouvrage de la " série noire " débouchant sur la tragédie de l'Apartheid ».

C'est l'histoire d'un journaliste noir qui, voulant se rendre compte des conditions de travail faites aux Bantou dans une ferme du Transvaal, se fait embaucher sur l'exploitation où les manœuvres sont gardés (comme

(1) *Jeune Afrique* du 12 au 18 août 1969.
(2) « Daniel Kamwa, un talentueux Camerounais », *Bingo*, n° 200, septembre 1969, p. 45.

du bétail) par des chiens et parfois torturés. En même temps, deux policiers viennent faire une enquête. Celle-ci aboutira et les autorités seront amenées à sévir, mais le journaliste sera abattu par un fermier.

Les Chiens de Tone Brulin, créés en Hollande, ont été favorablement accueillis en Belgique et en Allemagne avant de ne connaître à Aubervilliers qu'un demi-succès.

Le mois de solidarité franco-africaine du comité d'action du spectacle.

Le dimanche 7 novembre 1965 est organisée au théâtre de la commune d'Aubervilliers la première manifestation du *mois de solidarité franco-africaine* organisé par *le comité d'action du spectacle*. Le comité, regroupant les professionnels du spectacle et les animateurs des associations culturelles, a mis au programme de cette première journée *Les Chiens*, introduit par une allocution d'Aimé Césaire sur l'Apartheid.

Il y eut ensuite une soirée Lydia Ewandé sur le thème : « Nous avons sommeillé, mais nous n'avons pas dormi. »

Ce mois de solidarité se terminait le 7 décembre par une soirée à *l'Artiste-Voltaire*... La première partie groupait les œuvres de Tchicaya U'Tamsi, puis des poètes d'expression portugaise traduits en français par Jean Todrani. Parmi les interprètes, on notait Jenny Alpha, Gérard Essamba, Douta Seck, Benjamin Rosette. James Campbell était au tam-tam et le public appréciait les chants psalmodiés de Johannes Manong.

« Chaka » : oratorio-ballet de L. S. Senghor.

Le 13 janvier 1968 sont organisés à Toulouse au théâtre du Capitole des galas franco-africains (chants, poésie, danse). Après des poèmes de Bernard Dadié, Jacques Rabemananjara, Ibrahim Alphadio, est représenté *Chaka* : oratorio-ballet sur un poème dramatique de L. S. Senghor, avec Bachir Touré dans le rôle de Chaka et James Campbell dans le rôle du Coryphée.

Ce spectacle est donné également à la télévision française. Les adaptateurs semblent avoir pris certaines libertés avec l'Histoire sur la personnalité de Chaka, dont le règne se passa intégralement en circuit « africain ». Mais la présence de soldats européens, arrivés plus tard dans cette région du Zoulouland, permet de poser le problème colonial.

« La Tribu » de Jean-Hubert Sibney montée par Raymond Hermantier.

Un médecin libanais installé au Maroc, Jean-Hubert Sibney, a écrit le texte de cette pièce qui fut jouée au Nouveau Théâtre Libre en 1967.

Le décorateur Abril, venu de Dakar, a recréé le décor de la savane du Sahel à la limite du désert. Le thème est l'affrontement des structures modernes face aux règles traditionnelles de la tribu.

Edgar Wolf donne, dans un numéro de *Droit et Liberté* de juin 1967, l'une des meilleures critiques de la pièce.

« *La scène se passe dans une nouvelle république africaine, Amlil, le nouveau gouverneur veut obliger la tribu à "muter", sortir de son ancestrale léthargie, de ses vieilles coutumes. Il a fait incarcérer le chef, le vénérable Asaldame, inculpé du meurtre de Namer. Est-il coupable ? Pourquoi a-t-il tué ? Personne ne livre le secret. Cependant, pour faire pression sur Amlil qu'on sait amoureux de Sira, la fille du chef, celui-ci lui annonce son projet de la marier à un vieux notable de la tribu, déjà pourvu de trois matrones. Amlil ne se démonte pas : une nouvelle loi interdit les mariages sous la contrainte. Mais Sira, circonvenue par sa famille, acceptera.*

« *Pourtant le soir de ses noces, elle s'enfuit. La famille déshonorée, veut la ramener de force à son époux. Sira se met sous la protection du gouverneur. La tension, à son comble, se résout : deux lascars révèlent la vérité : Namer avait invité chez lui la fille de son chef, qu'il convoitait ; poursuivi par Asaldame, il trébucha, tomba dans le vide, s'écrasa sur les rochers.* »

Le jeu des acteurs apparaît comme excellent : particulièrement Gabriel Glissant dans le rôle d'Amlil, et Hilarion dans celui d'Asaldame.

Edgar Wolf demande pourquoi on n'a pas fait appel à une actrice noire pour le rôle de Sira, plutôt qu'à Claude Chezel qui, malgré l'excellence de son jeu, est blanche. La critique est juste, encore que sur le plan de la vérité africaine, le choix d'une zone à la limite du désert permet de faire appel soit à des Peuls (souvent très clairs), soit à des descendants de nomades sahariens, Maures ou Touareg.

Accueillie par une critique unanimement louangeuse, *Le Tribu,* au bout de quelques séances, n'attirait plus de spectateurs et je me souviens, ayant été à l'un des derniers spectacles, qu'il n'y avait pas trente personnes pour une pièce bien écrite, bien jouée et qui avait un sens.

Avec *L'Oracle* dont nous parlons à propos de la compagnie « Chango », *La Tribu* est la seule pièce néo-africaine où apparaissent les véritables problèmes de l'Afrique indépendante.

2. Les comédiens noirs de Paris et leurs problèmes

Certes *Les Griots* de Robert Liensol créés avant les indépendances conservent tout leur dynamisme. Toutefois d'autres compagnies

naissent qui rassemblent à peu près les mêmes éléments, ce qui permet une double, voire une triple appartenance. C'est que se pose à Paris le problème déjà évoqué par Morena Casamance (*supra*, p. 93-94) des difficultés d'emploi des acteurs noirs francophones que dénoncent en termes vigoureux Gisèle Baka et Robert Liensol.

Les acteurs africains et la diction française.

Mais avant d'évoquer leur action, il faut d'abord éliminer l'objection selon laquelle les acteurs africains n'ont pas une diction satisfaisante. Un spécialiste ivoirien, M. Atta Koffi, a fait sur la question unes remarquable étude (1).

« *Pour l'amateur qui a déjà vu, entendu de bons acteurs français sur scène, qui croit se faire une idée juste du théâtre, la diction chez les acteurs noirs est rarement satisfaisante, ceux-ci seraient-ils par ailleurs des professionnels rodés sur le plan du jeu pur, des gestes, des attitudes.*

« *L'acteur africain est généralement malhabile à jouer de ce merveilleux instrument qu'est l'intonation, à en tirer tour à tour l'indignation, la colère, la honte, la haine, la joie, l'amour (dans ses différentes nuances, la déférence, l'embarras, la timidité, l'effronterie et j'en passe...).* »

Atta Koffi en voit un motif dans le fait que pour les jeunes Africains le français est appris trop tard, qu'il s'agit donc d'une langue seconde difficile à maîtriser. Une autre cause est la différence existant entre les langues africaines (concrètes et simples) et les langues européennes.

Atta Koffi résume :

« *Mauvaise prononciation des mots, attitude guindée face au français, difficulté à être sincère, à " jouer le jeu " parce que la marque de la langue maternelle reste la plus profonde, ainsi se pose le problème de l'acteur africain.* »

M. Atta Koffi a certainement raison pour l'acteur amateur recruté en seconde ou première dans les lycées d'Afrique. Mais l'acteur,surtout celui vivant à Paris dans un bain francophone complet, est affranchi de ces difficultés et servitudes. On peut même dire que les acteurs africains ont dans l'ensemble moins d'accent que leurs compagnons antillais.

Gisèle Baka et le théâtre noir d'expression française (1962).

De son vrai nom Gisèle Bauche, cette actrice martiniquaise est la fille du propriétaire-directeur du cinéma-théâtre de Fort-de-France. Après

(1) « Les acteurs africains et la diction française », *France-Eurafrique*, n° 204, mars 1969, pp. 43-44.

un stage dans les P.T.T. à son arrivée en France, elle fait rapidement du théâtre et des tours de chant. Elle a joué la reine blanche dans *Les Nègres* de Jean Genêt.

En 1962, dans un retentissant entretien avec un journaliste de *Bingo* (1), elle protestait avec vigueur contre le snobisme des metteurs en scène français pour les Noirs américains.

« *A ce sujet, je veux dire mon indignation contre les directeurs de cabarets qui ne veulent que du typique (parce que je suis négresse) ou qui ne jurent que par les Noires américaines. Je suis une Noire française qui chante, et pourquoi pas ? des chansons françaises.* »

Elle veut :

« *mieux nous connaître nous-mêmes, mieux nous faire connaître ensuite et réhabiliter le visage et l'esprit nègre dans le cœur et l'esprit des hommes...* ».

Elle veut démontrer que les acteurs noirs peuvent jouer n'importe quel rôle, et que leur accent, lorsqu'ils en ont un, n'est pas beaucoup plus prononcé que celui d'Elvire Popesco ou Maria Casarès.

Voulant organiser la profession à Paris pour que tous les artistes noirs puissent vivre, elle envisage aussi de faire des tournées en Afrique.

« *Nous irons apporter ce que nous savons et, nous-mêmes, nous imprégner plus profondément des expressions ancestrales ; nous organiserons des échanges avec les jeunes théâtres nationaux et je serai alors heureuse de retrouver des amis tels que Maurice Senghor, Henriette Batili, et Douta Seck au Sénégal, Mamadou Condé et Absita Fradet en Guinée et tant d'autres qui m'ont tellement encouragée.* »

Mais Gisèle Baka ne trouve pas auprès de ses confrères comédiens l'appui qu'elle espérait et, en 1963, elle s'en va tourner *L'Autre Cristobal* d'Armand Gatti à Cuba.

En novembre 1965, Pierre Hahn retrouve Gisèle Baka (2) qui montre combien les Américains des Etats-Unis, tout en méprisant « leurs Noirs », font tout pour les lancer. Ce fut le cas pour Mahalia Jackson, Louis Armstrong, Ray Sugar Robinson. Ainsi lorsque la pièce *Chérie noire* fut montée, le rôle fut donné à une actrice noire... américaine, puis à une Chinoise maquillée en Négresse !

---

(1) « Gisèle Baka fonde le théâtre noir d'expression française », *Bingo*, septembre 1962, pp. 25-29, 37 et 40.
(2) « Les idées de Gisèle Baka », *Jeune Afrique* du 7 novembre 1965, p. 34.

Pour une école-théâtre à Paris.

« Il faudrait créer un théâtre negre d'expression française, qui serait également une école. Des comédiens antillais et africains en particulier pourraient y apprendre leur métier pendant plusieurs mois et s'y perfectionner. Cette école-théâtre serait ouverte aux chanteurs, aux danseurs venus individuellement de toutes les parties de l'Afrique. Des échanges de troupes pourraient s'effectuer avec les pays africains et européens... chaque spectacle serait précédé d'une audition. Le répertoire serait constitué par des œuvres africaines. Mais l'on pourrait faire des expériences sur les pièces françaises (Le Bourgeois Gentilhomme, Phèdre, *Ionesco*). *Ces pièces seraient jouées en costumes antillais ou africains. Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de monter des pièces à thèse, car le théâtre est politique par essence. Le T.N.E.F. regrouperait sur le plan matériel des salles d'études, un restaurant, deux scènes... »*

Encouragée par les autorités françaises et africaines, Gisèle Baka se heurte à certains de ses camarades et le théâtre noir d'expression française officiellement créé (1) doit attendre une nouvelle relance.

Les efforts de Robert Liensol.

Nous avons décrit au chapitre IV l'importance du travail de Robert Liensol dans le cadre de la compagnie des Griots. En 1964, *La Vie africaine* organise une table ronde sur les difficultés de l'emploi des comédiens noirs à Paris (2).

Le Sénégalais Dia Fara et le Guadeloupéen Robert Liensol expliquent le problème.

« Je ne pense pas, dit Dia Fara, qu'il y ait vraiment du racisme dans le domaine du spectacle. Il faut déplorer en revanche l'ignorance des auteurs et des metteurs en scène parisiens quant à la réalité africaine ou antillaise.

« ... quant à parler du racisme dans les milieux théâtraux français, la réalité le conteste. Robert Liensol, Bachir Touré, Douta Seck et moi-même avons participé, à Paris, à des compagnies mixtes... cependant les critiques en général n'accordent pas assez de crédit, de confiance, aux comédiens de couleur. »

---

(1) Déclaré au *Journal officiel*, n° 144 du 20 juin 1962, p. 6000.
(2) « Le Théâtre africain est-il raciste ? », *La Vie africaine*, mai 1964.

Pour Robert Liensol, le problème du comédien noir en France existe.

« *L'acteur africain ou antillais, désireux d'apprendre son métier, de se perfectionner et de vivre du théâtre, rencontre des difficultés insurmontables. Il en résulte qu'il est difficile de choisir un second métier pour mener une existence convenable.*

« *Ce manque partiel de travail s'explique en grande partie par l'insuffisance de notre technique qui ne nous permet pas de prétendre de façon régulière à des rôles importants. Cette carence enferme l'acteur de couleur dans un cercle vicieux : il ne joue pas parce qu'il n'a pas assez de métier et il n'aura jamais assez de métier puisqu'il ne joue pas. Comment rompre ce cercle vicieux ? En demandant plus de confiance et de crédit aux responsables français du théâtre : metteur en scène, producteurs et pas seulement aux critiques...* »

Il est certain qu'il existe un problème. Pourtant l'O.R.T.F. presque toujours fait appel aux comédiens noirs de Paris dès qu'il y a des voix africaines ou antillaises, soit pour interpréter les rôles, soit pour doubler. Ce fut le cas — je crois — pour certains rôles de *Yao*, l'excellent feuilleton télévisé de Claude Vermorel.

Med Hondo et le T.N.E.F. — Chango.

Dans un tract ronéotypé lancé au début de 1966, Med Hondo, lançant la compagnie Chango, posait de son côté le problème du théâtre noir d'expression française, mais il s'agissait là en quelque sorte du sous-titre de la compagnie Chango...

Gisèle Baka et le théâtre noir francophone.

Mais Gisèle Baka, sept ans après avoir lancé son idée, tenait le 28 février 1969 au *Cabana*, rue Fontaine, une conférence de presse réunissant diplomates et journalistes. Elle annonce la naissance effective d'un *théâtre noir francophone* qu'elle définit ainsi :

« *Ce sera en réalité un théâtre music-hall, afin que comédiens, chanteurs, musiciens, acrobates puissent vivre enfin de leur métier ; cette matrice recréée nous permettra d'abord de mieux nous aimer entre frères de race et en même temps de mieux nous faire connaître de tous, aussi bien dans notre vie culturelle que dans nos scènes de vie quotidienne !... En effet, nos programmes alterneront avec les troupes de nos pays d'origine qui resteront deux ou trois mois au lieu de deux ou trois jours comme au Théâtre des Nations ; ainsi les contacts seront plus profonds puisque enri-*

chis de conférences et d'expositions d'art de ces pays. Nous ne serons plus regardés comme un simple folklore de pacotille ou un exotisme excitant, mais avec un esprit critique positif, constructif qui permettra aux uns et aux autres une poussée de nouvelles richesses créatrices dans tous les domaines.

« Pourquoi n'y aurait-il pas une expression artistique franco-africaine, comme il y a une expression anglo-africaine ou américano-africaine ; ainsi les jeunes danseraient, chanteraient, s'habilleraient selon une nouvelle expression qui leur serait propre, plutôt que de vivre d'emprunts, de copies ou de plagiats. »

Gisèle Baka, le 18 avril, organise à l'Olympia un gala à la mémoire de Martin Luther King et à l'issue de cette manifestation relance l'idée (1) qu'elle reprend le vendredi 6 juin à la salle Pleyel en organisant une soirée de la *négro-francophonie,* « baptême du théâtre noir francophone » qui rassemblait des artistes de talent, François Lugah (Côte-d'Ivoire), Rosira-D. Ranozino (Gabon), Rarijoana Kassimo (Madagascar), Bop Gomis (Sénégal), Uta Bella (Cameroun), Josy Masse (Guyane), Gilles Sala (Guadeloupe), le ballet Kaloum et Mathilda Beauvoir (Haïti). Ce fut un remarquable succès.

L'entreprise de Gisèle Baka est maintenant lancée. De la solidarité, de la bonne entente, du dynamisme des acteurs noirs parisiens dépend le succès de l'entreprise.

Daniel Sorano.

Né le 14 décembre 1920 à Toulouse, Daniel Sorano était le fils de Gabriel Sorano, greffier en chef de la cour d'appel de l'A.O.F., et de Marie Michas. Après de solides études au collège des jésuites du Caousou à Toulouse, il fréquente le conservatoire d'art dramatique de Toulouse où il remporte une première médaille de solfège et un accessit de chant.

Il participe à la fondation du *Grenier de Toulouse,* puis (à partir de 1952) au *Théâtre National Populaire.*

Daniel Sorano certes n'a jamais renié ses origines sénégalaises. Toutefois ses traits n'étaient que très peu marqués par l'Afrique, si bien qu'il pouvait jouer tous les rôles du répertoire européen : *Les Fourberies de Scapin, La Mégère apprivoisée, Le Mariage de Figaro, Le Médecin malgré lui, La Guerre de Troie n'aura pas lieu...* Il mit en scène et interprèta *Les Carthaginois.* On le vit en de nombreux films. *Buridan, Vendetta en Camargue, Le Vent se lève, Marche ou crève, Arrêtez les tambours...,* etc.

(1) « Un événement pour le théâtre attendu en juin à Paris : le théâtre noir francophone dû à l'initiative de Gisèle Baka », *Dakar-Matin,* 2 juin 1969.

Il composa la mise en scène de *L'Etourdi* et du *Malade imaginaire*. Par ailleurs il campa un remarquable *Cyrano de Bergerac* à la télévision.

Le père de Daniel Sorano était l'une des personnalités parmi les plus connues du Tout-Dakar... et le jeune Daniel — si mes souvenirs sont exacts — venait pratiquer les sports (où il excellait) à la célèbre société « Jeanne-d'Arc ». C'est donc à bon droit que le Sénégal pouvait le revendiquer pour l'un de ses fils, bien qu'il n'ait pas joué dans le théâtre africain.

Deux théâtres du monde francophone portent son nom : celui de Dakar et celui de Toulouse. Enlevé prématurément à un théâtre où il avait déjà tant fait, il revit quotidiennement dans sa double patrie dakaroise et toulousaine comme synonyme de spectacle. C'est là une éclatante consécration.

Bachir Touré

Bachir Touré dont nous avons suivi l'ascension (*supra*, p. 96-97) joue dans *Le Signe du feu* de Diégo Fabri au théâtre Hébertot (1961), puis au théâtre Sarah-Bernardt dans *Les Petits Renards* mis en scène par P. Mondy (1962-1963).

En 1964-1965, il réalise sous le titre de *Carrefour*, un spectacle sur des textes de poètes négro-africains, antillais et négro-américains.

Après avoir donné ce spectacle à Paris, il le produit en tournée dans six pays de l'Ouest africain : Mauritanie, Sénégal, Haute-Volta, Côte-d'Ivoire, Togo, Dahomey.

Il participe du 1er au 24 avril 1966 au premier festival mondial des arts nègres. L'année suivante, il joue dans *Les Ancêtres redoublent de férocité* de Kateb Yacine, mis en scène par J.-M. Serreau, puis dans *La tragédie du Roi Christophe* à Montréal et dans *Une saison au Congo*.

En 1968, Bachir Touré donne *Chant profond du Sénégal*, fresque poétique et musicale donnée dans le cadre du Festival international de San Maximo. En 1969 il joue dans l'*Othello* de *Shakespeare* donné dans le texte français de Georges Neveu au Festival international de Lyon-Fourvière.

Bachir Touré comme Douta Seck est également chanteur. Il a enregistré plusieurs disques et obtint le premier grand prix de variétés décerné par l'O.R.T.F. en 1957.

Ambroise M'Bia

Ambroise M'Bia, né en 1938 au Cameroun, aurait pu faire carrière dans le football, dans le jazz ou poursuivre ses études d'ingénieur agronome. Il a préféré le théâtre et a pu entrer en 1961 à l'Odéon-Théâtre de France où il a joué notamment dans *Le Soulier de satin* de Claudel. Il a pu tenir de nombreux rôles au cinéma, particulièrement dans *Les Doulos, la Tête la première, Lady L*, etc.

3. Les compagnies.

La principale reste celle des « Griots » dirigée par Robert Liensol. En 1966, une nouvelle compagnie est formée, celle de Chango. Puis, en 1969, des étudiants guinéens de Paris constitueront la troupe Kaloum Tam-Tam.

La compagnie Chango.

Fondée en 1966 par l'acteur mauritanien Med Hondo, cette compagnie doit son nom au dieu yoruba. Le prospectus de la compagnie nous dit qu'il « symbolise la force et l'amitié ». En réalité, Chango est traduit habituellement par tonnerre et correspond exactement à l'ensemble des phénomènes atmosphériques perceptibles à l'homme. Chango, qui correspond au Héviéso des peuples Evhé et Fon du Dahomey et du Togo, est représenté par un bélier et les fidèles portent souvent la hache à double tête.

La vérité est que, Chango sonne bien et je pense que c'est l'unique raison qui a porté à adopter ce patron. Mais après tout, pourquoi pas « la compagnie du Tonnerre » ?

La compagnie a donné de nombreux spectacles dans les maisons de jeunes et de culture : *Le Destin de Magali* et *La Consultation* de Serge Behar ainsi que *La Demande en mariage* de Tchékhov.

Med Hondo est un Mauritanien qui a fait des études secondaires à Rabat et a suivi, à Paris, le cours d'art dramatique de Françoise Rosay.

Au cinéma, il a tourné *Tante Zita* et *Un homme de trop*. Les téléspectateurs français l'ont vu dans l'Ange Gabriel des *Verts pâturages* de Connelly.

Il a joué dans plusieurs pièces : *La Tragédie du Roi Christophe* de Césaire, *Les Ancêtres redoublent de férocité* de Kateb Yacine, *Danse lente sur un champ de bataille* de William Hanley, *Le Métro fantôme* de LeRoi Jones.

Pour justifier la création de Chango qui coexiste avec les Griots et se développe lorsque la compagnie du Toucan est disloquée juste après le festival de Dakar, Med Hondo s'explique (1) :

« *Nous sommes des artistes dits " de couleur ". Il y a parmi nous des comédiens, des musiciens, des chanteurs, des peintres, des cinéastes.*

(1) Dans la brochure présentant *L'Oracle* de Guy Menga.

« Nous sommes différents les uns des autres. Une raison essentielle nous unit : " l'art ".

« Nous avons pour nous exprimer un véhicule commun, un trait d'union : " la langue française ".

« Dans l'exercice de notre profession, nous sommes très souvent soumis à des exigences paradoxales. Dans la plupart des productions artistiques, l'acteur " de couleur " doit obligatoirement répondre à l'image et à l'idée que l'on se fait de lui : au cliché d'Africain, de nègre, de Noir ; autrement dit, il doit être avant tout " le Noir type ". On fait rarement appel à ses qualités d'homme, à ses connaissances artistiques. Par conséquent, il ne fait plus de l' " art ", il vend sa couleur, il ne s'exprime pas en tant qu'individu, il négocie sa peau ; il devient malgré lui complice de certains " marchands de négritude ".

« A l'heure où les échanges culturels contribuent de plus en plus à un meilleur rapprochement des peuples ; à l'heure où la révélation d'écrivains et de dramaturges d'outre-mer permet un renouveau artistique vivifiant, dont chacun plus ou moins inconsciemment éprouve la nécessité, " Chango " se propose la création d'une compagnie permanente composée d'artistes professionnels. »

Dans un tract lancé lors de la fondation de Chango, Med Hondo insistait sur le fait que la France ne disposait pas d'une compagnie noire, alors que Londres en a une patronnée par Sir Laurence Olivier.

L'Oracle, l'excellente comédie de Guy Menga avait une dimension insuffisante pour tout un spectacle. Il aurait fallu y joindre une autre pièce d'ordre historique par exemple.

L'Oracle est la classique histoire du père avare qui s'apprête à marier sa fille et qui recherche le parti le plus avantageux (pour lui). Le grand-père fort heureusement est là pour orienter du bon côté (du côté du jeune homme peu fortuné aimé par la fille), le verdict de l'oracle.

Il n'est pas sûr que Med Hondo ait eu raison d'introduire dans cette pièce des éléments politiques absents de la farce originale (1) et il est regrettable que pour son premier spectacle authentiquement africain la compagnie Chango n'ait connu qu'un demi-succès.

La troupe du Kaloum Tam-Tam (Guinée) au théâtre de l'Epée-de-Bois (2).

En mai 1969, le Théâtre de l'Epée-de-Bois, rue Mouffetard, accueille la troupe Kaloum Tam-Tam des étudiants de Paris.

---

(1) Cf. à ce sujet, *Revue d'histoire du théâtre.*
(2) « Tam-tam, théâtre africain », *Zaïre,* Kinshasa, 2 juin 1969, pp. 19-22.

Un jeune étudiant en sociologie, Souleymane Koly, est l'animateur de ce spectacle dont le titre est *A l'orée de la forêt africaine.*

Il a écrit des poèmes :

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis,
Ils sont dans le sein de la femme,
Ils sont dans l'enfant qui vagit ;
Dans l'horizon qui s'enflamme,
Les morts ne sont pas sur la terre,
Ils sont dans le feu qui s'éteint,
Ils sont dans les herbes qui pleurent,
Ils sont dans le rocher qui gémit,
Ils sont dans la forêt,
Ils sont dans la demeure.

Les morts ne sont pas morts,
Ecoute plus souvent les choses que les êtres,
La voix du feu s'entend, entends la voix de l'eau,
Ecoute dans le vent le buisson en sanglots
C'est le souffle des ancêtres...

Souleymane Koly considère le théâtre comme un moyen d'expliquer l'Afrique aux Européens. Il envisage de monter dans un prochain spectacle *Savanes ardentes* qui évoque les modifications subies par certaines cérémonies coutumières.

Ce premier spectacle semble malheureusement n'avoir eu que très peu d'écho à Paris.

4. Radio et télévision.

Le développement des radios africaines, l'accroissement du nombre d'auditeurs en des pays encore largement dépourvus d'électricité grâce à la diffusion des postes à transistors, et celui de la télévision en Haute-Volta, en Côte-d'Ivoire, au Gabon, en République démocratique du Congo, l'ensemble de ces facteurs fait des radios africaines un moyen privilégié de diffusion du théâtre.

Le rôle de l'O.C.O.R.A.

L'office de coopération radiophonique intégré dans la D.A.E.C. (Direction des Affaires extérieures et de la Coopération) qui était jusqu'au printemps dernier 46, rue d'Amsterdam et qui a fait mouvement en de péril-

leuses conditions vers les sommets de la tour du quai Président-Kennedy, a joué dans la promotion du théâtre africain un rôle de premier plan.

M. Wilmet, responsable avec Mme Françoise Ligier de la section théâtre de l'O.C.O.R.A., dans une lettre du 6 juin 1969, a bien voulu marquer l'importance de l'action entreprise.

L'O.C.O.R.A. a adapté dans une forme radiophonique des œuvres d'auteurs africains, en particulier dans la série des *lectures dramatiques* des œuvres de Bernard Dadié, Damouré Zika (1), Camara Laye, Birago Diop ainsi que de nombreux textes traditionnels, particulièrement dans la série « Terres et légendes ». Par ailleurs des *œuvres dramatiques* sont diffusées, alors que d'autres œuvres sont montées pour la radio, en particulier celles de Tchicaya U'Tamsi, Amadou Hampaté Ba, Lamine Diakhaté, Francis Bebey, Assoi Adiko, James Camphell, Annette M'Baye d'Erneville, Jacques Rabemananjara, etc.

Mais c'est surtout par le concours théâtral interafricain lancé en 1966 que l'Office a pu donner une impulsion nouvelle à l'art dramatique africain.

Le théâtre en effet se trouvait dans un cercle vicieux :

« *Par son insuffisance d'un répertoire correspondant aux aspirations de leur public, les troupes africaines ne peuvent fonctionner régulièrement ; d'où l'absence de comédiens, et ce manque d'interprètes conduit les écrivains à abandonner le théâtre pour la nouvelle ou le roman.* »

La Radiodiffusion constitue en Afrique la meilleure tribune. En radiodiffusant la pièce d'un auteur, on le fait connaître et le contact s'établit avec les éventuels acteurs et les futurs spectateurs.

En collaboration avec la quasi-totalité des radios africaines, l'O.C.O.R.A. lance en 1967 un premier appel aux auteurs. Les conditions sont simples : l'auteur doit être originaire d'Afrique ou de Madagascar et présenter une œuvre auparavant jamais diffusée.

L'appel, renouvelé par voie de presse est alors largement entendu. Cent trente manuscrits parviennent en moins de six mois. Sur ces cent trente, neuf furent sélectionnés, enregistrés par l'O.C.O.R.A. puis diffusés par toutes les radios africaines et malgaches.

Les auteurs, tous hommes, sont pour la plupart très jeunes étudiants, voire collégiens. Quelques-uns parmi les plus âgés dépassent à peine trente ans.

Les sujets concernent les grands thèmes légendaires ou historiques. D'autres sont inspirés par les mœurs modernes : liberté du mariage et dot. Les organisateurs de l'O.C.O.R.A. notent le petit nombre de comédiens

(1) Infirmier à Niamey, Damouré Zika a commencé sa carrière dans les années 1942 comme chef d'équipe d'un ingénieur des travaux publics nommé Jean Rouch qui en fit l'interprète de plusieurs de ses meilleurs films.

et de pièces à thèses. Il y avait un seul drame policier. L'action remporte sur la réflexion ou l'introspection.

Mais le jury, composé de responsables connaissant les problèmes du théâtre, n'avait pas forcément la même optique que les auditeurs. Chacun de ces auditeurs devait désigner par ordre de préférence les trois pièces en motivant son choix.

Pour le premier concours, le classement des auditeurs a été :

1. *La Marmite de Koka Mbala,* de Guy Menga. D'après le règlement de non-cumul, ce prix a été confondu avec le grand prix pour *L'Oracle.*

2. *Sansoa,* de René Dabiré, qui retrace l'épisode d'un jeune homme, unique soutien de sa famille qui est enrôlé de force et envoyé en Europe où il meurt à la guerre.

Le rapport de l'O.C.O.R.A. en date du 8 octobre 1968 concluait :

« *Le choix de ces deux pièces est caractéristique de la ligne directrice que l'on retrouve dans la majorité des " critiques " des auditeurs. Ceux-ci semblent opter résolument pour le théâtre-tribune au détriment du théâtre-fiction. Les fresques historiques sont retenues lorsqu'elles ont une résonance supra-nationale, tel* Kondo le requin *de Jean Pliya traitant de Béhanzin, symbole de la résistance africaine, lorsqu'elles présentent des incidents évidents avec le monde moderne — cas de La* Marmite de Koba Mbala, *déjà citée, lorsquelles intéressent un héros bien connu de l'auditeur lui-même. Dans tous les autres cas, il semble que le spectateur africain, trop longtemps sevré d'une image impartiale de lui-même, désire avant tout retrouver cette image. Il demande au théâtre non un délassement mais un motif de réflexion...*

« *il faut ajouter qu'à l'intérieur de cette option, la plupart des auditeurs demeurent très sensibles à la valeur intrinsèque de l'œuvre et en particulier à la construction dramatique et à la limpidité du texte.* »

Cependant, il est apparu qu'un concours de cet ordre ne devrait pas être occasionnel, mais annuel. C'est ce qui a été décidé pour compter de 1969 suivant le règlement ci-après.

CONCOURS THÉÂTRAL INTER-AFRICAIN RADIOPHONIQUE 1969

Règlement.

Article 1. L'Office de coopération radiophonique (O.C.O.R.A.) organise un concours annuel destiné à encourager l'art dramatique en Afrique et à Madagascar.

Article 2. Le concours est ouvert à tous les auteurs francophones ressortissants d'Etats d'Afrique noire et de Madagascar qui déclarent en accepter les modalités.

Article 3. Les concurrents peuvent participer à ce concours en faisant parvenir soit directement à l'O.C.O.R.A., soit à leur Radiodiffusion nationale qui regroupe les manuscrits, une œuvre dramatique dans la mesure où il s'agit :

— d'une œuvre radiophonique inédite ;
— d'une œuvre conçue pour la scène — qu'elle ait été représentée ou non — à condition qu'elle n'ait jamais été radiodiffusée en Afrique, à Madagascar ou en France.

Article 4. La date limite des envois est fixée au 31 janvier de chaque année, la date de la poste faisant foi.

Article 5. Les auteurs demeurent entièrement libres tant sur le choix des thèmes que sur la forme qu'ils souhaitent donner à leur œuvre.

Article 6. Ils déclarent néanmoins accepter toute modification ou adaptation radiophonique jugée nécessaire par l'O.C.O.R.A.

Article 7. A la suite d'une sélection effectuée par un comité de lecture, douze pièces sont retenues. Ces pièces sont enregistrées par l'O.C.O.R.A. et envoyées à toutes les stations de radiodiffusion d'Afrique francophone et de Madagascar.

Article 8. Un jury composé de représentants des stations de radiodiffusion africaines et malgaches et de personnalités des Lettres et du Spectacle attribue parmi ces douze pièces les prix suivants :

1. Un grand prix de 200 000 F CFA ;
2. Un second prix du Jury 75 000 F CFA ;
3. Un 3e prix du Jury 50 000 F CFA ;
4. Un 4e prix du jury 35 000 F CFA ;

La décision du jury est sans appel.

Article 9. De leur côté les auditeurs d'Afrique et de Madagascar sont appelés à attribuer le « Prix des Auditeurs » dans les conditions suivantes :

— Chaque auditeur, après diffusion des douze œuvres sélectionnées, désigne par ordre de préférence les trois pièces lui paraissant les meilleures en motivant les raisons de son choix. Les lettres des auditeurs sont groupées par les radiodiffusions qui déterminent quelle est la pièce ayant reçu le maximum de suffrages dans leur Etat.

Chaque radiodiffusion porte à la connaissance de l'O.C.O.R.A. le résultat du référendum organisé sur le plan national. La pièce ayant été choisie dans le plus grand nombre d'Etats est couronnée par un « Prix des Auditeurs » d'une valeur de 100 000 F CFA.

A noter :

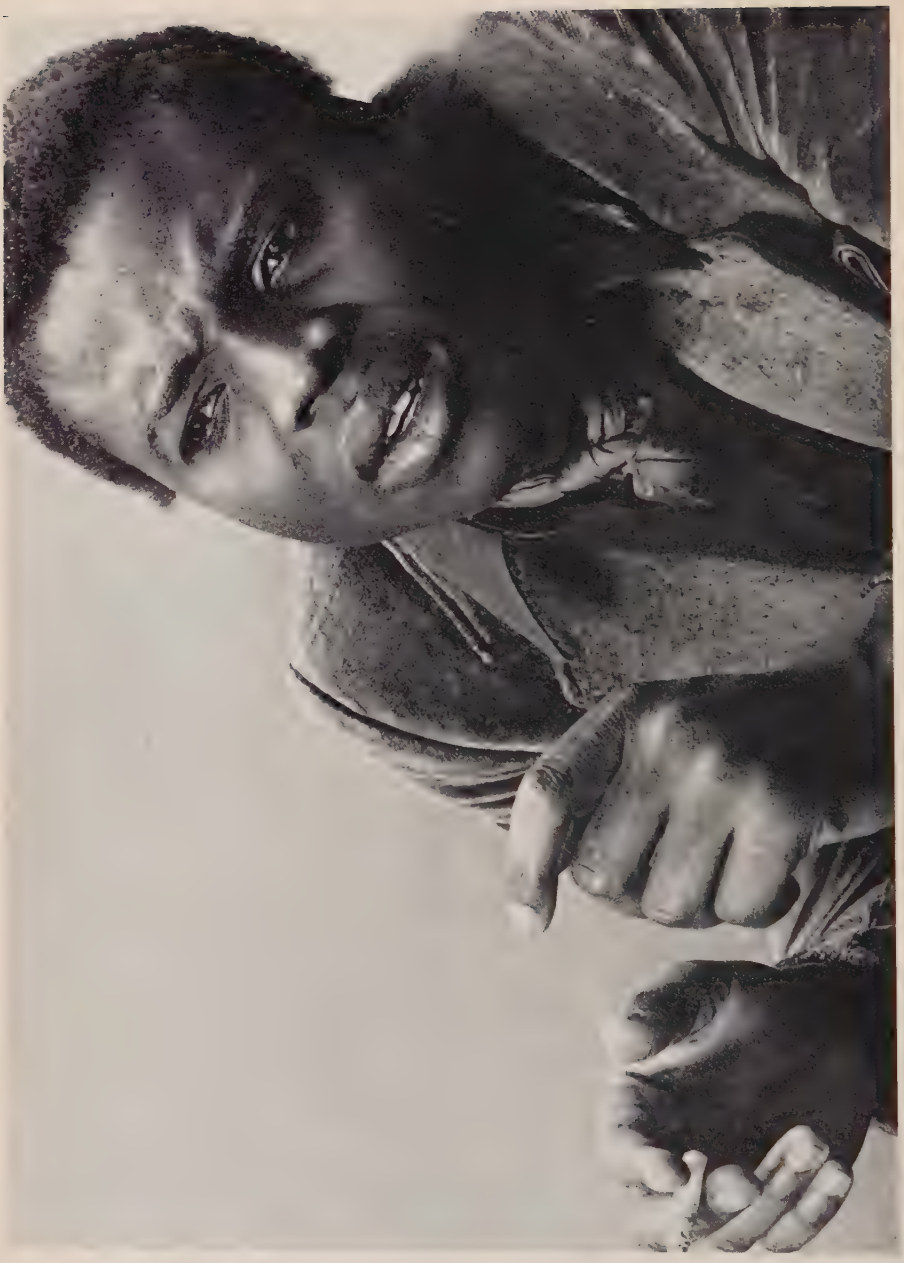
— que l'organisaton du référendum à l'échelon national est laissée à l'initiative des radiodiffusions ;
— que pour assurer l'impartialité des votes, les auditeurs sont invités à ne pas se prononcer sur les œuvres de leurs compatriotes.

Article 10. Un auteur ne peut cumuler plusieurs prix. Au cas où le choix des auditeurs est celui du jury se porteraient sur la même pièce, l'auteur recevra le « Grand Prix » de 200 000 F CFA. Le prix des auditeurs sera alors attribué à l'auteur de la pièce venant en second dans l'ordre de préférence des auditeurs.

Article 11. Les auteurs de pièces radiodiffusées devront s'inscrire — s'il ne le sont pas déjà — à une société d'auteurs par l'intermédiaire de laquelle ils toucheront leurs droits lors de la diffusion de leur œuvre.



Daniel Kamwa et Marpessa Dawn dans une scène du « Mariage ».
(Photo agence de presse Bernard.)



Alfred Panou (Togo) dans « Black Power ».

Article 12. L'O.C.O.R.A. se réserve pendant une durée de deux ans l'exclusivité de toute utilisation radiophonique et télévisuelles des pièces primées.

Article 13. Les auteurs des pièces primées inédites accordent à l'O.C.O.R.A. le droit d'éditer leur œuvre.
Dans ce cas, le montant du prix sera considéré comme un à-valoir sur les droits d'édition.

Article 14. Les manuscrits non retenus ne seront pas rendus.

Le théâtre noir à l'O.R.T.F.

L'un des plus talentueux parmi les écrivains marocains de langue française, Driss Chraibi, auquel on doit *Les Boucs, Passé simple, Succession ouverte, Un ami viendra nous voir,* etc., créa à l'O.R.T.F. l'émission du *théâtre noir* qui avait lieu presque chaque mois le premier samedi à 20 heures. Cette série, inaugurée en octobre 1964, comporte notamment :

— *Les Agapes des dieux,* de Jacques Rabemananjara ;
— *Le chant du lac,* d'Olympe Bhély Quenum ;
— *Cette Afrique-là,* de Jean Ikelle Matiba ;
— *Le Mandat et Blanche Genèse* (Vehi Ciosane), de Sembène Ousmane ;
— *L'Os et le prétexte,* de Birago Diop ;
— *Mission terminée,* de Mongo Beti ;
— *Fo Yovo,* de Joseph Amegboh ;
— *Sur la terre en passant,* de François Evembe.

Mais une place presque aussi importante était faite pour l'adaptation française des auteurs anglophones d'Afrique tels Wole Soyinka (Frère Jero et les habitants du marécage, *Swamp Dwellers*) ou Chinua Achebe (*Le Monde s'effondre*), Ezéchiel Mphalélé (*Au bas de la seconde avenue*), Alex Laguma (*Promenade dans la nuit).*

Driss Chraibi adapte aussi *Camaxillo* de Castro Soromenho.

Ces séances du théâtre noir, remarquablement agencées par Driss Chraibi, comportent malheureusement plus de romans adaptés que de pièces de théâtres, puisque seules les pièces de Jacques Rabemananjara et de Joseph Amegboh ont été écrites pour la scène. Du moins ces émissions, si elles ne sont pas authentiquement du théâtre, permettent-elles d'utiliser les acteurs noirs présents à Paris et de familiariser le public francophone d'Europe avec le monde africain.

Il est certain que l'extension en Afrique de chaînes de télévision doit normalement entraîner la production de films, de pièces de théâtre à sujets africains qui par les échanges dans les pays francophones d'Amérique et d'Europe feront mieux connaître le patrimoine culturel de l'Afrique francophone.

5. Publication des pièces en France.

Le problème de la publication des pièces en France reste aussi important pour celles d'une certaine dimension.

Cette publication pose un problème peut-être plus sensible que celui du roman africain. Il tient au fait que le public potentiel pauvre qui ne peut pas consacrer une somme importante à l'achat des livres en général, hésitera devant une forme de présentation dialoguée à laquelle il n'est pas habitué. Par ailleurs, sur le plan matériel de la publication l'auteur au fond de son Afrique ne peut évidemment pas chercher un éditeur et il est évident que les manuscrits sont fréquemment refusés. Aussi certains livres sont édités à compte d'auteur. Ce fut sans doute le cas pour *Les Acteurs noirs* de Julien Alapini (1) et même pour *La Marmite de Koka Mbala* de Guy Menga (2).

Les éditions Présence Africaine, dont nous avons dit l'importance, parviennent à publier quelques pièces, mais sont limitées par des questions de financement. Les pièces se vendent mal.

Toutefois Alioune Diop parvient à éditer *La Mort de Chaka* (3) de Seydou Badian Kouyaté ainsi que *Les Derniers jours de Lat Dior* et *La Mort du Damel* d'Amadou Cissé Dia (4).

Un éditeur engagé, P. J. Oswald, lance en 1967 une collection, « Théâtre africain », avec *L'Exil d'Alboury* de Cheik Ndao (5), puis *Les Malheurs de Tchako* de l'Ivoirien Charles Nokan (6), et la première pièce écrite directement en français par Ola Balogun, auteur nigérian, *Shango* suivi du *Roi-Eléphant.*

Né à Yamoussoukro, patrie du président Houphouët-Boigny, Charles Nokan, étudiant à Poitiers puis à Paris, après une licence de sociologie, a déjà publié *Le Soleil noir point* avec une préface de Pierre Stibbe et un roman, *Violent était le vent.* Avec *Les Malheurs de Tchako,* c'est le drame d'un homme politique africain d'une lumineuse intelligence mais infirme, malade et repoussant qui parvient par la vertu de son caractère à séduire.

Ola Balogun, actuellement attaché de presse à l'ambassade de Nigeria à Paris, est un Yoruba né à Aba. Après des études au King's Col-

(1) Presses Universelles, Avignon, 1965, 189 pp.
(2) Collection « Le pied à l'étrier », éd. Regain, Monte-Carlo, 75 pp.
(3) 1962, 59 pp.
(4) 1965, 158 pp.
(5) Suivi de *La Décision,* Préface de Bakary Traoré, P. J. Oswald, Honfleur, 1967, 134 pp.
(6) *Les Malheurs de Tchako,* P. J. Oswald, 1968, 96 pp.

lege de Lagos, il passe un an à l'université de Dakar, puis trois années en France à Caen et Paris.

Dans une note préliminaire, Ola Balogun rappelle les deux traditions légendaires du roi Shango. Dans l'une, Shango, roi sanguinaire, chassé du trône par un soulèvement populaire, se serait suicidé. Dans l'autre, en essayant un charme lui permettant de foudroyer des adversaires, il aurait mis le feu à son propre palais et se serait suicidé. L'auteur a remarquablement utilisé les deux traditions.

Un divertissement scénique en trois tableaux, *Le Roi-Eléphant* (pp. 71-89), mettant en scène les animaux, complète l'ouvrage.

Les périodiques spécialisés dans le théâtre ne publient que rarement des pièces africaines. *L'Avant-Scène* (1), revue bimensuelle consacrée au théâtre, au cinéma et aux disques, publia : *Trois prétendants, un mari,* de Guillaume Oyono (2) ; *Assemien Dehylé roi du Sanwi* (3), de Bernard Dadié et *Kaltouma* (4), du Tchadien Palou Bebnone.

Enfin la revue *France-Eurafrique,* la dynamique tribune franco-africaine animée depuis vingt ans par Max Jalade a publié *Datchi l'esclave marronne,* du Togolais Henri Ajavon (5).

6. L'A.D.E.A.C. et son action.

Jusqu'alors les problèmes franco-africains du théâtre avaient été résolus directement par les services culturels du ministère de la Coopération. En 1963 est créée, sous la présidence de M. Louis Fougère, conseiller d'Etat, l'*Association pour le développement des échanges artistiques et culturels* (6) qui est, au secrétariat d'Etat aux Affaires étrangères chargé de la Coopération, l'homologue de l'*Association française d'Echanges artistiques* qui dépend du ministère des Affaires étrangères. M. Maurice Guillaud est le secrétaire général chargé des questions artistiques de l'A.D.E.A.C. dont le double objectif est d'une part d'organiser des tournées dans les Etats d'Afrique noire et à Madagascar, d'autre part de recenser les talents locaux et d'assurer leur formation par dès stages d'animation théâtrale.

L'action de l'A.D.E.A.C. se déroulant de façon presque exclusive en Afrique et à Madagascar, c'est au chapitre suivant qu'il nous faut

(1) 27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e.
(2) N° 302.
(3) N° 343.
(4) N° 327, février 1965, pp. 33-39.
(5) *France-Eurafrique,* n° 168, 9, rue Bourdaloue, décembre 1965, pp. 36-41.
(6) Je tiens à exprimer ma très vive gratitude à Mlle Méric, secrétaire général adjoint chargé des questions administratives de l'A.D.E.A.C. qui m'a fourni sur l'action de l'A.D.E.A.C. des renseignements très complets.

envisager son action dans le détail. L'A.D.E.A.C. de 1963 à 1967 a pratiqué simultanément trois formules :

— tournées de type traditionnel (dites « de prestige) destinées surtout au public des capitales et des villes secondaires importantes ;

— tournées « légères » (maximum six personnes) destinées à pénétrer en brousse et à toucher un public rural nombreux et les principaux lycées et collèges ;

— formation artistique des Africains et Malgaches confiée à des professeurs ou animateurs qualifiés chargés de diriger des stages dont la durée varie de quinze jours à trois semaines.

En 1967, l'A.D.E.A.C. renonce à la formule des « tournées légères ». Elle a choisi des programmes pouvant s'adresser au public des capitales et à celui des villes secondaires. Elle a par ailleurs prévu un rythme de tournées et une durée de séjour dans un Etat variant de huit à dix-huit jours.

Parmi les compagnies qui ont « exporté » en Afrique du répertoire parisien, citons le *T.U.C.* (Théâtre d'Union culturelle) de Max Pellenc, *Les heures théâtrales de France* de Mme Renée Faure, *Le Théâtre des Amandiers* de Pierre Debauche et Paul Savatier, *la troupe Jean Vilar, Les comédiens des Champs-Elysées* de Maurice Jacquemont, le *T.U.F.* de Jean Davy, *La Compagnie de Dominique Rozan.*

Certes le déplacement des compagnies est extrêmement coûteux et exige un budget variant de 150 000 à 250 000 F (7,5 à 12,5 millions de francs CFA). Seules Dakar et Abidjan, à cause de leur importance et de leur équipement, permettent une certaine rentabilité du spectacle. Ailleurs, dit un rapport de l'A.D.E.A.C., les possibilités de recettes sont minimes et les organisateurs préfèrent ne pas fixer le prix des places à un tarif trop élevé de façon à permettre à un large public d'assister aux représentations.

Avec les diverses compagnies, l'A.D.E.A.C. a organisé près de cinq cents représentations.

L'A.D.E.A.C. finance aussi des missions d'experts ou des déplacements de comédiens, ainsi le voyage de George Herbet en avril 1966 à Dakar, Abidjan, Lomé, Cotonou sur les possibilités de tournées commerciales, d'Albert Botbol en décembre 1965 sur la création à Abidjan d'un Institut national des Arts.

L'A.D.E.A.C. assure par ailleurs les frais de voyage de certains acteurs africains, ainsi en 1964 pour les artistes dahoméens et camerounais se rendant au festival de Berlin, ainsi la tournée de Bachir Touré, Légitimus, Chabbert, Gomis, N'Dine qui donnent du 23 novembre au 27 décembre 1964 un récital de poèmes d'auteurs africains à Nouakchott, Dakar, Ouagadougou, Abidjan, Lomé, Cotonou.

L'A.D.E.A.C. finance aussi le déplacement à Dakar de la *compa-*

gnie du Toucan qui, sous la direction de Jean-Marie Serreau, donne durant le festival des arts nègres *La Tragédie du Roi Christophe* de Césaire.

A partir de 1965, l'A.D.E.A.C. infléchit son action dans le sens de l'animation théâtrale et des *tournées de pénétration*. Georges Toussaint s'occupe de trente-deux stagiaires à Abidjan du 30 juillet au 1er octobre 1967. Paul Savatier dirige une initiation à l'art dramatique à Bamako (mars 1967 et juin-juillet 1968) et Antsirabé (avril 1968) ; Henry Cordreaux, conseiller pédagogique à la Jeunesse et aux Sports, organise à Bouaké, du 22 décembre 1966 au 2 janvier, un stage d'art dramatique inter-Etats. Durant la même période, Jean-Pierre Ronfard, instructeur à l'Institut national d'Education populaire et Roger Blay à Dschang initient vingt-cinq stagiaires du Cameroun, du Gabon, de la R.C.A. et du Tchad.

Henry Cordreaux pense que le travail ainsi réalisé dans les tournées de pénétration et d'animation est préférable aux « tournées mitrailleuses » dont la rentabilité est basée sur le taux de fréquentation du public. Cette action s'est particulièrement développée au cours de la saison 1967-1968.

L'A.D.E.A.C. prit également en charge la tournée des conférences de M. Jacques Scherer, professeur à la Sorbonne, qui, du 17 novembre 1965 au 3 février 1966 parcourut le Dahomey, la Côte-d'Ivoire, le Sénégal, la Mauritanie, la Haute-Volta, le Niger, le Cameroun, le Gabon, le Congo-Brazzaville et la République centrafricaine.

En dehors des conférences sur le théâtre en général, le professeur Scherer organisa dans les diverses villes africaines des colloques sur le théâtre africain. Certains débats furent houleux ; néanmoins cette tournée eut le mérite de sensibiliser le responsable à la Sorbonne de l'enseignement du théâtre aux problèmes du théâtre africain dont il ne mesurait pas jusqu'alors l'importance. Le fait que cette tournée était son premier véritable contact avec l'Afrique lui donnait « l'œil neuf » et une évaluation peut-être plus juste des véritables problèmes.

Si l'action de l'A.D.E.A.C. apparaît parfois coûteuse dans ses aspects divers et multiformes, du moins peut-on dire qu'elle a bien servi la cause du théâtre en Afrique.

VI
La promotion du théâtre en Afrique

Théâtre dans l'Afrique indépendante.

Dix-sept Etats francophones d'Afrique noire en moins de quatre ans accèdent à l'indépendance : la Guinée en 1958, quatorze Etats en 1960 (Cameroun, Togo, Dahomey, Côte-d'Ivoire, Haute-Volta, Niger, Tchad, Gabon, Congo-Brazzaville, République centrafricaine, Mali, Sénégal, Mauritanie, Congo-Kinshasa), enfin le Ruanda et le Burundi en 1962.

En dehors des tam-tam organisés pour les fêtes de l'indépendance, les préoccupations des nouveaux chefs d'Etat ne furent pas immédiatement orientées vers le théâtre.

Toutefois il devenait difficile pour ces jeunes nations de se contenter de spectacles de patronage ou de distribution des prix. La confrontation du Théâtre des Nations à Paris obligeait les jeunes équipes d'art dramatique à une certaine recherche. Dans leurs contacts directs avec les pays étrangers pleins de bienveillance pour des peuples désormais ouverts sans obstacle à leur action économique, les chefs d'Etats sentaient la valeur d'ambassade culturelle d'une troupe théâtrale.

Par ailleurs, dans les capitales africaines, il n'était plus possible de se contenter des tournées de certaines compagnies européennes de seconde zone. Enfin la télévision, dévoreuse de kilomètres de films, était installée en Côte-d'Ivoire, en Haute-Volta, au Gabon, en République démocratique du Congo. La nécessité de spectacles africains se faisait de plus en plus sentir.

Ces divers motifs amenèrent le gouvernement à s'intéresser au théâtre avec des résultats inégaux suivant les qualités des responsables.

Toutefois, dans l'ancienne A.O.F., les présidents et ministres responsables connaissaient beaucoup mieux les problèmes du théâtre que leurs homologues d'Europe, du fait que beaucoup d'entre eux avaient joué — et avec quel talent — dans les formations du théâtre de Ponty. D'autres avaient appartenu au scoutisme. Le terrain était donc particulièrement favorable aussi bien pour l'accueil des compagnies européennes visiteuses que pour la mise en œuvre de compagnies nationales ou l'encouragement des troupes d'amateurs.

1. Les tournées théâtrales.

Nous avons vu au cours des chapitres précédents les tournées de certaines compagnies, telle la *compagnie des Quatre* dont Pierre Ringel narrait spirituellement les aventures.

Depuis les indépendances, les ambassades d'Allemagne, des Etats-Unis, organisent des tournées musicales ou de folklore. Il est donc normal que les troupes parisiennes jouent dans la langue de culture des Etats africains et participent à cet effort de promotion théâtrale. Dans cette perspective, nous avons vu le rôle joué par l'A.D.E.A.C. D'abord, il s'agit de pièces du répertoire parisien jouées par des acteurs considérés un peu comme les ambassadeurs de la culture française... Puis, à partir de 1965, on s'achemine vers des actions de pénétration et de promotion culturelle.

Les grandes tournées théâtrales.

Ainsi, du 3 novembre au 12 décembre 1963, le T.U.C. (Théâtre d'Union culturelle) avec notamment Max Palenc, Davy et Toussaint donnent vingt-neuf représentations à Fort-Lamy, Bangui, Brazzaville, Douala, Cotonou, Niamey, Ouagadougou, Abidjan, Bamako, Dakar, avec au programme : *Antigone*, d'Anouilh ; *Hélène ou la joie de vivre*, d'André Roussin ; *Le Malade imaginaire*, de Molière.

Du 19 février au 30 mars 1965, la même compagnie jouait à Cotonou, Lomé, Abidjan, Ouagadougou, Bamako, Dakar, Nouakchott, avec, au programme, *Le Médecin malgré lui*, de Molière, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, *L'Ecole des Pères*, de Jean Anouilh, *L'Idiote*, de Marcel Achard.

« Les heures théâtrales de France », dirigées par Mme Renée Faure, sociétaire honoraire de la Comédie-Française, M. Paul Ecoffard et comprenant huit acteurs, font du 1er mars au 11 avril 1964 la tournée de Fort-Lamy, Bangui, Brazzaville, Libreville, Douala, Yaoundé, Cotonou, Lomé, Abidjan, Ouagadougou, Niamey, avec, au programme, *Bérénice*, *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, de Mérimée, *La Jalousie du Barbouillé*, de Molière, *Feu la mère de Madame* de Feydeau et un récital poétique.

Raymond et Roger Poirson donnent un spectacle de marionnettes des fables de La Fontaine et un conte de Roger Poirson dans une tournée qui, du 15 octobre au 20 novembre 1965, passe par Nouakchott, Ouagadougou, Bamako, Douala, Yaoundé, Bouaké, Bangui, Fort-Lamy.

En décembre 1965, Huguette Grandhi, Robert Daranne et Stanislas Figeat font une tournée au Congo, Gabon et Cameroun avec *L'Escurial*, de Ghelderode, *Le Testament du père Leleu*, de Roger Martin du Gard, des jeux mimés (fables de La Fontaine) avec masques et des marionnettes.

Du 15 janvier au 28 février 1966, Pierre Debauche et sept comédiens donnent, dans les principales villes de Madagascar, *La Surprise de l'amour* de Marivaux, *Trois farces* et un montage de poèmes sur « Terre, amour et mer ».

En janvier 1966, la troupe Jean Vilar donne quarante et une représentations de *L'Avare* à Nouakchott, Dakar, Bamako, Ouagadougou, Niamey, Abidjan, Dabou, Bouaké, Korhogo, Lomé, Cotonou, Yaoundé, Douala, Bangui, Fort-Lamy, Libreville, Brazzaville.

En janvier 1967, Maurice Jacquemont et sept comédiens des Champs-Elysées donnent trente représentations en tournée à Yaoundé, Bafoussam, N'kongsamba, Edéa, Douala, Bangui, Fort-Lamy avec Molière, *L'Apollon de Bellac* de Giraudoux, *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco.

Du 10 février au 3 mars 1967, le T.U.F. de Jean Davy avec Georges Toussaint et sept autres comédiens présentent le *Turcaret* de Lesage à Niamey, Cotonou, Abidjan, Bouaké, Treichville, Bingerville, Ouagadougou, Bamako, Nouakchott et Dakar.

En décembre, MM. Gérard Sayaret et Roger Coggio présentent à Ouagadougou et Nouakchott *Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol.

Les comédiens des Champs-Elysées de Maurice Jacquemont donnent du 14 décembre 1967 au 4 février 1968 au Gabon, au Congo, en R.C.A., au Cameroun et au Tchad, quarante-deux représentations comprenant *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni, *Georges Dandin* de Molière, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux.

Du 17 janvier au 3 mars 1968, le *T.U.F.* de Jean Davy donne trente et une représentations de *Polyeucte, Le Roi se meurt* de Ionesco à Ouagadougou, Bobo-Dioulasso, Abidjan, Bouaké, Dabou, Cotonou, Porto-Novo, Ouidah, Abomey, Parakou, Lomé, Palimé, Atakpamé.

Durant la même période (19 janvier-4 mars 1968), Dominique Rozan et douze comédiens donnent trente et une représentations de l'*Antigone* de Sophocle, et des *Fourberies de Scapin* de Molière à Nouakchott, Saint-Louis, Dakar, Thiès, Ziguinchor, Kaolack, Diourbel, Bamako, Niamey, Maradi.

Enfin, du 16 février au 16 avril, Paul Savatier et le théâtre des Amandiers donnaient trente et une représentations à Tananarive, Majunga, Diégo-Suarez, Joffreville, Tamatave, Tuléar, Fianarantsoa, Ambositra et Antsirabé avec, au programme, *Sganarelle* de Molière, *Les Folies amoureuses* de Regnard, *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco.

Les stages d'initiation à l'art dramatique.

Ils sont systématiquement entrepris à partir de 1966 par Paul Savatier à Tananarive et Fianarantsoa (mars 1958), Henry Cordreaux au Dahomey et Togo (février-mars 1966), en Côte-d'Ivoire, Haute-Volta et

Mali (octobre-décembre 1966) à Bouaké (décembre 1966-janvier 1967) et durant la même période de Jean-Pierre Ronfard à Dschang, Christian Dente à Madagascar (janvier-avril 1967), Paul Savatier à Bamako (mars 1967), Antsirabé (6 avril 1968) et Bamako (juin-juillet 1968), Georges Toussaint à Abidjan (30 juillet-1er octobre 1967), Henry Cordeaux au Gabon (avril-mai 1968) et bien entendu Hermantier.

Nous reprendrons ces diverses tentatives en étudiant par Etat l'évolution du théâtre.

La tournée de conférences du professeur Scherer (17 novembre 1965 - 3 février 1966).

Nous avons mentionné au chapitre précédent cette tournée de conférences dont le tableau ci-joint donne le bilan complet. Nous noterons par ailleurs l'intérêt de cette mission pour chacun des Etats où M. Scherer s'est arrêté.

Aux colloques organisés lors des passages du professeur Scherer, celui-ci précisait les motifs de sa venue (1).

« *Je me suis intéressé au théâtre depuis fort longtemps. Je me suis d'abord intéressé à la littérature française en général et plus particulièrement aux techniques théâtrales. Je me suis spécialisé dans l'analyse de la dramaturgie, la manière dont les auteurs français écrivent les pièces de théâtre. Ceci m'a amené à une activité de pratique aussi. J'ai pris contact avec des auteurs dramatiques, avec des metteurs en scène, avec des comédiens. J'ai créé à Paris, à la Sorbonne, un Institut d'Etudes théâtrales, où l'on s'interesse à ce genre de problèmes relatifs. Il y a de nombreux étudiants français et étrangers. Nous cherchons dans ces études d'une part à enseigner l'histoire du théâtre français et étranger et d'autre part à réfléchir sur les problèmes relatifs à l'organisation du théâtre. C'est pourquoi le ministère de la Coopération m'a demandé de me charger de cette mission, d'autant plus que c'est mon troisième passage en Afrique : J'ai enseigné trois mois à l'université de Dakar, j'ai présidé des jurys de baccalauréat, une fois à Abidjan, une fois à Conakry et je viens maintenant dans dix pays africains pour essayer de comprendre mieux ce qu'est le théâtre africain et aider les auteurs à perfectionner le théâtre africain qui existe en se servant de l'expérience de l'Europe. Voilà les principes. Ces colloques sont à l'intention des personnes qui ont écrit quelque chose ou qui veulent écrire...* »

Puis chacun des assistants faisait part de son expérience. On peut certes regretter que M. Scherer n'ait pas eu au départ une connaissance meil-

---

(1) Compte rendu sténographique du colloque de Ouagadougou (12 décembre 1965).

Tournée du professeur Scherer en Afrique

PAYS	CONFÉRENCES		COLLOQUES		PIÈCES LUES OU IMPROVISÉES ORALEMENT	PIÈCES VUES	ENTRETIENS PRIVÉS	MINISTÈRES	INTERVIEWS		
	Nbre	Public	Nbre	Public					Pres.	Rad.	T.V.
Dahomey 1 Dahomey 2	1 —	60	5 —	9 + 4 = 13	13	1	6	1		1	
C.-d'Ivoire	4	300 × 2 350 × 2	2 + 1 + 1 = 4	5 + 1 + 20 = 26	10	2	1 + 1 + 1 + 1 = 4	1 + 1 = 2	1		1
Sénégal	1	200	2	30	11	2 + 1 = 3	3 + 4 + 3 + 1 + 1 + 1 + 1 = 14	1		1	
Mauritanie	1	250	2	30	8		0				
Hte-Volta	2	250	2	20 puis 30	2 + 1 + 1 + 2 + 5 = 11	1	2 + 1 = 3	1		1	
Niger	1	80	3	12	1 + 21 = 22	1	1 + 1 + 1 = 3	1		1	
Cameroun	2	250 80	3 2	40 7	11 8		1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 5	1 + 1	2	1	
Gabon	1	150	2	30	11	1	2	2 + 1		1	1
Congo	1	200	2	30	14	1	1	1			1
R.C.A.	1	200	3	5 à 10	13	4				1	
Tchad					1		1				
TOTAUX	15	3 050	30	250	133	14	39	12	3	7	3

leure des problèmes africains, mais quelle que soit la nervosité avec laquelle il fut parfois accueilli par certains auditeurs, le contact établi par lui reste dans l'ensemble extrêmement positif.

Ressources locales, impulsions venues du gouvernement, assistance technique européenne ont abouti après les indépendances à une vie théâtrale plus ou moins intense suivant les Républiques.

Nous avons essayé d'en dresser Etat par Etat un bilan que nous savons incomplet. Aussi serons-nous reconnaissants de toutes les inexactitudes qui pourraient nous être signalées et de toutes les omissions qui pourront être réparées dans une prochaine édition.

---

2. Le théâtre au Sénégal (1960-1970).

Le Sénégal, séparé du Mali en août 1960, bénéficie de l'héritage dakarois. Dakar en effet, capitale fédérale, possède une infrastructure culturelle importante (Université, I.F.A.N., Bibliothèques) et, depuis 1954, le théâtre du Palais qui pouvait paraître sommaire à certains maniaques de la construction grandiose, est une véritable salle de spectacle.

Par ailleurs, Sonar Senghor est sur place. Il a la confiance du président. Dakar est, par excellence, la ville où l'action théâtrale doit pouvoir se poursuivre.

On peut dire que la première année d'indépendance est occupée à préparer le spectacle du Théâtre des Nations où le Sénégal, en 1961, se comporte brillamment. Le théâtre du Palais ayant été démoli pour céder la place à un immeuble de vingt étages, le théâtre Daniel-Sorano est ouvert en juillet 1965. En avril 1966, le Festival mondial des arts nègres réserve une place importante au théâtre et permet à la compagnie du Toucan de se produire dans *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire.

Après le sommet du Festival des arts nègres, le théâtre sénégalais, sous la direction de Sonar Senghor, connaît un remarquable développement.

Nous avons vu, en 1959, le concours du théâtre de la presqu'île du Cap-Vert. L'importance de l'agglomération dakaroise suscite de nombreuses troupes de valeur très inégale, d'autant qu'il y a la concurrence du cinéma.

Les spectacles scolaires.

L'enseignement officiel de l'histoire de l'Afrique et de la littérature africaine entraîne une africanisation des thèmes des spectacles de fêtes scolaires.

La présence à Dakar de l'extraordinaire conteur qu'est Birago

Diop constitue pour la jeunesse dakaroise une invite permanente à transformer en saynètes plus ou moins étoffées les contes de cet admirable auteur.

Ainsi les Sœurs de Saint-Joseph-de-Cluny de Dakar ont bien voulu me donner sur *La Légende des Mamelles* et *L'Os*, joué par leurs élèves de Dakar-Médina de précieuses informations (lettres de mai et juin 1969).

« La Légende des Mamelles *explique la présence des deux volcans éteints sur la pointe du Cap-Vert : Khary, femme acariâtre et jalouse, est justement punie par les génies ; elle se retrouve avec deux bosses, la sienne et celle de sa co-épouse bossue comme elle, mais bonne et aimable. qui sont devenues les " Mamelles ".*

« *De même* L'Os *qui a bien des points communs avec l'Harpagon de Molière.*

« *Nous avons constaté que ces saynètes présentent un intérêt très vif pour nos élèves. Celles-ci font preuve d'un réel talent dans l'interprétation et remportent un grand succès. Ce succès s'explique aussi par le fait que le public se sent concerné. Ces textes sont choisis dans la littérature africaine, les personnages sont sénégalais, le cadre lui-même est sénégalais. Par ailleurs, la morale de ces saynètes est issue de la tradition africaine. Elle s'élève contre toute atteinte aux vertus typiquement " nègres " que sont la générosité, la bonté, la solidarité.* »

La directrice de l'institution Jeanne-d'Arc (avenue Maginot, à Dakar), de son côté, nous écrit :

« *Depuis la fondation de l'Institution Jeanne-d'Arc, aucune pièce africaine proprement dite n'a été jouée par les élèves. Elles se sont contentées, au cours de séances récréatives organisées particulièrement par la J.E.C. (Jeunesse Etudiante chrétienne), de mimer des contes africains tels qu'on les trouve dans* L'Anthologie africaine et malgache *ou dans* Les Contes de l'Afrique de l'Ouest *édités chez Nathan.*

« *C'est ainsi qu'elles ont mimé des histoires telles que :* Les Mamelles, Le Menteur. *D'autres saynètes ont peut-être été jouées ici ou là, mais composées pour la circonstance l'original n'a pas été conservé. Quant au théâtre africain méritant ce nom, il est encore trop récent pour être entré dans le répertoire des écoles.*

« *On peut seulement signaler que parfois de jeunes Africaines ont tenu des rôles dans des pièces françaises classiques :* Les Femmes savantes, Andromaque, *ou des œuvres contemporaines :* Le Passant, La Fille de Roland, L'Annonce faite à Marie *et s'en sont fort bien tirées mais cela n'a pas de rapport évidemment avec le théâtre africain.* »

Mais il serait trop long de détailler les spectacles montés au Sénégal par des troupes scolaires ou d'amateurs.

Par contre il existe, déclarait en 1966 Sonar Senghor à la revue *Afrique* (1), une centaine de compagnie d'amateurs plus ou moins valables. Les plus méritantes reçoivent chaque année une subvention modeste qui leur permet tout juste de renouveler les costumes et les décors et d'accomplir quelques tournées dans le pays.

La troupe de Kaolack.

Colette Vessilier cite (2) la troupe de Kaolack :

« *C'est une véritable compagnie itinérante de théâtre populaire jouant partout où c'est possible, donnant ses représentations gratuitement. Son répertoire est composé du* Charlatan Amath Kodiath *inspiré d'anecdotes locales, de la scène du procès de* La Farce de maître Pathelin *et de quatre fables de la Fontaine fortement africanisées. Son animateur Cheikh Tidiane N'Gom est " un véritable Arlequin du théâtre paysan ". Par le retentissement de son action, la troupe de Kaolack prouve que c'est par le retour aux sources que le théâtre rural populaire peut se développer en brousse.* »

Nous retrouverons ces compagnies de brousse en parlant de Raymond Hermantier. Mais quelle que soit la valeur de ces spectacles, il est évident que l'existence d'un foyer permanent d'art dramatique à Dakar sert de support à toute l'action théâtrale sénégalaise.

Sonar Senghor, le théâtre du Palais et le théâtre Daniel-Sorano.

Le théâtre du Palais était assurément une salle qui remplaçait heureusement les improvisations de la Chambre de commerce. Avec le théâtre Daniel-Sorano, Dakar possède une magnifique salle de 1 200 places (800 à l'orchestre et 400 au balcon). C'est à la fois une salle et un conservatoire d'art dramatique qui permet à son directeur et d'héberger les troupes de passage et de constituer un véritable théâtre africain.

LES TROIS BRANCHES D'ACTIVITÉ.

Les activités théâtrales se développent sur trois plans. *Les Ballets* comprennent à la fois danses, chants, mimes. Sonar Senghor y introduit (3) des sketches humoristiques, des scènes mimées et notamment « l'histoire

(1) IRMELINE HOSSMANN, « Situation du théâtre sénégalais », *Sénégal-Afrique,* 1966, pp. 57-58.
(2) « L'expérience africaine de Raymond Hermantier », *L'Afrique littéraire et artistique,* n° 4, pp. 65-68.
(3) Déclaration de Sonar Senghor à IRMELINE HOSMANN, « Situation du théâtre sénégalais », *Sénégal-Afrique,* supplément trimestriel 1966, n° 4, p. 57.

classique de la fille que les parents veulent absolument marier à un homme riche qui les comble de cadeaux, mais la fille résiste, elle aime un autre jeune homme et bien entendu l'amour triomphe ». La *troupe nationale de ballets* est une troupe de prestige qui sillonne le monde entier.

Une compagnie polyvalente comprendra des acteurs d'expression française formés à l'école des Beaux-Arts du Sénégal et qui ont généralement reçu une formation dans les centres d'art dramatique. Doura Mané, El Hadj Diop, Manuel Gomy, d'autres acteurs jouent dans les pièces de langue française du répertoire. Les acteurs ont en général effectué cinq années d'art dramatique à l'école des Arts du Sénégal.

Enfin le théâtre possède un *ensemble instrumental traditionnel* composé de griots qui, dépositaires de la tradition orale, se rendent dans les villages du Sénégal où la majorité de la population est analphabète.

LE RÉPERTOIRE AFRICAIN.

Inauguré en juillet 1965, le théâtre Daniel-Sorano donne le vendredi 8 et samedi 9 octobre un spectacle double comprenant d'une part une évocation poétique en images et sons sur les œuvres de Léopold Sedar Senghor, d'autre part *Les Fiançailles tragiques* de Djibril Tamsir Niane.

Professeur d'histoire à Conakry, Djibril Tamsir Niane a une remarquable connaissance de la tradition orale. On lui doit en particulier *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1) où il a su admirablement mettre en œuvre les traditions orales des griots traditionnels Malinké ou *Belentigui. Les Fiançailles tragiques* correspondent à une vieille légende africaine. La coutume veut qu'une jeune fille soit livrée au Dieu-Python. Le sort désigne une jeune fille fiancée à un jeune homme attiré par l'Islam et à la veille même du mariage. Est-ce le sort ou le conseil des anciens irrité par l'attitude du fiancé ? Celui-ci va lutter contre ses amis, contre le village, et même contre sa fiancée, il va tuer le python et s'enfuir alors que les catastrophes s'abattent sur le village.

Gérard Chenet a réalisé de main de maître la mise en scène de cette pièce qui comporte l'intervention du chœur à deux reprises, un peu à la manière du théâtre antique, ce théâtre antique évoqué aussi par certains pagnes courants au Ghana, au Togo et au Dahomey (moins habituels à Dakar) mais qui correspondaient aux toges de naguère. Par ailleurs le griot impérial et le chœur faisaient penser également au coryphée antique.

Le critique théâtral de *L'Unité africaine* (2) a souligné la conviction des jeunes acteurs de *la troupe des artistes associés,* même si certains manquaient de métier.

---

(1) *Présence africaine,* 1960, 156 pp.
(2) « Les fiançailles tragiques de Djibril Tamsir Niane et un montage sur l'œuvre de L. S. Senghor au Théâtre Daniel-Sorano », *L'Unité africaine,* 14 octobre 1965.

La compagnie du Théâtre national Daniel-Sorano a donné par ailleurs :

— *La Fille des dieux* d'Abdou Anta Ka ;

— *Le Faux Marabout,* d'après *Le médecin malgré lui* de Molière ;

— *Negro spiritual* d'Yves Jamiaque avec, dans les principaux rôles : Doura Mané, Line Senghor et Jacqueline Scott Lemoine ;

— *Monsieur Pots-de-Vin et Consorts,* une adaptation de Maurice Sonar Senghor d'après le *Revizor* de Gogol avec, dans les principaux rôles : Sérigne N'Diaye Gonzales, Guillaume Correa et Jacqueline Scott Lemoine ;

— *Delo,* pièce historique sénégalaise de Tierno Ba avec, dans les principaux rôles : Doura Mané et Coly M'Baye ;

— *L'Exil d'Albouri,* tragédie de Cheikh N'Dao avec Doura Mané et Jacqueline Scott Lemoine ;

— *L'Os de Mor Lam* du docteur Birago Diop avec, dans les principaux rôles : Sérigne N'Diaye Gonzales et Line Senghor.

Enfin *Macbeth* avec, dans les principaux rôles Doura Mané et Line Senghor.

On connaît l'intérêt du *Revizor* comme thème exotique pour des pays venant d'accéder à l'indépendance où se trouvent posés les problèmes de certaines formes de concussion.

L'exil d'Albouri, déjà joué en France et au Mali, est l'œuvre de Cheikh N'Dao, professeur à l'Ecole normale de Thiès. L'auteur, né à Linguère au cœur du Djoloff, a grandi dans les échos de la tradition orale de la migration d'Ali Bori et de son armée. Claude Baignières écrit à propos d'Albouri (1) :

« *Albouri fut un chef guerrier soucieux d'esquiver des combats sans espoir pour s'enfoncer dans la brousse orientale afin de ménager son peuple et l'avenir. Cela n'alla pas sans troubles de conscience, parce que cette politique marquait une rupture avec de multiples traditions telles que l'attachement à la terre des ancêtres ou le mépris de la mort. Cet affrontement en un même personnage de la plus vive intelligence et du plus violent instinct ne constitue certes pas un procédé dramatique très neuf ; mais il acquiert ici un puissant relief par son authenticité, sa couleur folklorique et sa perpétuelle actualité.* »

Maurice Sonar Senghor décrit les conditions dans lesquelles fut monté *L'Os* de Birago Diop et fait une brève analyse de la pièce.

« *Personne, de mémoire d'homme, n'avait mangé de viande rouge à Lamène-Lamène. Pour les jeunes, le goût de la viande avait dû*

(1) *Figaro,* 27 mars 1968.

se confondre dans leur bouche avec celui du lait de leur mère. Pour les gens d'âge mûr et les vieux, ils devaient réapprendre la saveur de la viande rouge, le conseil des anciens ayant décidé de troquer, au Ferlo où paissent d'immenses troupeaux, auprès des Peuls un énorme taureau contre des charges de graines.

« *Arrive le taureau. Le partage se fait à la grande satisfaction des villageois et Mor rentre chez lui, sa part de* tong-tong *sous le bras. Il a choisi un os que son épouse Awa lui fait cuire doucement, lentement longuement.*

« *Sur ces entrefaites se présente dans la demeure de Mor, Moussa M'Baye, son* Mbok Mbar, *son frère de case, bien déterminé à manger sa part de tong-tong de Mor conformément aux règles de l'hospitalité sénégalaise.*

« *Pourtant Mor entend profiter seul de sa part de viande. La présence de Moussa se prolongeant outre mesure, Mor décide de tomber malade puis de mourir !*

« *Ma Seye, qui le connaît bien, ne dit-il pas de Mor : " Celui-là, son ventre le conduirait au tombeau s'il l'avait derrière lui " ?*

« *En effet, il ira jusqu'à se faire enterrer, s'obstinant à transgresser les règles de la fraternité de case. Et c'est en définitive Moussa qui " héritera " à la fois d'Awa et... de l'os.* »

Quant à *Macbeth*, des chroniqueurs étaient venus spécialement de Paris pour la générale. Dans le concert de louanges déversées sur le spectacle, nous pourrions citer Jacqueline Baron *(La Croix)*, Michel Letellier *(Dakar-Matin)*, Colette Vetissier, mais l'article le plus complet et le plus enthousiaste, celui de Jean Dutourd mérite d'être reproduit (1).

Hermantier, le « Faidherbe » du théâtre sénégalais !

« *J'aime M. Hermantier, je le dis sans façon. C'est un homme qui voit grand, juste et simple, qui se trompe comme tout le monde parfois, bien sûr, mais vise toujours haut. Outre cela, il connaît son métier admirablement et il a quelquefois des idées sublimes. Selon moi, c'est un des grands metteurs en scène d'aujourd'hui. L'Afrique était, évidemment, un plateau rêvé pour lui, qui est un des rares hommes de théâtre contemporains qui connaisse et sente le beau théâtre et en particulier Shakespeare et Schiller.* »

FOUGUE ET NAÏVETÉ SUPERBES.

C'est Shakespeare justement qu'il a choisi pour sa troupe noire, et la pièce la plus sauvage de Shakespeare, Macbeth. *J'ai vu ce* Macbeth

(1) *France-Soir*, 5-6 janvier 1969.

qui est une réussite, non seulement par le mouvement intense que M. Hermantier a su lui imprimer, mais aussi par le parti qu'il a tiré de ses acteurs noirs, lesquels se donnent à leur jeu avec une fougue et une naïveté superbes.

Un Macbeth *noir, cela signifiait une petite transposition.* Le *nom des personnages a été modifié. Macduff est devenu Macbao ; Malcolm, Locmao ; Donalbain, Doniban ; Lenox, Edao et le roi Duncan s'appelle le roi Koudan. De même, les sorcières sont des griottes vêtues de paille qui se contorsionnent au son des tam-tams. L'armure de Macbeth est une peau de léopard ; les convives du festin où apparaît le spectre de Banquo mangent des sucreries au son des xylophones. Enfin, tout se passe dans une frénésie sanglante, proprement africaine, qui évoque une espèce de Walpurgis nègre.*

Mais le texte de Shakespeare est là, entier, intact, et il prend un curieux relief dit en français par des Noirs. On mesure quel a été l'effort d'Hermantier et de sa troupe. Cette représentation de Macbeth, *en dehors de toute transposition, est une des meilleures que j'ai vues. La tragédie est présente constamment. Et les acteurs sont excellents, surtout Doura Mané qui est si magnifique en Macbeth qu'en le voyant on songe à Orson Welles, et Line Senghor, en Lady Macbeth, violente, amoureuse, ambitieuse, terrifiante, puis terrifiée à son tour et dépassée par les horreurs qu'elle a déclenchées.*

UN « FRISSON NOUVEAU ».

Tout est soigné et beau dans ce spectacle : les décors d'Ibou Diouf et les costumes somptueux de l'Afrique d'autrefois, du même Ibou Diouf et de Line Senghor.

Il y a là, j'en suis sûr, quelque chose qui apporterait un « frisson nouveau » au public parisien, et comme une nouvelle jeunesse de Shakespeare.

J'ai parlé longuement de Macbeth, *mais le théâtre Daniel-Sorano a monté d'autres pièces, en particulier* L'Exil d'Albouri *de N'Dao, qui raconte une célèbre aventure, celle d'un chef africain du* XIX^e^ *siècle qui préféra s'exiler plutôt que d'être roi fantoche sous un gouvernement blanc. Cela éveille en nous de curieuses correspondances : Albouri est une sorte de de Gaulle noir qui n'accepte pas Vichy. Rien n'y manque, pas même les nantis qui choisissent l'occupant pour garder leur bien.*

Bref, il faudra dorénavant inclure le Sénégal dans l'Atlas du théâtre. Hermantier, si j'ose cette grandiose comparaison, est le Faidherbe de ce nouveau territoire.

Il faut consacrer une page à Hermantier parce que, malgré une méconnaissance totale de l'Afrique qui lui faisait dire naguère en schématisant un peu, « avant moi, il n'y avait rien », il a réussi partout où il est passé à faire quelque chose. Certes il a écrasé quelques orteils et il a parfois enfoncé des portes largement ouvertes trente ans avant lui. Il reste que le solde est positif.

Raymond Hermantier (1) a eu la chance dans ses débuts de connaître Copeau, Jouvet, Dullin. L'un des derniers et plus jeunes disciples de Copeau, il fut l'un des premiers compagnons de Jean Vilar et vécut, avec le *Jules César* de Nîmes (1950), l'une des grandes heures du théâtre populaire.

Il a signé de nombreuses mises en scène : *Abe Lincoln en Illinois* de Sherwood, adapté par Maurice Clavel (1948), *A chacun selon sa faim* de J. Mongin (Prix Lugné-Poe, 1950), *Faust* de Gœthe et *Don Carlos* de Schiller, *La Grande pitié* et *Gandwina* de Maurice Clavel.

L'A.D.E.A.C. envoie Raymond Hermantier en mission à Madagascar du 6 mars au 7 avril 1963 ; il en sortira une vaste entreprise de réalisations culturelles dont nous parlons plus loin (2).

En avril 1965, il fait sa première mission d'études au Sénégal et il participe à la préparation de l'extraordinaire représentation donnée le lundi 12 avril 1965 au Centre national des Sports où est donnée une pièce d'Amadou Cissé Dia : *Les Derniers jours de Lat Dior N'Gone Latir.*

André Terrisse, bon connaisseur du Sénégal, écrit :

« Lorsque l'on donne à des acteurs sénégalais des rôles et des textes qui touchent leur sensibilité, ils jouent avec une justesse, un enthousiasme, une spontanéité qui nous permettent de dire que les ressources sénégalaises en matière théâtrale seront infinies, lorsque l'on se décidera à sortir le chariot des ornières où il s'est enlisé, à orienter les discussions et les informations sur le théâtre hors d'une phraséologie pseudo-technique, en appelant enfin la musique et la danse au secours d'une pensée folklorisée, en faisant appel à des éléments sénégalais non traumatisés par les Folies-Barbizon, Bertolt Brecht, la comédie de boulevard, ou Ionesco. »

(1) On peut se rapporter à l'article de COLETTE VÉSILLIER, « L'expérience africaine de Raymond Hermantier », dans *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 4, 1969, pp. 62-66.
(2) *Infra*, p. 276.

Mission au Congo-Brazzaville, au Gabon et au Cameroun (23 octobre - 21 décembre 1965).

Raymond Hermantier présente une série de spectacles commençant à Dolisie et se terminant à Dschang au Cameroun. Dans son bilan d'activités, il indique :

34 séances, fables, mimes, légendes et jeux ;
1 séance offerte à l'hôpital de Lambaréné ;
1 séance point-V de Bangui (2 000 spectateurs) ;
21 séances correspondant aux trois pièces (*L'Ours* de Tchekhov, *L'Escurial* et *Le Testament du père Leleu*) soit en tout 72 000 spectateurs touchés ;

10 conférences avec projections touchaient 1 000 auditeurs. Hermantier par ailleurs organisait un stage à Yaoundé où il donnait trois conférences sur l'histoire du théâtre et deux conférences-cours sur les techniques du spectacle.

L'inspiration populaire au Sénégal

En mars-septembre 1967, Raymond Hermantier revient au Sénégal où il recherche un théâtre sénégalais d'inspiration populaire.

Il décrit les nombreuses troupes de la jeune République : il y a cent groupes de danse qui s'ornent de titres les plus singuliers : Pirates du yéyé, Corsaires noirs, La Fraternelle, L'Essor, L'Espoir, Les Pionniers.

Quelle verve chez Hermantier pour décrire *Le Charlatan* (1).

« *Unique spectacle. Comédien, il joue mille personnages. Il est à la fois astrologue, diseur de bonne aventure, ogre, Petit-Poucet, Carmen Tessier, Mère Poule, Docteur Knock, Castro, Antoine et Ferdinand Lop. Bagages : deux valises de carton ; accessoires : de minuscules morceaux de bois, des chiffons peints, des herbes sèches, des queues d'animaux, mille gris-gris, des amulettes. Il s'installe au pied du grand arbre de la place principale. Il hurle. Il appelle la foule. On accourt, des jeunes gens, des jeunes filles, des vieux, des vieilles... et même les " hauts esprits ". Et le jeu commence. Une interminable palabre qui ferait pâlir, s'ils l'entendaient, les bonimenteurs du pont Neuf, les Arlechino de la comédie italienne et... Edgar Poe. Si l'on en croit son discours, l'homme a fait le tour de la terre, il a offert à tous, à toutes, l'amour, la fortune. Il a fécondé la femme stérile, marié les filles abandonnées, rendu les pères au foyer déserté. Il vient ici chasser les esprits du Mal... l'homme fait mille grimaces, se roule par terre... il voit les vampires. Les vampires volent. Les vampires cernent le jeune paysan qui écoute bouche ouverte. Pour chasser les " vam-*

(1) Notes, réflexions et suggestions à propos du théâtre rural populaire par Raymond Hermantier (mars-septembre 1967), aimablement comuniqué par l'A.D.E.A.C.

pires ", le minuscule morceau de bois, mon charlatan empoche 10, 20, 100 piécettes ; on rie, on crie, on se moque, on y croit... »

Les Bateleurs guinéens

Hermantier a rencontré dans sa tournée « les Bateleurs guinéens » qui ont quitté leur pays pour des raisons politiques.

« *Ils sont cinq : le chef de la troupe, trois jeunes acteurs et une sorte d'acrobate-mime. Pour tout bagage : trois tam-tams, deux,* makonga, *un petit ballot de hardes. Ils se déplacent à pied, couchent sur une natte dans les maisons des jeunes, chez " le cousin ",... ils parlent français et répètent six à huit heures par jour.* »

Voici la description qu'en donne Hermantier dans le même rapport :

« *Un jeune danseur entre et place au centre de la scène une* makonga *(une caisse de bois percée au centre et constituant une caisse de résonance, 5 lamelles d'acier), le joueur touche les lamelles d'acier, rythme sur la caisse : l'instrument produit un son musical plus profond, plus obsédant que la contrebasse des ensembles de jazz. Devant l'instrument, un personnage mime la crainte, les deux hommes dansent, les trois autres comédiens rentrent, ils exécutent à cinq une pantomime acrobatique réglée avec une grande précision. (Cette pantomime est très proche des Jeux Guerriers de l'Opéra de Pékin, plus vraie car les hommes sont torse nu.) Quatre sortent. Reste seul un acteur. Il danse en attendant : le rituel du pêcheur, soudain il pousse un cri déchirant, s'écroule au sol puis, dans un jeu très émouvant, il évoque la tragédie du pêcheur victime d'un serpent, la mélopée est lente mais on est pris. D'autres pêcheurs arrivent, se lamentent. Par l'expression douloureuse des visages, les attitudes, les gestes larges épousant l'espace, on devine que la mort s'empare lentement du pêcheur. Alors, au milieu des rythmes, des cris, surgit l'acteur acrobate : il virevolte, bondit dans l'espace, se livre à une danse qui transforme son Etre en une force de la nature déchaînée contre le Mal. Il chante la mort. Le pêcheur est guéri. Tous sortent dans un joyeux cortège. L'acrobate bondit, dispose sur l'aire du jeu deux caisses, quelques savates et l'on va emporter en un rythme endiablé une farce tirée d'une comédie de Keïta Fodéba : grimaces à détrôner de Funès, gags dignes de Fratellini, combats pour rires qui combleraient un Mack Sennett : au cours du spectacle, la foule est déchaînée. Elle en demande. Elle bisse les numéros. Chacun de ces numéros est mis en scène, on n'improvise pas,* tout a été réglé. " *La seule* improvisation *est, parfois, dans l'invention par les rires du spectateurs de nouvelles mimiques, mais nous ne déplaçons jamais les mouvements. Ce serait dangereux. Nous jouons avec tous nos muscles tendus, les points de nos chutes*

sont marqués ; s'il nous arrivait de nous cogner en jouant, nous resterions assommés", me dit le chef de la troupe. »

Et Raymond Hermantier conclut :

« *Je venais de rencontrer le théâtre.* »

Installé à Dakar, travaillant la main dans la main avec Sonar Senghor, directeur du théâtre Daniel-Sorano, Raymond Hermantier réussit de façon remarquable. Espérons qu'il lui sera possible de jouer davantage de pièces africaines dont les mentions faites au long de cet ouvrage montrent au lecteur le plus sceptique qu'elles existent en nombre et en qualité.

Certes monter Shakespeare est une louable performance mais qui, pour un acteur de métier, est relativement facile. C'est aux grandes pièces africaines que Sonar Senghor et Hermantier doivent s'attaquer. Dans le centre universitaire qu'est Dakar, dans la ville où des centaines d'assistants techniques ont des loisirs, où des centaines d'Africains cultivés sont dans les meilleures conditions pour réaliser une œuvre, il faut donner leur chance aux nouveaux auteurs tel Gérard Chenet dont la pièce *El Hadj Omar* vient de paraître.

« El Hadj Omar », de Gérard Chenet.

La pièce de Gérard Chenet, plus encore qu'*Une saison au Congo* de Césaire montre bien l'ampleur du « pèlerinage aux sources » entrepris par les Antillais en Afrique.

Césaire, homme politique des Antilles françaises, posait dans *Une saison au Congo* une série de problèmes politiques contemporains. Gérard Chenet, écrivain haïtien, en service depuis plusieurs années à Dakar, pose avec des connaissances historiques solides les problèmes sénégalais de l'Islam et de la guerre. Pièce éditée en France (1) et non encore jouée, cet *El Hadj Omar* a bénéficié d'une remarquable critique de Makhily Gassama dans un journal dakarois (2). Ce dernier souligne que :

« *Chenet a heureusement pu éviter l'abstrait en montrant sur la scène la représentation charnelle du livre et de l'épée : d'une part, Aliou qui croit en la force persuasive du livre, d'autre part, le guerrier Moqaddem qui, pour mériter les épouses pures, celles aux grands yeux comme dit voluptueusement Aliou, ne compte que sur l'épée...* »

Chenet a réussi à traduire avec assez de bonheur dans une langue étrangère l'âme si profondément poétique et complexe du griot, et Makhily Gassama conclut :

---

(1) P. J. Oswald, n° 5, 1969.
(2) « Autour d'*El Hadj Omar* de Gérard Chenet », *Dakar-Matin* du 22 avril 1969.

« L'œuvre de Gérard Chenet apporte incontestablement quelque chose de nouveau dans notre littérature d'expression française. Elle doit faire réfléchir nos jeunes écrivains ; elle leur apprendra certainement à éviter les redondances et les boursouflures qui donnent souvent à leurs personnages une allure burlesque ou romanesque. L'intensité dramatique d'une situation où le caractère tragique d'un personnage n'est pas nécessairement en fonction des cris, des phrases ampoulées, des images outrées qui viennent secouer nos scènes... »

Gérard Chenet, apporte au théâtre africain d'aujourd'hui, une dimension particulière. Né le 14 avril 1927 à Port-au-Prince ; alors qu'il est étudiant en droit, il fonde à dix-neuf ans avec René Depestre et Jacques Alexis, le journal *La Ruche* bientôt suspendu. Ayant dû s'exiler, il fait connaissance avec le monde communiste et vit trois années en Allemagne de l'Est et en Russie. Dégoûté par un certain dogmatisme du milieu universitaire allemand, il s'engage en 1960 comme professeur en Guinée. Le ton des relations des Soviétiques avec les Africains et les gens du Tiers Monde lui paraît insupportable. Aussi Gérard Chenet est-il l'un des rares écrivains qui soient simultanément interdits de séjour aux Etats-Unis et en Russie.

Conseiller culturel à la Société des spectacles nationaux de Dakar, secrétaire de la commission nationale pour l'U.N.E.S.C.O., secrétaire de la conférence des ministres de l'Education des Etats africains et malgache d'expression française, Gérard Chenet se considère comme africain.

Son œuvre est authentiquement africaine. C'est ainsi que sur une pièce *Les Fiançailles tragiques* (1) de son ami guinéen Djibril Tamsir Niane (*supra* n° 174), il a construit une nouvelle pièce davantage axée sur le conflit des générations.

On doit également à Gérard Chenet *Sortilèges,* argument pour un ballet inspiré du folklore lébou.

Gérard Chenet, malgré quelques erreurs d'apréciation de la société musulmane, a réussi une pièce littéraire remarquable qui, à notre avis, ne doit rien perdre de sa valeur en franchissant la rampe du théâtre Daniel-Sorano.

Plus complète, plus littéraire, plus dure aussi peut-être est la critique de M. Mohamadou Kane, assistant à la faculté des lettres de Dakar. Ces articles, écrit alors que la pièce n'est pas encore jouée, montrent la vigueur de la critique sénégalaise.

Haut lieu de rencontres internationales, capitale d'un Etat dont le président ne néglige rien pour mettre en valeur la culture africaine, Dakar, remarquable lieu touristique (le climat est neuf mois par an très agréable), ne peut manquer d'attirer les foules.

---

(1) « Asak. *Les Fiançailles tragiques* », dans *Sénégal Carrefour,* juillet 1967, n° 3.

La leçon théâtrale du Festival de Dakar.

Les Festival mondial des Arts nègres, en avril 1966, fut une remarquable occasion de rencontre.

Ce festival ne pouvait bien entendu rien apprendre aux spécialistes. Par contre, aux critiques de théâtre venus spécialement pour cette grandiose manifestation, elle révélait quelque chose de nouveau.

Ce n'était plus le train-train distingué, précieux, acidulé et vide des générales, c'était quelque chose de neuf.

Après *La Tragédie du Roi Christophe* donnée à l'Odéon-Théâtre de France, Bernard Poirot-Delpech écrivait : « Une véritable bombe a été lancée sur nos scènes endormies. Un théâtre africain est en train de naître. »

Aimé Césaire, présent à Dakar au cours d'une table ronde (1), disait :

« *Il faut tenir compte des conditions de naissance et des besoins auxquels répond ce théâtre. L'Afrique a besoin de se comprendre, de prendre conscience d'elle-même. Aussi ce théâtre part-il toujours de l'Histoire. C'est parce que, par-delà le destin individuel, il implique le destin du peuple entier.* »

Jean-Marie Serreau précise que :

« *La manière dont l'acteur noir se comporte à l'égard de l'espace autour de lui est particulière à l'Afrique et ne dépend nullement de la nature du sujet à présenter.* »

Et de poursuivre :

« *Le théâtre africain se développera mieux en dehors des théâtres construits et il exigera de la part des architectes et des animateurs un effort d'imagination pour sortir à tout prix de ce cadre traditionnel et pour utiliser les moyens audio-visuels d'une manière toute différente de la manière traditionnele.* »

Jean-François Kahane, metteur en scène du *Chaka* de Senghor soutient ce point de vue :

« *Le théâtre en Europe souffre d'être séparé du public par la rampe. On recherche partout toutes les occasions d'une confrontation plus intime.* »

Ainsi avec un quart de siècle de retard sur Charles Béart et les théâtres de Bingerville et Ponty, les metteurs en scène redécouvraient les vertus du théâtre en plein air.

---

(1) Table Ronde sur le théâtre africain », *Unité africaine,* Dakar, 28 avril 1966.

Et Aimé Césaire préconise l'ouverture de conservatoire où « l'acteur doit apprendre l'élocution car le théâtre est l'art du langage ». Mais après avoir appris le métier, il doit retourner au village, regarder autour de lui, écouter le tam-tam.

Ce pèlerinage aux sources devient évidemment beaucoup plus nécessaire depuis que l'on trouve à Dakar, Abidjan ou Brazzaville des Africains qui ignorent tout de la brousse de leur propre pays.

⁂

Le Sénégal, en matière théâtrale, est un pays hautement privilégié du fait de l'ancienneté de l'implantation française, de la concentration urbaine de Dakar disposant d'une université et d'un théâtre, et aussi du président Senghor, universitaire toujours soucieux de tout ce qui touche au rayonnement culturel de son pays.

Le Sénégal, par la diversité de ses ethnies, de ses traditions, offre un champ d'action remarquable aux chercheurs et aux dramaturges.

Il est à souhaiter que les jeunes auteurs utilisent mieux encore l'incomparable patrimoine historique dont le Sénégal dispose aussi bien en pays toucouleur que dans le Djolof, en Casamance ou chez les Sérères du Sine.

Par ces divers facteurs comme aussi par le nombre d'acteurs de talent dont il dispose, le Sénégal constitue l'une des nations africaines les mieux placées pour la promotion du théâtre.

3. Le théâtre en Mauritanie.

Nous avons vu au chapitre VII les efforts déployés par les troupes d'amateurs de Kaédi et de Rosso lors du concours organisé par les maisons de la culture. Mais dans ces régions où existe une forte proportion de Toucouleurs, c'étaient plutôt les éléments, souvent d'origine sénégalaise, qui préparaient les séances. Pourtant — et Med Hondo en est une démonstration éclatante — les Mauritaniens sont doués pour le théâtre.

Mme Delarozière qui anima longtemps le Centre culturel de Nouakchott a bien voulu me donner quelques indications sur le théâtre mauritanien.

Ce que tout le monde peut voir c'est, lors des distributions de prix, des sketches à tendances politiques montés en français ou en hassanya (arabe de Mauritanie).

Toutefois en 1966, un groupe de jeunes Mauritaniens, *les*

Aristocrates, a pu monter *La Jalousie du Barbouillé* et un certain nombre de saynètes en langue hassanya sur les abus des chefs de circonscription. Le texte de ces saynètes se modifiait au gré des représentations.

Après le succès de ces premiers essais qui avaient lieu au Cercle culturel français de Nouakchott, Mme Delarozière essaya d'adapter pour la scène mauritanienne des contes traditionnels français et des contes des Mille et Une Nuits. Ce genre de spectacle était extrêmement simple à monter aussi bien sous la tente que sur une scène.

Mais très vite, on dut se rendre compte que les essais, s'ils étaient volontiers lus, n'étaient pas présentés en partie en raison d'une certaine nonchalance des vedettes qui se refusaient à étudier un texte, en partie parce que la séance sous la tente ne correspondait pas aux yeux de ces fils de nomades à une promotion suffisante.

En 1968, Hermantier organisait à Atar un stage d'art dramatique très intéressant. Se trouvaient réunis là de jeunes animateurs de toutes les régions de Mauritanie.

Ces stagiaires, réticents au début, furent enchantés à la fin, et des représentations furent données à Atar et Nouakchott. Mais il semble qu'Hermantier ait monté un spectacle dont l'explication hassanya était donnée par un récitant.

Les traditions légendaires mauritaniennes doivent constituer une mine inépuisable pour les dramaturges de ce pays. Il reste à souhaiter que cet effort soit prochainement repris et augmenté.

4. La Côte-d'Ivoire.

Nous avons vu l'importance et la valeur du théâtre ivoirien et le rôle particulier joué par des personnalités d'élite comme Bernard Dadié, Amon d'Aby, Coffi Gadeau... Malheureusement les tâches administratives assumées par ces personnalités ne leur ont pas permis de s'occuper suffisamment du théâtre.

En 1960, l'ensemble national ivoirien obtient le diplôme du meilleur ensemble traditionnel.

Mme Jagu-Roche et l'Ecole nationale d'Art dramatique.

Ayant épousé un administrateur de la France d'Outre-Mer, Mme Jagu-Roche, ancienne actrice, est nommée en 1959 directrice de l'Ecole nationale d'Art dramatique créée par le ministre de l'Education nationale Joachim Bony. Elle remplace Mlle Wilt qui reste à l'école comme

professeur. Interrogée par le correspondant de l'A.F.P., Mme Jagu-Roche expose (1) les objectifs de cette école.

« *L'Ecole nationale d'Art dramatique compte une centaine d'élèves dont les trois quarts sont répartis dans les établissements du second degré d'Abidjan et de Bingerville, et une vingtaine environ sont les élèves du studio-école de l'avenue Delafosse et se destinent à la carrière d'acteurs de théâtre.*

« *L'école nationale a ouvert ses portes au début de l'année avec des moyens réduits puisque nous n'avons que deux professeurs : Mlle Christiane Wilt et moi-même.*

« *Cette première année a constitué en quelque sorte, une introduction artistique, et nous n'avons pas abordé encore la technique théâtrale proprement dite.*

« *Les cours donnés une fois par semaine aux élèves des établissements d'enseignement secondaire ont constitué une initiation à l'art dramatique et se proposaient d'enrichir la culture des élèves, de leur donner une meilleure élocution et enfin de prospecter leurs talents. C'est ainsi qu'ont été découverts, au lycée de Cocody, deux acteurs qui semblent voués à une brillante carrière : Mlle Emilienne Vilasco et M. Désiré Ecaré.*

« *L'année prochaine, nous donnerons un enseignement plus complet, et nous espérons pouvoir élargir notre programme d'enseignement en formant, non seulement des comédiens, mais aussi des techniciens de théâtre.* »

Vers la création d'un théâtre national de la Côte-d'Ivoire.

« *L'Ecole nationale d'art dramatique n'est pas — j'insiste bien là-dessus — une nouvelle troupe de théâtre, mais une école où chacun peut venir acquérir les connaissances qui lui permettront de mettre en valeur ses aptitudes pour le théâtre.*

« *Le ministre de l'Education nationale, M. Joachim Bony, envisage d'ailleurs, la création d'un centre national d'art dramatique et les groupements théâtraux de Côte-d'Ivoire que le centre pourrait recevoir, conseiller et aider. Le ministre espère ainsi que de l'ensemble de ces efforts pourrait sortir, prochainement, un théâtre national de la Côte-d'Ivoire.* »

---

(1) Créée par M. Joachim Bony, L'Ecole nationale d'Art dramatique constitue une première étape sur la voie de développement d'un véritable théâtre africain d'expression française : une interview de Mme Jagu-Roche, directrice de l'E.N.A.D., *Abidjan-Matin* du 21 juin 1960.

Un véritable théâtre africain d'expression française.

« *Le fait que nous avons recouru jusqu'ici plus particulièrement au théâtre européen ne signifie nullement que nous nous proposons de transplanter en Afrique un art étranger. Il s'agit seulement en l'occurrence de faire travailler nos élèves sur des textes classiques comme on le fait avec le solfège et les gammes pour les instruments de musique. En outre dans le répertoire théâtral africain actuel, il n'existe pas de pièces dont on puisse extraire des scènes reproduisant un petit spectacle en soi-même. La raison en est que ces pièces ont été écrites autrefois avec beaucoup de talent pour un public auquel il s'agissait de raconter, par l'image et par le récit, des légendes traditionnelles, d'où le style narratif et non théâtral de ces récits.* »

Les difficultés du théâtre ivoirien.

Mme Jagu-Roche est remplacée comme directrice de l'Ecole nationale d'Art dramatique par Mme Christiane Diop qui, après le succès remporté par *Un nommé Judas* de Claude-André Puget le jeudi 23 avril 1964, confie à Sarah Baudin les difficultés qu'elle rencontre.

L'école recrute sur concours des jeunes gens qui, pour vivre, sont obligés de travailler à l'extérieur comme employés de bureau, commis, secrétaires. Disponibles entre 17 h 30 et 19 h 30, ils ont certaines difficultés à trouver une place dans un autobus et même s'ils arrivent à l'heure, deux heures de travail par jour sont insuffisantes.

Au point de vue financier, les bénéfices éventuels doivent être versés à une œuvre.

« *Les élèves travaillent donc véritablement pour l'Art alors qu'ils pourraient déjà travailler en professionnels.* »

Mme Diop souligne l'intérêt qu'il y aurait à offrir au public d'Abidjan une représentation par semaine.

« *On pourrait même jouer en alternance parce que nous avons toujours quatre ou cinq pièces toutes prêtes que nous ne pouvons jamais jouer parce que les spectacles sont trop coûteux. Un spectacle nous revient aux environs de 700 000 F.* »

Interrogée sur le domaine pratique du financement, Mme Diop regrette que rien n'ait été fait sur le plan de la collaboration avec la radio et la télévision. Le budget annuel couvre l'ensemble des dépenses (décors, costumes, administration) et la municipalité d'Abidjan apporte également son aide. Le budget annuel est modeste (2 millions de francs C.F.A.) et Mme Diop exprime le vœu qu'il se forme « une troupe nationale dans laquelle les élèves

acteurs deviendraient des acteurs et pourraient ainsi vivre de leur métier d'acteur, qu'ils n'aient plus d'autres soucis que l'art parce qu'actuellement lorsque les élèves arrivent ici, sortant de leur bureau où ils ont dû effectuer huit heures de travail, ils sont exténués et je ne peux pas être trop exigeante vis-à-vis d'eux. »

Ces élèves acteurs ont entre 25 et 30 ans, sont mariés, souvent pères de famille. Sarah Baudin s'étonne qu'il n'y ait pratiquement pas d'intellectuels parmi eux. D'autre part les meilleurs éléments sont envoyés en France ce qui est évidemment catastrophique pour la troupe constamment écrémée et ces départs sont décourageants.

Dans ces conditions il n'était pas facile de présenter des pièces. Aussi doit-on saluer avec une attention particulière la première représentation de la pièce de Claude-André Puget *Un nommé Judas*. On connaît l'argument... Judas n'est pas un traître, mais au contraire un être humain et noble qui trahit pour l'amour de la foi pour que Jésus dont les qualités de rédempteur ne sont reconnues que par un petit nombre devienne un rédempteur de dimension internationale.

Les acteurs, vêtus de costumes traditionnels africains, on fort bien joué et Sarah Baudin note les qualités d'Adama Bamba dans le rôle de Judas et celle de la douzaine d'acteurs jouant avec lui. (1)

Les acteurs ivoiriens à Paris.

Paris bénéficie d'un grand prestige sur le plan du théâtre mondial. Les meilleurs parmi les jeunes Ivoiriens mordus de théâtre vont s'y retrouver (2). Ils s'y rendent en deux vagues : en 1961 ce sont les francs-tireurs : Anne Kacou, Léonard Groguet et Désiré Ecaré, en 1963 les boursiers suivent : Marceline Alessé, Marie-Rose N'Da, Bitty Moro, Kouadio Brou et Koné Karamoko.

En 1961 donc, les trois francs-tireurs sont reçus au concours de la rue Blanche où ils font trois années de difficiles études. A l'issue de cette période Anne Kacou retourne en Côte-d'Ivoire, Désiré Ecaré entre à l'I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques). Groguet poursuit à l'institut d'études théâtrales avant de passer une année à l'université internationale du Théâtre des Nations.

En 1963 une deuxième vague quitte la Côte-d'Ivoire pour Paris. Le gouvernement ivoirien accorde en effet cinq bourses (1 régisseur, 1 costumier, 3 comédiens) et Marceline Alessé, Marie-Rose N'Da, Bitty Moro, Kouadio Brou, Koné Karamoko débarquent à Paris.

---

(1) Sarah Baudin, « Malgré la qualité de ses spectacles notre école d'Art dramatique doit encore résoudre de nombreux problèmes », *Fraternité*, 1er mai 1964.
(2) D'après Léonard Groguet, « Nous nous efforcerons de contribuer à la naissance d'un vrai théâtre national », *Fraternité-Matin*, 5 décembre 1967.

Sauf Marie-Rose N'Da, costumière, les quatre autres entrent au centre de la rue Blanche. Kouadio Brou et Marcelline Alessé poursuivent normalement leurs études rue Blanche où le plus doué d'entre eux, Bitty Moro se distingue.

Bitty Moro (1) premier Ivoirien admis au Conservatoire.

Né en 1941 à Tiassalé dans une famille de notables (son père était planteur et chef traditionnel), il fait de bonnes études secondaires avant de suivre les cours d'art dramatique à Abidjan où il reste jusqu'en 1962.

Arrivé à Paris avec les boursiers, Bitty Moro est reçu en 1963 au concours d'entrée du Centre d'art dramatique de la rue Blanche et en 1965 au Conservatoire national d'art dramatique.

Pendant qu'il suit les nombreux cours du Conservatoire, il monte sur la scène et joue *Les Chiens* de Tony Brulin et rencontre Brou Kouadio et Désiré Ecaré (2) qui, de leur côté fréquentent l'I.D.H.E.C. et se préparent à faire, à leur retour en Côte-d'Ivoire, un véritable théâtre africain.

Mais leur absence explique cette période d'effacement relatif (1960-1965) du théâtre ivoirien.

Conférences et stages : Henri Cordreaux.

Lorsqu'à la fin de novembre 1965 le professeur Scherer arrive en Côte-d'Ivoire, le colloque qu'il organise ne groupe pas plus de cinq personnes parmi lesquelles il est vrai Bernard Dadié et Anoma Kanié, attaché de presse à la présidence de la République. Bien que le compte rendu d'Ousmane Keita porte en gros titres « Le théâtre français débouche sur un univers africain », la conférence du professeur Scherer au cercle culturel français porte en réalité sur le théâtre contemporain.

En décembre 1965 Albert Botbol vient en mission à Abidjan pour étudier l'éventuelle création d'un institut national des arts.

En mars 1966, Henri Cordeaux et trois comédiens visitent Abidjan, Bouaké, Bouaflé, Daloa, Gagnoa. Au programme *Le Sac prodigieux,* des contes de Kipling et de Cendrars, une fantaisie muette en musi-

---

(1) D'après André Laude, « Un aller-retour Abidjan-Paris », *Jeune Afrique,* 20 février 1966.

(2) Désiré Ecaré, né en 1939, sorti dans un rang honorable de l'école de la rue Blanche se tourna vers le cinéma. Il obtint à Hyères en 1968 le grand prix du jeune cinéma pour un moyen métrage *Concerto pour un exil* qui fut également couronné à Carthage et à Tachkent.

que, une narration de *La Mère* de Maupassant et *L'Enfant de la haute mer* de Supervielle.

A l'automne 1966, une deuxième tournée d'Henri Cordreaux est organisée qui visite Abidjan, Bingerville, Dabou, Gagnoa, Daloa, Man, Odienné, Korhogo, Bouaké avant d'aller en Haute-Volta, au Mali et au Niger. Au programme, des extraits de diverses pièces, *La Mandragore* de Machiavel, *La Valise* de Plaute et Ruzzanti, *L'Avare* de Molière, *L'Illusion comique* de Corneille, *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni, *L'Ammotaire* de Ruzzante, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, *Le Roi Cerf* de Gozzi, *Le Mariage forcé* de Molière, *La Baleine et son gosier* de Kipling, *Renard* d'après *Le Roman de Renard, Barbe-Bleue* de Perrault, *Le Gérant Burabo* de Michaux, *Les Géants* de Rabelais.

Pour Noël, Henri Cordreaux dirige avec Michel Clergue et Dominique Gimet à Bouaké un stage d'art dramatique inter-Etats pour 31 stagiaires (9 Ivoiriens, 9 Voltaïques, 3 Dahoméens, 6 nigériens, 4 Togolais). Au programme de ce stage correspondant aux vacances de fin d'année 1966-1967 figure l'étude du chœur des *Perses* d'Eschyle, l'adaptation africaine des farces du Moyen Age, des réalisations de marionnettes.

Le renouveau théâtral ivoirien de 1967.

Il n'y a pas de relation directe de cause à effet entre d'une part la création par Albert Botbol de l'I.N.A. et les tournées de formation théâtral d'Henry Cordreaux, d'autre part l'édition par le C.C.F.C.I. de pièces ivoiriennes (1) et l'apparition de plusieurs compagnies théâtrales.

La troupe Houphouët-Boigny avait joué une première fois sans grand succès en 1966. Dirigée par Joseph Attoungbré, président et Jean Tailly, vice-président, cette troupe donne dans la grande salle de l'hôtel Ivoire une comédie de boulevard de Marc-Gilbert Sauvageon, *Au petit bonheur*. Gabriel Atta Koffi, le « J.-J. Gauthier » de *Fraternité-Matin* raconte le spectacle.

« *C'est une pièce de boulevard, qui met en scène cinq personnages. Le personnage central Alain Plessis (Ernest Iriébi) est un romancier à la mode et académicien qui, enveloppé d'une sombre tristesse, arrive dans une paisible auberge, où le déride à peine le gentil babil de l'aubergiste (Ann Mirando). Il veut y passer quelques jours avant de se suicider, car c'est là qu'il a rencontré pour la première fois celle dont la trahison le pousse à cet acte désespéré. Mais il ne jouira pas longtemps de la tranquillité propice à la méditation que l'auberge semblait lui offrir. Bientôt en effet, y débarque un*

(1) Amon d'Aby, Bernard Dadié et Coffi Gadeau, *Le Théâtre populaire en République de Côte-d'Ivoire*, Cercle culturel et folklorique de Côte-d'Ivoire, B.P. 315, Abidjan, 1966, p. 6.

mal-marié, Denis Cavignole (Emmanuel Diaman) fuyant sa furie de femme, Martine. Il ne tarde pas à être rejoint par celle-ci. Une réconciliation factice survient entre les époux grâce à un petit mensonge du mari — mais pas pour longtemps et ce dernier prend à nouveau la fuite. Martine qui, dans son désespoir, envisage un moment de se suicider en compagnie du romancier, se ravise et conçoit la lumineuse idée de faire jouer la fibre, la plus sensible de son mari, à savoir son orgueil de mâle. Grâce au concours d'un journaliste en mal de copie (Sammy Assié) celui-ci apprend que sa femme file le parfait amour avec Alain. Le mari ne fait qu'un saut à l'auberge, où toutes les apparences tendent à corroborer le « papier » de notre journaliste. Mais Alain, lui, croit savoir (et nous avec lui) que Martine joue un jeu. Mais lequel ? Cette interrogation nous tient en haleine jusqu'à la fin. Fin du reste heureuse comme dans toute comédie qui se respecte, puisque Martine joue si bien son jeu qu'elle reprend Denis et qu'Alain renonce à son projet.

« L'interprétation a été dominée par Ernest Iriébi. Il a été tour à tour le romancier lugubre, désenchanté ou ironique, fielleux, avec cette vérité et cette conviction auxquelles on reconnaît les bons acteurs. Ann Mirando a campé avec une aisance égale une aubergiste : ingénue et à la langue bien pendue. Mentionnons enfin Sammy Assié qui a produit sur nous une bien meilleure impression que dans On passe dans huit jours *ou* La Reine poule *de grotesque mémoire. Encore que son jeu nous paraisse mécanique et manque quelque peu de naturel.*

« Je n'ai donc cette fois que des félicitations à adresser à la compagnie Houphouët-Boigny ; mais je m'aperçois que malgré cela nous attendons toujours une vraie troupe et un vrai théâtre ivoiriens. »

La T.T.K.M.

La troupe théâtrale Kourouma Moussa est basée à Tiassalé. Son animateur Kouman Moussa, directeur adjoint de l'école de Tiassalé a mis au point un certain nombre de pièces : *Le Vagabond d'Abidjan* (tragédie de l'exode des jeunes ruraux vers la grande ville), *Bafritou* qui conte l'arrivée de Samory et *Sona*, pièce mise au point en 1942 par les élèves de William-Ponty (1). Au programme du T.T.K.M. figurent également *Le Dindon de la farce, La Bougie magique* et *Le Visiteur inopportun.*

Après cette période active, Kourouma Moussa (2) fait un stage à l'Institut national des Arts. Il est aide-metteur en scène, costumier, éclaireur dans *Monsieur Tôgho Gnini.* Après avoir joué dans *Le Rhinocéros,* Moussa qui est maintenant au service de l'Information se sent prêt à diriger à nou-

(1) Saliou Koné, « La troupe théâtrale Kourouma Moussa présente un spectacle authentiquement ivoirien », *Fraternité-Matin* du 26 juin 1967.
(2) « En scène avec la troupe Icare », *Eburnéa,* n° 00 du 00, pp. 9-11.

veau une troupe qu'il baptise cette fois I.C.A.R.E. (Idéal, Culture, Arts, Récréation, Education). Fondée le 19 septembre 1968, cette troupe est très nombreuse (5 femmes et 55 hommes). Les répétitions se font dans une salle de classe d'Adjamé, loin du centre d'Abidjan ce qui est malcommode. Parmi les pièces au programme *La Sorcière du village* de Mamadou Berté et *Papa Sidi maître escroc* de Bernard Dadié.

La troupe Guézabo.

Créée le 15 juillet 1962, la troupe *Guézabo* doit son nom au pont du Sassandra qui relie la rive nord du fleuve habitée par les Guéré et la rive sud où vivent les Gnaboa. C'est en l'honneur de ce point de rencontre que les jeunes gens (Guéré, Wobé et Yacouba) ont donné le nom de *Guézabo* à leur troupe voulant insister sur les valeurs ancestrales. Dans les premières années de son existence la troupe se produit à Bouaké, Agboville, Bassam, Divo... mais à peu près exclusivement avec un programme de danses guéré traditionnelles.

En 1967, Guy François, le directeur de la troupe, accentue son effort avec une composition de Victor Oula, *Glah ou le dieu des Gueré,* mis en scène par François Tah Gouléhi.

« *Cette pièce authentique d'une civilisation antique qui se refuse d'être trop vieille, surprendra les spectateurs par la sincérité du compositeur, l'adaptation audacieuse du metteur en scène et la fidélité envoûtante dans l'interprétation* (1). »

Annonçant en juin le spectacle qu'il doit donner à Duikaé, le directeur de la troupe annonce son répertoire : *Les Porteuses d'eau, La Jeune Fille à l'âge de la puberté, L'Amour sauvage, Le Mariage à l'Ouest, et La Guerre en pays guéré.*

Sur ce dernier spectacle des explications sont données à Saliou Koné, journaliste de *Fraternité-Matin* (2).

« *Un chasseur dénommé Guei-Odoné ayant blessé en chasse une gazelle, la poursuit plusieurs jours dans la forêt. Il débouche dans un campement habité par les « Toho » gens d'une autre tribu, adorateurs de la gazelle. En raison de son acte considéré comme impie, le chasseur Guei-Odoné est détenu en captivité. Ses parents apprennent la nouvelle et exigent la libération pure et simple de leur fils. Ils proposent des dons en échange de Guei-Odoné.*

« *Mais le chef de la tribu Toho animé aussi d'une vieille ran-*

(1) « La troupe Guézabo prépare sa sortie », *Fraternité-Matin,* 1er mars 1967.
(2) Saliou Koné, « La troupe " Guézabo " : Nous voulons sauvegarder le folklore du département de l'Ouest », *Fraternité-Matin* du 18 juin 1967.



Libreville : Une scène de « Minuit sous le fromager ».



Un enregistrement : *de gauche à droite :* Morena Casamance, Robert Liensol, Lydia Ewandé, Gisèle Baka, Bachir Touré.

(Photo Maurice Decraene.)



Théâtre en RD Congo. Valérien Mutombo-Diba.

cune et en signe de vengeance, retient le chasseur. Toutes les interventions sont vaines, et même celles des sages doyens des deux tribus rivales. C'est aussitôt la guerre. Elle est gagnée par la tribu Toho, qui avait gardé en otage le chasseur Guei-Odoné. Celle-ci demande une rançon à la tribu vaincue : cent paniers de cola, un poulet blanc, quatre jeunes filles pour la libération du jeune chasseur.

« *Dans cette séance, l'on remarque particulièrement le rôle important que peut jouer un neveu en cas de conflit entre ses parents paternels et maternels : on l'a vu accomplir plusieurs missions auprès de ses parents maternels en vue de la libération du chasseur, intervenir de part et d'autre en vue d'étouffer les mouvements d'agression. Il sera enfin appelé après la guerre, à prononcer le dernier mot de la réconciliation.* »

Pour une tradition théâtrale en Côte-d'Ivoire : un retentissant article de Gabriel Atta Koffi.

L'un des meilleurs critiques de théâtre d'Afrique donne, dans *Fraternité-Matin* (1), un article remarquable sur la tradition théâtrale en Côte-d'Ivoire.

« *La résonance qu'une œuvre théâtrale provoque en nous est une rencontre entre l'œuvre et nos expériences personnelles, résonance d'autant plus forte que cette rencontre se fait sur un registre plus étendu. Un mari trompé suivra avec une attention particulière une pièce de boulevard comme* Quand épousez-vous ma femme ? *Mais son intérêt sera plus grand encore si par hasard, la mésaventure racontée dans cette pièce évoque par mille circonstances précises sa propre mésaventure.*

« Les Précieuses ridicules *de Molière, pièce qui n'est pourtant pas l'un des chefs-d'œuvre de l'auteur, ni même importante par l'étendue, a été l'un des plus grands succès du théâtre au* XVII^e^ *siècle. Pourquoi ? Pour la simple raison que Molière y ridiculisait une catégorie de gens que chacun côtoyait tous les jours.*

« *En d'autres termes, le public veut se reconnaître dans les pièces de théâtre. Il les accueille favorablement, s'engoue d'elles à proportion qu'elles lui présintent un miroir fidèle de ses malheurs, de ses travers et défauts, de ses vices ; qu'elles sont un reflet puissant de son époque.*

« *Bien sûr ces conditions que nous présentons n'ont rien d'absolu. Des pièces peuvent plaire par la fantaisie, la poésie (cf.* Le Jeu de l'amour et du hasard, Fausses confidences *de Marivaux,* Lorenzaccio, Fantasio, On ne badine pas avec l'amour *de Musset,* Un chapeau de paille d'Italie *de Labiche,* Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro *de Beaumarchais, etc.). D'autres encore, tels les grands drames classiques (ceux de Corneille,*

(1) Gabriel Atta Koffi, *Fraternité-Matin,* 13 juin 1967.

Racine, Voltaire) par la beauté des sentiments, l'élévation des caractères, le style. On peut encore être subjugué par la démesure surhumaine de Shakespeare, etc.

« *Mais nous nous plaçons dans le contexte africain où le premier venu, et même le premier « lettré » venu, n'est pas à même d'apprécier la poésie légère, distinguée, des pièces de Marivaux ou de Beaumarchais, et qui est le parfum d'une civilisation raffinée et différente de la nôtre. Ce n'est pas l'Ivoirien moyen habitué des salles de bal et spectateur enthousiaste de* Maciste *ou* Tarzan *qui comprendra grand-chose quand l'acteur déclamera :*

" Viens, tu fais ton devoir, et le fils dégénère
Qui survit un moment à l'honneur de son père " *ou :*

" Ariane ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée "

« *Quel écho cela éveillera-t-il en lui, quand Iago dira :*

" I am not what I am " (" *Je ne suis pas ce que je suis* ") *ou quand Hamlet posera le terrible dilemme* " To be or not to be, that is the question " (" *Etre ou ne pas être, c'est la question* ").

« *Cette deuxième catégorie de théâtre s'adresse à un public cultivé, aristocratique, évoluant dans sa propre civilisation. On ne fera jamais salle comble à Abidjan avec Racine, Corneille ou Shakespeare. On ne créera pas chez nous une tradition théâtrale avec ces prestigieux auteurs. Le fera-t-on avec des auteurs français modernes tels ce G. Sauvajon dont on vient justement de jouer la pièce intitulée* Au petit bonheur ?

« *Nous avons vu plus haut que le public n'adopte une pièce que s'il s'y reconnaît, si elle traite de choses qui le touchent de près. Cela est particulièrement vrai pour un public aussi peu cultivé, aussi peu raffiné que celui des grandes villes africaines.*

« *Chose du reste normale étant donné que, bon gré mal gré, il abandonne une culture pour une autre dont l'acquisition est difficile et lente.*

« *Ce public peut-il se reconnaître dans une histoire d'académicien, d'amour fou, de voitures de sport, d'auberge, d'édition, de contrat d'exclusivité, etc.*

« *Ce genre de pièce, comme en général toutes celles qui puisent leur thème dans la vie et les mœurs françaises, ne peut intéresser que la colonie européenne, quelques fonctionnaires et étudiants qui ont appris dans les livres et à la télévision à être français d'esprit et de comportement. Mais créer une tradition théâtrale, c'est amener à ce spectacle un public aussi large que possible : déboucher sur la faveur des spectateurs des cinémas de quartiers, des habitués des salles de bal, des fervents d'autres distractions plus douteuses.*

« *On voit par là que tous ceux qui se mêlent de faire du théâtre doivent reviser entièrement leur conception de cet art, et l'adapter aux réalités telles qu'elles sont exposées. Bien sûr, il s'agit pour eux de savoir s'ils*

entendent continuer un théâtre subventionné, destiné au délassement du beau monde, ou s'ils veulent créer un théâtre ivoirien qui puisse éventuellement vivre de ses propres moyens.

« Dans ce dernier cas, ils devront commencer par jeter aux orties ces pièces françaises dites de boulevard, et ne rechercher que des pièces africaines, écrite par des Africains. Mais ils ne retiendront pas tout ce qui est africain. Ils écarteront les élucubrations à prétention philosophique, certaines pièces dites engagées, d'un abord difficile pour un public qui, ne l'oublions pas, doit être aussi large que possible. Ils ne retiendront en fin de compte que les pièces d'un accès aisé, mais bien composées selon les règles les plus classiques. Ces œuvres seront de préférence des comédies (critique de certains aspects négatifs ou ridicules de la société africaine actuelle) et des drames historiques.

« Ces préférences paraîtront à d'aucuns arbitraires et injustifiables. Il n'en est rien. En effet plus le public est large, plus il est fruste dans son ensemble. Ce serait peine perdue que de vouloir lui faire applaudir à la beauté des sentiments et des caractères ou à celle du style : apprécier la poésie légère d'un texte vingt fois remis sur le métier.

« Il faut au contraire qu'il se reconnaisse immédiatement dans la pièce que les acteurs lui présentent. »

Pour un théâtre historique.

Dans une interview accordée à Kouassi Kohoré de *Fraternité-Matin,* Raphaël Atta Koffi (1), alors qu'il vient de recevoir le 5e prix du concours théâtral de l'O.C.O.R.A. pour *Yangouma* déclare :

« ... Il faut d'abord essayer de faire revivre, de " théâtraliser ", notre patrimoine historique à la manière d'un Euripide... nous attendons le dramaturge africain qui nous présenterait Samory par exemple... un Samory fouillé de fond en comble pour trouver l'homme, l'homme selon l'artiste, différent de l'homme qu'il fut en réalité, qu'importe. Mais l'homme transfiguré par ce génie créateur de l'artiste... »

Ecoutons Raphaël Atta Koffi raconter sa pièce :

« Le roi Adingra, de l'Abron, qui est aussi vassal du roi de l'Achanti, Koimnan Bansou, possède un trône recouvert de lames d'or. Son suzerain Koimnan Bansou, ayant entendu parler de la chose, envoie une ambassade à Bondoukou qui récupère le trône d'or. Yangouma, la sœur d'Adingra, femme d'un courage au-dessus de son sexe, se trouvait alors absente. A son retour, elle se met dans une colère violente et fait fabriquer

(1) Auteur, par ailleurs, des *Dernières paroles de Koimé,* Raphaël Atta Koffi est le frère jumeau du journaliste critique théâtral Gabriel Atta Koffi.

un nouveau trône, plus riche encore que le premier. Le roi de l'Achanti ayant, en raison du droit du plus fort, réclamé ce deuxième trône, le roi Adingra, sur le conseil — ou plutôt sous la contrainte — de sa sœur refuse de le lui livrer. Il en résulte la guerre, qui voit la défaite de l'Abron. Cela s'était passé exactement de septembre à décembre 1817. »

Mais *Yangouma,* baptisée *le Trône d'or* pour le concours de l'O.C.O.R.A. n'a encore jamais pu être montée en Côte-d'Ivoire.

Le travail de Georges Toussaint à l'I.N.A. (Institut national des Arts).

Aidé du docteur et de Mme La Huche, phoniatres et de Mlle Christine de Rougemont, chorégraphe, Georges Toussaint effectue en août et septembre 1967 un cours de formation d'ensemble pour trente stagiaires anciens élèves pour la plupart de l'école parisienne de la rue Blanche ou du cours d'Art dramatique d'Abidjan. De ce stage naît *Thogo Gnini* (Celui qui fait l'intéressant) la pièce de Bernard Dadié.

La conscience, la rigueur de Georges Toussaint font de ce stage une réussite complète pour la prise de conscience personnelle des acteurs. Ainsi, Toussaint cite l'exemple d'un acteur jouant l'homme qui s'effondre et tente de se redresser (1).

« *Soudain, l'un d'entre eux qui depuis le début était un peu en retrait, se révèle : il est enfin lui-même. Pendant quelques instants nous voyons un homme se faire — ou plutôt se retrouver... — un autre — puis un autre acteur encore qui semble naître au monde difficilement — sortir de sa gangue durement — comme un inachevé de Michel-Ange — d'autres — d'autres encore, tous intéresssants. Enfin, un garçon sensible que je suis attentivement depuis plusieurs jours — je fais signe au tam-tam d'effleurer à peine — seule la pulsation du sang — il est debout — immobile je le sais assez timide et j'ai peur qu'il " n'ose pas " — il frémit — fléchit — avance doucement en s'effondrant avec une lenteur déchirante — il semble écrasé par le poids du monde — le voilà à terre — il est tombé avec une dignité admirable — une sorte de plénitude. Il essaie de se regrouper — de se redresser une fois — il retombe — se redresse, retombe encore — le tam-tam s'émeut — tous les visages sont tendus vers lui pour l'aider — la salle entière est dans un état de communion absolue. Lui est toujours au sol, tirant de lui ses dernières ressources pour se remettre debout — il ne peut pas — s'écrase encore et ne bouge plus (pleure-t-il, nous ne voyons pas son visage tourné vers le sol). La tension est à la limite du possible — tous les visages et les corps sont tirés vers cet autre corps qui a pris sur lui tout le drame — c'est fascinant. Enfin, lentement — après une concentration plus forte qui émane de ce sombre dos — il tente un nouvel effort*

(1) Rapport Toussaint à l'A.D.E.A.C., pp. 6-7.

sans que l'on sache encore s'il aboutira. Mais on sent que personne ne veut que cet homme reste au sol — il se redresse doucement sur ses bras — il monte, un genou remonte en glissant — puis l'autre — il fléchit — la salle frémit — il marque un temps, le tam-tam l'aide — il remonte encore un peu — il a maintenant un pied sur le sol — puis l'autre — le dos se dresse — les mains sont encore à terre — il remonte lentement — le bout des doigts semble vouloir s'enraciner — il s'arrache enfin et nous voyons son visage pour la première fois — douloureux — mais ferme — avec un regard qui vient de très loin et qui va loin — très loin. Le tam-tam s'effondre — le fils est coupé. Un silence terrible règne. Il est très difficile de restituer avec des mots la " qualité " exceptionnelle de ce que nous avons vécu. Dans l'ordre de l'éphémère, c'est une des plus belles créations que j'aie jamais vues — il ne se peut pas que tout cela ne prenne un sens. »

« Je n'ai cité cet exemple que pour mettre en lumière combien une certaine approche des êtres peut leur permettre une sorte de dilatation féconde, de pouvoir créateur.

« Ce soir-là nous avions tous l'impression d'avoir gagné un petit " supplément d'âme ". »

Georges Toussaint sent avec une extraordinaire intensité ce que l'Afrique peut apporter au théâtre.

Thogo Gnini fut un succès. La pièce fut jouée quinze fois à bureaux fermés.

La troupe poursuit sa carrière. Elle donne *Trois prétendants, un mari* de Guillaume Oyono, *L'Os* de Birago Diop et *On ne badine pas avec l'amour* de Musset.

D'après Claude Donat (1), la mise en scène de cette dernière pièce provoque des remous car les rôles de Marianne et du Baron avaient été confiés à des Européens alors que les serviteurs et les humbles étaient des Ivoiriens... On accusa Pascal Duroux d'avoir trahi la pièce.

Au printemps, Georges Toussaint repartait avec la troupe de Côte-d'Ivoire pour donner une série de représentations de *Thogo Gnini* au Cameroun, au Congo-Brazza, en République démocratique du Congo, au Dahomey, au Togo, au Niger, en Haute-Volta, au Sénégal. Il y eut également une tournée qui devait toucher vingt villes de Côte-d'Ivoire avant le triomphe du festival panafricain d'Alger (juillet 1969).

L'enseignement du théâtre à l'I.N.A.

L'I.N.A. vise moins à former des comédiens que des hommes de théâtre complets. Par ailleurs, école d'un pays en voie de développement,

(1) « Avec la jeune troupe de l'Institut national des Arts, le théâtre est bien parti en Côte-d'Ivoire », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 3, pp. 78-82.

elle ne peut se payer le luxe de recourir à des professionnels d'où collaboration obligatoire des autres ateliers de l'I.N.A. (peinture, sculpture, décoration).

Claude Donat dans son article déclare :

« *Plus encore qu'en Europe, il doit y avoir ici une liaison intime, une osmose entre les mots et les actes, entre la littérature, le théâtre surtout et la réalité quotidienne. Refusant le culte de l'art pour l'art, le parti pris d'esthétisme qui a été trop longtemps la caractéristique du théâtre en France et ailleurs, M. Botbol envisage le théâtre comme un acte politique, au sens littéral du mot, c'est-à-dire la participation de la vie de la cité, prise de conscience collective.*

« *De tout temps, la littérature orale en Afrique a joué ce rôle : les récits des griots, recréés au gré des circonstances, adaptés selon la composition, voire l'humour de l'auditoire, les poésies, les chants rituels, les contes, les récits cosmogoniques étaient insérés dans la vie de la société et appelaient la participation du public. Au moment où cette culture risque de s'éteindre, où les danses risquent de devenir des spectacles folkloriques, le rôle du théâtre, celui des auteurs comme celui des artistes est de prendre le relais, de réinsuffler la vie dans l'art traditionnel en l'enrichissant bien sûr des apports de la culture contemporaine et de la technique.* »

et Claude Donat de poursuivre à propos de cette école de théâtre d'Abidjan qui va envoyer dans la brousse des comédiens même à demi formés pour « animer les collectivités, donner des récitals de poésie, intéresser les jeunes aux trésors littéraires que détiennent les vieux ».

Des instituteurs venus de brousse seront d'autre part appelés à l'I.N.A. pour constituer des relais permanents... Que ces projets (un peu théoriques) sont donc intéressants et l'enthousiasme de Claude Donat sympathique !

Plus important cependant me paraît être la décision prise, lors de la dernière réunion de l'O.C.A.M., de régionaliser l'école ce qui permettrait aux pays membres d'envoyer des stagiaires qui bénéficieraient de l'expérience ivoirienne alors que les Ivoiriens bénéficieraient de l'expérience des autres pays d'Afrique noire.

La compagnie « Masques et Balafons » de l'université d'Abidjan.

Après les propos désabusés du professeur Scherer sur l'aptitude théâtrale des étudiants en lettres de l'Université, on doit noter que le renouveau de 1967 a provoqué un choc. Au cours de l'année scolaire 1968-1969, des éléments des diverses facultés se retrouvent et montent *La Tribu*

de Jean Hubert Sibney (1). Les représentations données au Théâtre de la Cité, à Cocody et au Centre culturel de Treichville obtiennent un vif succès.

La mise en scène est de M. Louis de Gonzague Yaméogo, étudiant en lettres, qui a travaillé en liaison avec M. Cuche, professeur de lettres, Mlle Cornaire, de l'I.U.T. de Psychologie appliquée et M. Guyon animateur culturel de l'Université.

« *M. Yaméogo a utilisé deux plateaux assemblés en équerre, l'un représentant le village, l'autre le bureau de l'administrateur, une zone neutre les reliant l'un à l'autre. Le dispositif symbolisant l'équilibre qui se recherche entre la tribu et le nouvel administrateur, avec le mouvement de va-et-vient d'un plateau à l'autre, manifestait la simultanéité de la vie au village et au bureau, mais soulignait aussi l'opposition entre un homme seul, Amhil, et toute une tribu. Ainsi certaines scènes étaient fort impressionnantes, quand l'on voyait apparaître Amlil, seul, isolé dans un cercle lumineux, et séparé par une masse d'ombre de tout le village en révolte, violemment éclairé.*

La nudité de la scène.

« *Le décor était volontairement réduit, laissant la scène à peu près nue, pour ramener la pièce au fondamental débat humain et éviter toute dispersion d'intérêt. Mais cette nudité du décor a été parfois atténuée par quelques tableaux plus colorés, avec, par exemple, la présence des notables de la tribu et d'Asaldame, porteurs de costumes magnifiques ou surtout avec les danses traditionnelles qui célèbrent le mariage de Sira, fille d'Asaldame, et qui rassemblent à peu près toute la troupe sur la scène principale. Ces danses ont d'ailleurs provoqué un tel enthousiasme dans le public qu'à telle ou telle soirée, certains spectateurs sont montés sur scène se mêler aux acteurs !*

« *Ce détail suffit à montrer avec quelle passion le public a suivi ces représentations. Le public d'Abidjan a en effet reconnu les problèmes de l'Afrique d'aujourd'hui dans cette pièce, parfaitement adaptée au monde négro-africain, bien qu'elle ait été d'abord écrite dans un contexte maghrébin. Etudiants, lycéens, professeurs, spectateurs venus de l'extérieur et hautes personnalités n'ont pas mesuré leurs applaudissements à la troupe et l'ont chaleureusement encouragée.*

« *Malgré quelques inévitables maladresses de jeunesse, des faiblesses de détail, des inégalités, la troupe doit être félicitée en bloc pour son enthousiasme et le sérieux de son travail. Nous citerons seulement M. Güié Lauzaud Noël, étudiant en sciences, qui a interprété avec beaucoup de*

(1) « La Tribu de J. H. Sibney : première pièce montée par la troupe théâtrale de l'université d'Abidjan », *Fraternité-Matin* du 20 mai 1969.

nuances le personnage d'Amlil, Mlle Brigitte Kouassy, étudiante en lettres, qui soutenait le rôle difficile de Sira, fille d'Asaldame aimée d'Amlil, et M. Yaméogo lui-même, remarquable interprète d'Asaldame. Beaucoup d'autres devraient être cités mais nous ne pouvons nommer la totalité des trente-cinq acteurs — chiffre considérable — qui ont participé à cette entreprise. »

Les auteurs.

Aux grands noms du théâtre ivoirien (Bernard Dadié, François-Joseph Amon d'Aby, Coffi Gadeau) s'ajoutent ceux de Charles Nokan (1) et d'Eugène Dervain (2).

Ce dernier, martiniquais d'origine, eut Césaire comme professeur au lycée de Fort-de-France avant de poursuivre ses études de droit à Paris. Magistrat en Guinée, puis en Côte-d'Ivoire, il a acquis la nationalité ivoirienne. Une introduction de Lilyan Kesteloot situe l'importance de ces pièces et du fond historique bambara d'où elles sont tirées.

Abra Pokou, éditée dans la collection « C.L.E.-Théâtre » de Yaoundé en 1968, appartient au patrimoine historique ivoirien. A ma connaissance, aucune de ses pièces n'a encore été jouée.

Les éditions C.L.E. de Yaoundé doivent également faire paraître deux œuvres de Bernard Dadié : *Siddi maître escroc* et deux autres sketches (1969) puis *Les Voix dans le vent.*

*
**

Ainsi le théâtre ivoirien dispose d'auteurs confirmés par trente ans de théâtre, de jeunes éléments aussi bien comme acteurs que dans l'ensemble du dispositif de création.

Avec l'Institut national des Arts, il possède un magnifique laboratoire.

Thogo Gnini a été un éclatant succès, mais un ensemble théâtral, pour vivre, doit mettre en chantier simultanément plusieurs œuvres, reprendre le fond ancien, jouer pour la télévision, affronter le public au cours de tournées successives.

La Côte-d'Ivoire, après le triomphe remporté par *Thogo Gnini* au festival d'Alger, avec les nombreux auteurs qui se manifestent, les compagnies théâtrales qui se créent, figure avec le Sénégal pour l'art dramatique dans le peloton de tête des nations africaines.

---

(1) Charles Nokan, *Les Malheurs de Tchako,* P. J. Oswald, 1968, 96 pp.
(2) Eugène Dervain, *La Reine Scélérate* suivi de *La Langue et le Scorpion,* C.I.E., Yaoundé, 1968, 108 pp. — *Abra Pokou,* coll. « C.I.E.-Théâtre », 1968.

5. Le théâtre en Haute-Volta (1).

Nous avons vu au chapitre v le rôle joué par le Voltaïque Lompolo Koné dans la mise en œuvre de *Traits d'Union*. Par ailleurs le succès remporté à Dakar en 1957 en finale de la coupe théâtrale par la troupe de Banfora (2) a montré la valeur des éléments voltaïques.

Moussa Savadogo et la genèse de Yenenga.

Il est certain que la présence à Dakar de Lompolo Koné encourage ses collègues instituteurs à écrire et à penser aux problèmes du spectacle. Ainsi Moussa Savadogo, né le 4 décembre 1927 à Kaya (Haute-Volta), a suivi en 1942-1945 l'école primaire supérieure de Bingerville (Côte-d'Ivoire) puis l'école normale William-Ponty (1945-1948) où il participe aux activités théâtrales. C'est ainsi qu'il joue dans *La Légende de la reine Baoulé* représentée en 1948 à Rufisque lors de la visite du président Auriol.

Alors qu'il était directeur d'école de Kasimoro (1950-1954) il monte une saynète sur *Yenenga*. L'épisode appartient à l'histoire légendaire du Mossi. A une date lointaine sur laquelle discutent les historiens, vit à Gambaga, régnant sur les Dagomba, les Mamproussi et les Nankana, le puissant souverain Nedega dont la fille Yenenga se distingue par ses qualités d'amazone et de guerrière. Un jour que son cheval l'a entraînée trop loin dans la forêt, elle est recueillie par un chasseur d'éléphants, Riâlé, probablement d'origine Boussansé et traditionnellement de famille princière. Riâlé obtient la main de Yenenga et l'emmène vivre dans la forêt près de Bitou...

Sur ce canevas, Moussa Savadogo est passé de la saynète scolaire à un ensemble plus élaboré lorsque les fonctionnaires de Kaya la montent pour le concours théâtral interafricain.

La troupe Yenenga et la soirée du 13 octobre 1961.

Mais la pièce et l'héroïne sont célèbres et tout naturellement la compagnie théâtrale constituée en 1961 par Félix Boyarm prend le nom de Yenenga. La pièce de Moussa Savadogo devient alors *La Fille de la Volta*.

---

(1) Je tiens à remercier M. Claude Prieux, directeur du centre culturel franco-voltaïque qui m'a donné de précieuses informations sur l'évolution du théâtre en Haute-Volta.
(2) *Supra*, p. 117.

Robert Pageard, auquel on doit une excellente *Littérature négro-africaine* dit (1) l'importance de la soirée du 13 octobre 1961 lorsque malgré ses moyens modestes et une expérience sommaire, la troupe Yenenga, troupe purement voltaïque encouragée par Michel Tougouma, haut-commissaire à la Jeunesse et aux Sports, présente à la Maison des Jeunes et de la Culture de Ouagadougou un remarquable spectacle comprenant deux pièces de Moussa Savadogo : *Fille de la Volta* et *L'Oracle,* ainsi que *L'Avare Moega* de Ouedrago Ouendegré.

« *C'est le caractère poétique des sept tableaux de* La Fille de la Volta *qui retient l'attention. L'auteur s'est efforcé de donner la vie à la légende. L'introduction du premier tableau constitue à cet égard une réussite. Dans une vaste clairière de la forêt ghanéenne, Gambaga avec sa ceinture bleue sombre que lui forme la Volta, ses agglomérations, son cimetière royal et son baobab sacré. Au second plan, la concession royale. Les derniers rayons de soleil ont disparu ; peu à peu la nuit investit le village. Entrons dans la cour du roi Nedega par la petite porte du nord et prenons part à la veillée chez Yenenga, la princesse chérie et heureuse. M. Savadogo a éprouvé quelque peine à orner par la suite le canevas de la légende et les tableaux souffrent d'une certaine sécheresse. La cour d'amour autour de Yenenga, les préparatifs de la guerre avec l'intervention du* Tansoba *(chef de guerre) et du* Tengsoba *(maître de la terre), la mission de Wenpouiré auprès du devin, les interventions de l'épouse favorite du roi dans le sixième tableau constituent cependant autant d'inventions heureuses tirées de la réalité familière ou historique. Comme il est normal au théâtre, l'intérêt faiblit dans les tableaux proprement lyriques qui forment le noyau de la pièce (III. — Riâlé, IV. — Entretien d'amour, V. — Naissance de Ouedraogo) bien que certains passages ne soient pas dénués de charme :*

" Je viens des bords du Djoliba,
Héritier légitime du trône de mon père.
Je n'entendrai plus la cora malinké,
Ni le balafon mélodieux.
O Djoliba ! je ne reverrai plus tes rives hoyeuses
Où mes camarades d'âge prennent leurs ébats au clair de lune !
Quand apparaît le Komo protecteur de nos villages ! "

(Troisième tableau : Monologue de Riâlé.)

« *Les chants et les danses qui ponctuent l'action conviennent bien au caractère lyrique de la pièce et furent exécutés avec beaucoup d'entrain et de naturel.*

---

(1) « Théâtre africain à Ouagadougou », *Présence Africaine,* n° 39, 4e trimestre, 1961, pp. 250-253.

« *Les acteurs firent de leur mieux et de vifs applaudissements encouragèrent Mlle Jeannette Kansole (Yenenga) et M. Drabo Souleymane (Riâlé).* »

Au cours de la même soirée était présenté, du même auteur, *L'Oracle* dont l'argument concerne les critiques de cour autour du trône du Boussouma Naba à la fin du XIX^e siècle.

Pageard nous dit (1).

« *Au point de vue dramatique cette pièce marque un progrès sensible par rapport à* La Fille de la Volta. *Le sort du prince cadet — le futur Naba Kom — intéresse vraiment le spectateur et c'est presque avec regret que l'on voit l'auteur abandonner son héros au jugement d'un mystérieux tribunal de l'Histoire ; une nécessaire conclusion, lue en coulisse, narre la fin de la vie de Naba Kom, mais souffre peut-être d'une excessive prolixité. Indépendamment de sa valeur dramatique,* L'Oracle *a le mérite de donner une vision concrète et réaliste des coutumes princières du pays mossi : ce mérite — qui est dû à la troupe tout entière — ne contribuerait pas peu au succès de la pièce en pays étranger. Du réalisme historique de l'œuvre, on retiendra particulièrement le rôle des ministres dans la domination du roi, le cérémonial de l'intronisation, les méthodes employées par de mauvais princes pour régner sans contrainte. Parmi les réussites scéniques, il faut citer tout particulièrement les tableaux préliminaires de l'acte II qui évoquent le trouble apporté dans la vie publique par la mort du roi (populations fuyant devant les hommes du « kourita »), avec la complainte des pleureuses :*

" Le grand bentenier
Hanté des roussettes
S'est abattu hier.
O jeunes roussettes
Privées du saint amour maternel. "

et le commentaire de l'interprète invisible :

« *" Sur tout le royaume vole la mauvaise nouvelle. Les sujets en panique gagnent les confins de la savane pour sauver leurs biens du pillage traditionnel ouvert par les bourreaux pour marquer le début des obsèques royales. "*

« *" Le vieux roi repose en sa demeure éternelle. Avec mille précautions et mille risques, il faudra user d'adresse pour remettre les reliques royales entre les mains du ministre responsable de l'intronisation. Démarches délicates et secrètes réservées à quelque dignitaire favori. "*

. . . . . .

(1) *Article cité.*

« *On retiendra aussi et sutout la danse exécutée à la scène 5 de l'acte II par un groupe de jeunes filles de la région de Zorgho, dans un ordre parfait. Cette danse s'est harmonieusement insérée dans le cadre de la pièce et a bénéficié de la discipline théâtrale. La seconde figure de cette danse, exécutée hors du drame, ne connut pas le même succès, car elle surchargeait inutilement le spectacle par ailleurs fort complet.*

« *La déclaration des devises du nouveau roi (heureusement reprises en* moré*) ne peut manquer de captiver et de frapper l'esprit des spectateurs peu familiarisés avec l'importante tradition orale du pays mossi.* »

Robert Pageard, après avoir loué les acteurs (Xavier Kaboré dans le rôle du prince cadet, Michel Tapsoba dans celui du prince présomptif ; Bona Ouedrago et Jean Baptiste Conombo dans ceux du Premier ministre et du vieux roi) souligne l'intérêt des tableaux peints décoratifs pour évoquer le lieu de l'action.

Ouedraogo Ouamdégré et « L'Avare Moaga ».

Né vers 1925 dans le cercle de Boussa, il a suivi les cours de l'E.P.S. de Bingerville (1942-1945) et de l'école normale de Dabou (1945-1948) avant d'enseigner comme instituteur en Haute-Volta (1). On lui doit plusieurs saynètes à l'intention des écoliers et *L'Avare Moaga* représenté au cours de la même séance du 13 octobre 1961.

Robert Pageard souligne l'importance des particularités tirées de la vie locale qui trouvent un immédiat écho dans le public.

« *Le vieux Tinsou a remis en dot quatre génisses et deux taureaux pour obtenir la main de la jeune Diesma qui sort de l'école... il rationne sévèrement ses femmes et ses ouvriers employés dans les champs ; il feint de faire peu de cas d'une " centaine de bœufs disséminés par-ci par-là et qui ne rapportent rien... "* »

Parmi les scènes comiques Pageard signale la condamnation par l'agent de recensement (Guindo l'avare prend la loi pour un homme et veut lui donner sa fille pour échapper à ses rigueurs...) Michel Tapsoba est un remarquable avare et Xavier Kaboré un excellent agent de recensement

Le théâtre voltaïque après 1961.

En décembre 1961, Moussa Savadogo compose *Ouahalou* ou *le miracle du R.D.A.*, suite de tableaux historiques qui fit l'objet d'un spectacle son et lumière à l'occasion de l'anniversaire de la proclamation de la République.

(1) Ouedraogo Ouamdégré est prématurément décédé en 1966.

Par la suite il compose *Le Moro Naba Wogbo et la pénétration française au Mossi,* pièce historique jouée par la troupe Yenenga.

La troupe Yenenga, longtemps dirigée par M. Félix Boyarm (actuellement secrétaire général adjoint à la mairie de Ouagadougou), est présentement animée par M. Pascal Bonkougou.

---

6. Le théâtre au Mali.

Nous avons déjà noté (*supra* p. 59) les dispositions des Maliens pour le théâtre historique avec *La Ruse de Diégué* et *L'Entretien de Samory et du capitaine Péroz,* à l'époque du théâtre de Ponty. Ces goûts se confirment avec *Da Monzon* qui fut joué le 12 mars 1955 à Ouagadougou (*T.U.,* n° 8) et *La Rencontre secrète de l'Almamy Samory et de Tiéba fama du Kénédougou* de Mamadou Ouattara joué par la troupe de Sikasso (*T.U.,* juillet 1957, n° 15).

Il faut noter l'importance, durant toute cette période, de la troupe « Art et Travail » constituée d'éléments venus de Ponty et qui encourage les nombreuses troupes d'amateurs.

En 1959, on peut compter près d'une vingtaine de ces compagnies parmi lesquelles à Bamako « Les Tréteaux » qui a constitué en son sein un atelier d'auteurs, « Jeunesse Tam-Tam », « Jeunesse Théâtrale » et les troupes des chefs-lieux de cercle : Bafoulabé, Bougouni, Sikasso, Kita, Ségou, Kayes.

Dans un répertoire relativement varié, on peut citer *Le Drame d'Hamdallaye, Bakary Dian, L'Appel des fétiches* et surtout *Le Douga* grâce auquel la compagnie des Tréteaux remporta un vif succès au festival de la Jeunesse en 1958.

Mais les meilleurs éléments étaient dans les diverses villes du Soudan si bien qu'en octobre 1959, le haut-commissariat à la Jeunesse propose d'unir les efforts des diverses organisations en un *Théâtre national.* Les pourparlers sont difficiles et n'aboutissent qu'après la dissolution du Conseil de la Jeunesse. En novembre 1959, les diverses troupes se réunissent en une seule : *la Troupe nationale soudanaise.*

Les débuts du Théâtre national du Soudan.

En novembre 1959 la troupe se met fiévreusement au travail dans le centre culturel de Bamako où la scène est médiocre, l'acoustique mauvaise alors que les bruits de la rue (en particulier les pétarades des vélomoteurs) font une concurrence déloyale aux acteurs.

On fait choix de *Mali,* la pièce que la compagnie des Tréteaux

avait sélectionné en février 1959 et qui avait été rédigée à l'aide des notes historiques de Mamby Sidibé (1) et des recherches personnelles des rédacteurs de la compagnie.

La rencontre du festival des Arts à Dakar étant annulée, c'est à Bamako que se produit le théâtre national : le 16 janvier, l'orchestre et le folklore, le 17, la troupe théâtrale. Le départ ainsi donné s'avère excellent. Les comédiens vont jouer à Ségou et Dakar puis à Bamako et Sikasso. Le répertoire s'enrichit avec *La Chèvre,* et *Kani* qui est joué en bambara.

Un article anonyme et remarquable de *L'Essor hebdomadaire,* « Croquis du Théâtre national Soudanais » évoque les perspectives de la troupe :

« *Les membres de la troupe viennent de tous les milieux : employés, ouvriers, paysans lettrés et illettrés, tous unis dans un même but : faire connaître aux Soudanais les richesses spirituelles de leur pays.*

« *Les comédiens font revivre sur la scène les personnages historiques et légendaires du Mali, tout ce passé prestigieux sans lequel un peuple ne saurait vivre. Mais ils savent aussi par d'amusantes satires dénoncer les travers de certains. Les danseurs et les chanteurs apprennent à ceux qui les ignorent (et ils sont nombreux) les trésors de l'art soudanais. Pour l'orchestre, les tâches qu'il semble s'être proposées sont plus dures encore :*

« *D'une part, adapter la musique soudanaise aux instruments occidentaux tout en lui gardant son originalité.*

« *D'autre part créer un orchestre composé uniquement d'instruments traditionnels.*

« *Dans le premier cas, gardera-t-elle son originalité ?*

« *Dans le second, il sera nécessaire de modifier certains instruments. Que donnera la cora électrique ?*

« *C'est le Théâtre national qui nous répondra.* »

Cet article souligne les difficultés quant au choix des pièces, à l'éducation du public, à la qualité des acteurs :

« *Les pièces africaines en langue française sont nombreuses. Certaines sont excellentes et doivent être montrées au public. Mais on doit également écrire de nouvelles pièces et les bons auteurs ne courent pas les rues. Peut-être, serait-il bon de reprendre l'idée de Tréteaux et de monter un atelier d'auteurs ? En admettant que cela soit possible, cet atelier aura immédiatement plusieurs problèmes à se poser : Quel genre de pièces doit-on écrire ? Pour quel milieu ? sur quelles scènes seront-elles jouées ?*

« *Le but essentiel du théâtre de combat que doit être le Théâtre national, c'est d'éduquer son public : faire ou du moins fortifier ses senti-*

(1) Auteur de très nombreux articles parus dans *Le Bulletin du Comité historique et scientifique de l'A.O.F.,* dans *L'Education africaine,* Mamby Sidibé a apporté une précieuse contribution à l'histoire du Mali.

ments patriotiques, développer son sens critique, lui faire aimer ce qui est beau.

« *La geste des héros nationaux est une matière inépuisable pour le premier point.*

« *Pour le second, il faut citer la réussite totale au Maroc, des adaptations de Molière. Molière n'est pas seulement un auteur français, Molière est international et la représentation de* Scapin *qu'a donnée à Paris la troupe royale marocaine était, qu'on le veuille ou non, du théâtre marocain original. Et il est sans doute possible, ici, d'adapter les comédies de Molière et d'en faire de très bonnes pièces africaines. En attendant notre Molière, utilisons l'autre !*

« *Quant au troisième point, c'est la qualité des acteurs, des metteurs en scène et des décorateurs, des danseurs, des musiciens, des chanteurs et de tous les techniciens de la scène qui permettront d'améliorer le sens esthétique du public.*

« *Se pose également la question de la scène : sur quelles scènes seront jouées ces pièces ? Pour tous les drames historiques où les combats succèdent aux chants et aux danses (tel que* Mali), *la scène italienne ne paraît pas convenir. Les auteurs s'y sentent à l'étroit, les acteurs aussi. Les faits d'armes des héros ne peuvent qu'y être racontés. La vie est absente.*

« *Pour ce genre de pièces, c'est peut-être l'architecture même de la scène qui est à revoir et cette question devrait dès maintenant être mise à l'étude.*

« *Pour les comédies et les farces, la scène italienne est mieux adaptée. Mais il ne faut pas oublier que la troupe est appelée à se déplacer et il n'est pas toujours très commode d'aller en brousse avec toute une scène qu'il faut monter puis démonter pour une seule représentation. C'est probablement dans les villages que nous trouverons la solution, celle qui doit être bonne ou qui du moins peut être tentée : le théâtre en rond. Le théâtre en rond n'est pas une innovation en Afrique. Il n'y a qu'à assister aux représentations de Kotéba pour en avoir la réalisation : les spectateurs font cercle auteur des comédiens et participent souvent à l'action des répliques ou des chants ou des danses. C'est là encore une question à étudier.*

« *Après le choix des pièces et de la scène, une autre question importante. En quelle langue doit-on jouer ? Evidemment en français, langue nationale du Mali, quand c'est possible. En ville on a des chances d'y être entendu, mais dans l'intérieur il faudra encore des années avant que le français soit compris par tous. Il sera donc nécessaire d'avoir un répertoire en français et un autre, ou le même, en langue vernaculaire. C'est difficile, mais faire autrement serait sacrifier les gens des campagnes qui représentent plus de 90 % de la population. Pour ces pièces en langue vernaculaire, il faudra observer la même rigueur que pour un texte en français. L'improvisation en public n'est pas une bonne solution. Elle est fonction des dis-*

positions de l'acteur le jour du spectacle et comporte de ce fait de nombreux risques. Par contre elle est très souhaitable en répétition et c'est là que les meilleures trouvailles seront notées par les membres de l'atelier d'auteurs et amélioreront la pièce. Il serait bon aussi que les auteurs assistent de temps en temps au Kotéba *traditionnel. Ils y trouvent d'excellentes idées.*

« Les pièces étant choisies dans le répertoire ou nouvellement créées, il faudra les jouer. Et nous arrivons aux acteurs et aux techniciens. Là nous devons regarder les choses en face.

« Si quelques acteurs de la troupe sont bons, la majorité a un gros travail à faire avant de pouvoir aborder honnêtement la scène. On ne s'improvise pas comédien. C'est un métier qui s'apprend. Il ne faut pas que nous soyons grisés par le succès qu'a remporté la troupe ces temps derniers. Le public du Soudan est un " bon public ", trop sensible aux effets, et si nous n'y prenons pas garde, nous irons bientôt vers un théâtre de patronage qui aura régulièrement son petit succès de sympathie, mais qui sera incapable de rivaliser avec le théâtre des autres pays.

« Ce qui est vrai pour les acteurs l'est pour les metteurs en scène, les machinistes et autres techniciens. Avant de faire une mise en scène originale, il faut connaître les lois de la mise en scène classique. De même qu'il ne suffit pas de savoir remettre un fusible pour être capable de réaliser un éclairage de scène. Le théâtre est un métier, le théâtre s'apprend et nous n'apprendrons pas seuls.

« Il faut des spécialistes pour la formation des techniciens et aussi pour celle des comédiens. Des cours de diction sont absolument nécessaires pour tous les acteurs. Même durant les dernières années de sa vie la grande Sarah Bernhardt répétait chaque matin ses exercices. Et tout le monde n'est pas Sarah Bernhardt.

« Aussi des stages d'art dramatique où, pendant une vingtaine de jours les étudiants ne parlent et ne pensent que théâtre, où tout ne se voit, ne se sent qu'à travers le théâtre. Ces stages sont une école unique pour fabriquer de vrais comédiens. Ils ne sortent pas tous comédiens c'est certain, mais on sait à l'issue des cours ceux qui ont des chances de le devenir. Et cela permet de choisir. »

Après les événements du mois d'août 1960 qui aboutissent au divorce entre Bamako et Dakar, le théâtre national du Mali change de caractère : l'option socialiste et nationaliste du Mali se renforce par un appel aux éléments de la tradition historique.

A Kita, en décembre 1961 est montée *Da Monzon* par la troupe de Kayes. Mais c'est durant cette même année 1961 que le Dr Seydou Badian Kouyaté écrit *La Mort de Chaka* qui sera publiée l'année suivante aux éditions Présence Africaine (1).

(1) Dr Seydou Badian Kouyaté, *La Mort de Chaka*, 59 pp.

« La Mort de Chaka » de Seydou Badian.

Le thème est inspiré surtout du *Chaka* de Thomas Mofolo (traduit du sesotho par le pasteur Victor Ellenberger en 1941). Chaka le conquérant zoulou veut mener un dernier combat contre ses voisins pour assurer la paix. Il se heurte à ses généraux qui ne veulent plus de guerres et s'appuie sur trois jeunes lieutenants pour gagner cette dernière bataille. Mais après la victoire il est assassiné par les généraux.

Robert Pageard dégage la leçon moderne de cette pièce (1) :

« La Mort de Chaka *apparaît alors comme une contribution personnelle du Dr Kouyaté, ministre du Plan de la République du Mali, à la mobilisation du peuple. Les paroles de Chaka et ses fidèles expriment la volonté de sacrifice qui préside à la construction de l'Etat socialiste :*

« *Il faut savoir choisir : la mollesse, les plaisirs ou la grandeur. Les tribus que vous avez battues, les peuples que vous avez écrasés vivaient cette vie à laquelle tu (Malhagana) aspires. Ces hommes étaient vautrés dans la jouissance et la mollesse, et c'est pourquoi ils ont été battus... Il faut comprendre que vous devez savoir vous priver afin que ceux qui viendront après vous finissent par profiter de ce que vous avez fait, et dans la bouche de Chaka " nous avons su nous oublier pour un ensemble que nous avons jugé au-dessus de chacun de nous ".*

« *L'importance de la jeunesse féminine dans le socialisme africain est soulignée dans l'héroïne Nolibé qui par idéal " chakien " sera amenée à trahir sa famille...* »

Robert Pageard note les indications psychologiques sur la vie politique africaine (qui pourrait d'ailleurs également s'appliquer à certains grands Français) ; ainsi dans la bouche de N'Dlélé (2) :

« *Quand un homme dirige les hommes, il ne faut pas qu'on puisse dire à tous moments de lui : si nous faisons ceci, il réagira ainsi. Il est bon qu'il y ait un peu de mystère, un peu d'inconnu dans l'attitude d'un chef.* »

« Nous avons résisté à l'envahisseur » de Yaya Kane.

Seydou Badian qui obtint en 1966 le grand prix littéraire de l'Afrique noire pour *Les Dirigeants africains face à leur peuple* avait pris son sujet à l'autre bout de l'Afrique. Mais dans le registre du nationalisme et de l'évocation des conquêtes coloniales il faut saluer la pièce de Yaya

(1) *Littérature négro-africaine*, p. 114.
(2) *La Mort de Chaka*, p. 41.

Kane *Nous avons résisté à l'envahisseur* qui fut représentée en 1962 par la troupe de Kita.

La pièce évoque les possibilités d'union des résistants contre la conquête française. Ahmadou, fils d'El Hadj Omar Khelifi de la confrérie Tidjaniya était un lettré qui jouissait d'un grand prestige religieux et conservait à Ségou, où il résidait, une bibliothèque importante. A partir de 1888, date de l'installation des Français à Kita, son empire, menacé de l'intérieur sera condamné.

La pièce montre les avances faites à Samory et Tiéba pour unir leurs forces contre les Français, le combat de Nioro puis la retraite d'Ahmadou vers Bandiagara où il est reçu par son neveu. Il continue ensuite vers Sokoto où ses 10 000 Toucouleurs reprendront la Tidjaniya... La pièce se termine avec la mort d'Ahmadou.

Certaines parties de la pièce relèvent d'une propagande panafricaine et d'un anticolonialisme qui, au lendemain de l'indépendance, était encore à fleur de peau...

El Hadj Omar y prophétise devant Ahmadou que le rôle des Français sera éphémère, qu'il durera moins d'un siècle et que les envahisseurs blancs devront s'en aller lorsque les Africains s'uniront.

« Mali ou Soundjata ».

Il faut mentionner également la pièce *Mali ou Soundjata* représentée à Kita en 1962 par la troupe de Toukoto. C'est une légende dont Djibril Tamsir Niane a magistralement exposé la trame historique (1). Sur cette légende, connue dans l'ensemble du Mandingue, la troupe a réussi à présenter les divers épisodes de la vie de Soundiata. Les prophéties concernent sa future grandeur, son exil, son retour chez lui, la mort et l'enterrement de sa mère.

« Reconversion ».

Mais dans le combat politique mené par le Mali la pièce correspondant le mieux à la volonté révolutionnaire est probablement *Reconversion* jouée à Kayes en juillet 1967 et qui est un éloge de l'autocritique appliquée à un hôpital (2).

Premier tableau : *Tout dans cette formation sanitaire va contre les mots d'ordre du Parti et exalte l'inconscience : des infirmières arrivent avec*

(1) *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, 1960.
(2) « Représentation artistique de la région de Kayes : Reconversion totale des mentalités pour une plus grande efficacité dans l'action », *L'Essor* du 7 juillet 1967.

beaucoup de retard. Le docteur Baïdy, lui-même médecin-chef, donne ce mauvais exemple parce qu'il arrive après tout le monde. Le dispensaire est transformé en marché où règne un désordre indescriptible. Des malades sont rudoyés par les infirmiers qui répugnent à les soigner et fuient les patients. Le docteur ne reçoit en premier lieu que les belles femmes, les jolies filles, les riches qui lui versent des pots-de-vin et les hommes politiques. Ceux-ci font l'objet de toute sa sollicitude. Les autres ne font l'objet d'aucuns soins. Les malades graves sont laissés à leur sort. C'est l'hôpital de l'inconscience professionnelle caractérisée, où l'intérêt personnel fait la loi. On n'a aucune considération pour le prochain.

Acte II : *Le comité syndical, sensibilisé par cet état de choses, provoque une assemblée générale des travailleurs pour trouver une solution radicale. Le docteur, qui affirme n'avoir rien de commun avec le syndicat, refuse d'y assister.*

Les secrétaires généraux (politiques et à la production) prennent à partie Youba, le responsable de la salle des pansements, retardataire chronique ; la sage-femme, qui est plutôt commerçante ; le manœuvre et un autre infirmier : les principaux meneurs. Leur attitude est stigmatisée. La défense des fauteurs de troubles dénote leur manque de conscience et leur esprit réactionnaire. Ils n'ont rien compris à la lutte du Mali pour le triomphe de son option. Youba voudrait qu'on s'en prenne tout d'abord au chef de service qui personnifie l'inconscience professionnelle. L'un parle de baptême, l'autre de manque de grain et un troisième de refus de congé. On les fait raisonner. Tous, sauf Youba et la sage-femme, promettent de s'amender. Une délégation est constituée pour prendre contact avec le docteur.

Acte III : *Chez le médecin-chef. La délégation trouve un ami qui sort et attend à la porte. De la part de l'assemblée générale des travailleurs à l'hôpital, le secrétaire général reproche au docteur son manque de conscience professionnelle. Le docteur ironise sur les responsables syndicaux et se déclare le seul maître de l'hôpital et affirme n'avoir de compte à rendre à personne. On lui rappelle les décrets et arrêtés du Mali indépendant insistuant les comités d'entreprise et leur rôle. C'est l'occasion pour Baïdy de rire du syndicat sous son aspect révolutionnaire et d'évoquer l'aspect revendicatif de l'époque coloniale. C'est à ce moment que le secrétaire politique va mettre en parallèle le syndicat de l'époque coloniale et celui d'aujourd'hui.*

Excédé, le docteur congédie la délégation et promet de lui faire parvenir sa décision.

L'ami rentre. Il avait écouté l'entretien du docteur et des représentants syndicaux. Il invite Baïdy à la méditation et prend congé.

C'est alors que le médecin-chef est aux prises avec sa conscience qui lui fait entendre raison.

Acte IV : *Une nouvelle assemblée pour le compte rendu de la délégation. Baïdy est présent. Il prend la parole, reconnaît ses fautes, en affirmant qu'il n'y a pas de production sans santé. Il se corrigera. Il prendra toutes ses responsabilités. Un nouvel organigramme régira l'hôpital. Les cahiers de présence seront remplis. Il invite tous les travailleurs et surtout le comité à l'aider dans son travail et Youba et la sage femme reviennent eux aussi à de meilleurs sentiments.*

Acte V : *Nous sommes encore à l'hôpital. Mais un hôpital tout différent où l'ordre et la propreté sont rigueur. Les patients jouissent de la sollicitude et de la bienveillante attention du personnel sanitaire. Les vendeurs sont renvoyés. On voit le docteur Baïdy intègre, affable, encourageant les malades, compatissant à leur douleur, recevoir les patients dans l'ordre d'arrivée. Les cas d'urgence ont la priorité.*

Théâtre moraliste.

Il faut signaler aussi la lutte contre la dépravation des mœurs évoquée dans une pièce donnée par la troupe régionale de Gao, *Les Fausses notes*. Cette pièce pourrait être sous-titrée « Lutte contre le Yé-Yé ». Voici le résumé de la pièce telle que nous l'a montré *L'Essor* (1).

Premier tableau : *On fait la connaissance de Lamine, un étudiant raté qui, au lieu de s'occuper de ses études, a préféré les bars et les night-clubs. Il a échoué à tous ses examens. Il est « parisien » pour lui-même.*

Tableau II : *Sur la scène, la fin du bal organisé par les jeunes à l'occasion de la clôture du stage des miliciens. Le secrétaire général du Bureau exécutif des Jeunes remercie tous ceux qui ont contribué à la réussite de cette saine distraction. Pendant ce temps Lamine s'époussette et ne prête aucune attention à ce qu'on dit. Il est « parisien ». Il n'a rien à voir avec ces « vieux-jeunes » retardataires d'un siècle sur le monde civilisé. Resté seul sur la scène avec Abdoul, Lamine fait part à ce dernier de ses impressions. Il promet à Abdoul de lui faire prendre conscience de ce qu'il entend par organisation des Jeunes, car il n'en existe pas une à Cayratawa, son village.*

Tableau III : *On est chez Lamine, entouré de plusieurs jeunes du village. On discute ferme, Lamine prend à partie l'organisation villageoise. Il évoque avec éloquence les organisations de l'Europe occidentale. Il parle avec extase des « Blousons noirs » des « Beatles », des « Chats sauvages ». Il définit les yéyés : « Des jeunes qui donnent libre cours à leurs instincts dans une société dont la tutelle paralysante veut les enfermer dans une gan-*

(1) « Représentation artistique de la région de Gao. Comme Sikasso, Gao stigmatise la dépravation des mœurs, *L'Essor*, 8 juillet 1967.

gue de mots d'ordre et de principes qui ne touchent que de très loin les intérêts de la jeunesse ».

Boubacar, Abdoul et Amadou ne sont pas d'accord avec les critiques formulées à l'endroit de leur organisation. Ils se défendent, mais Lamine a la langue trop bien pendue. Ils s'en vont en claquant la porte. Issa, Kaiatou et Sidi sont acquis. Lamine va fonder un club yé-yé dans le village : « Le cercle noir ».

Tableau IV : « *Le cercle noir* » *en activité. C'est la débauche. Les mini-jupes et les pantalons collants font fureur. On ne boutonne plus sa chemise. On ne vit que d'alcool dans les boîtes de nuit. Seuls les plaisirs douteux des orgies comptent.*

Le bureau exécutif des Jeunes est averti.

Tableau V : *Le chef d'orchestre rend visite au secrétaire général. Il lui fait part de son inquiétude pour la réussite du prochain bal. Cause ? « Le cercle noir ». Abdoul entre et s'émeut de la vitesse avec laquelle « Le cercle noir » gagne du terrain. Cinq jeunes sont chez le secrétaire général, tous profondément inquiets. Chacun propose une solution pour enrayer le mal. On adopte finalement la solution de l'éducation. Il faut instruire les jeunes idéologiquement et les intéresser aux plaisirs sains que leur offre l'organisation des jeunes de l'U.S.R.D.A.*

A noter qu'au cours de la même représentation, la politique contemporaine était illustrée par un chœur intitulé « Ian Smith » durant lequel un « jeune Malien, tenailles à la main, arrachait les crocs d'un monstrueux serpent qui symbolisait l'impérialisme ».

L'art dramatique à l'I.N.A. de Bamako.

Dans le cadre des activités de l'A.D.E.A.C., Paul Savatier effectua deux séjours à Bamako en mars 1967 et en juin et juillet 1968.

Dans un rapport, Paul Savatier souligne les défauts du recrutement des élèves sans qu'il y ait vocation préalable ni même parfois aptitudes :

« *La présence dans la section d'indifférents ou de sujets mal doués retardera dangereusement le travail et les progrès des sujets les plus enthousiastes et les plus doués... il est important de faire en sorte que chaque promotion constitue une équipe d'acteurs qui auront plaisir à jouer ensemble.* »

Pour lutter contre les préjugés (concernant la condition inférieure faire aux griots) qui écartent les éléments valables de la profession théâtrale, Paul Savatier propose de les diriger vers la profession d'animateur assimilable à celle d'enseignant.

Paul Savatier déplore un certain laisser-aller dans la discipline de l'école et l'indulence excessive du jury. Il critique un enseignement trop centré sur le théâtre proprement parlé alors que les élèves sortant de l'I.N.A. dvraient être capables de diriger des troupes locales et régionales, c'est-à-dire avoir des notions précises de musique traditionnelle et moderne, de danse traditionnelle et de chant.

Paul Savatier propose de créer un ciné-club à l'I.N.A. et d'inclure dans l'enseignement une initiation aux techniques radiophoniques pour qu'ils puissent être utilisés non seulement comme comédiens de radio, mais aussi pour concevoir et réaliser des émissions.

En même temps qu'un programme rationnel étendu sur trois ans, Paul Savatier suggère que les promotions rassemblent un nombre d'élèves suffisant (25 tous les trois ans). Il insiste pour qu'une coopération s'établisse entre les diverses sections de l'I.N.A. (musique, arts plastiques, art dramatique).

Gaoussou Diawara.

Gaoussou Diawara, ancien instituteur (il est né en 1940 à Ouéléssébougou et est passé par l'école normale de Sivaré) a été faire un stage à l'université de Moscou où il a obtenu un diplôme d'études supérieures de Lettres et d'Art dramatique. Il a publié en Russie deux recueils de poèmes lyriques *Renaissance* et *Etoiles noires.*

Chargé en 1968 de créer une troupe nationale à l'Institut national des Beaux-Arts, il donne des cours de mise en scène et d'histoire du théâtre. Il a mis au répertoire *L'Exception et la règle* de Brecht, *La Mort de Chaka* de Seydou Badian, *Le Marabout malgré lui* (adaptation en bambara du *Médecin malgré lui*) joué plus de dix fois en français. Il monte pour l'automne 1969 *Quand vint la destruction* d'après *Le Monde s'effondre* de Chinua Achebe et *Le Revizor* de Gogol.

En juillet 1969 à Alger, la troupe nationale du Mali à remporté un succès certain avec *La Mort de Chaka* de Seydou Badian, mais c'est pour l'ensemble musical traditionnel et les danses folkloriques que le Mali a remporté ses médailles d'or, la première devant la Guinée et le Nigéria, la seconde devant la Libye et le Maroc.

7. Le théâtre au Niger.

Nous avons vu les conditions dans lesquelles le théâtre nigérien s'était comporté lors des concours des centres culturels en 1955, 1956, 1957.

« L'Aventure d'une chèvre ».

L'Aventure d'une chèvre de Dandobi Mahamane (1) ancien responsable du foyer culturel de Niamey et ministre de la Justice du Niger est l'un des classiques de la comédie africaine. Nous avons également signalé du même auteur *Le Légende de Kabrin Kabra* qui a été en finale de la coupe de l'A.O.F. à Dakar et qui a connu un grand succès au Théâtre des Nations en 1961.

En 1964 est instituée la semaine de la Jeunesse qui a pour but de revaloriser par des rencontres le folklore, le théâtre et les arts. Cette semaine comprend une coupe théâtrale, une coupe folklorique et un concours de chant.

Dans *Niger* (2), un rédacteur écrit :

« Il a su éviter l' " engagement " d'un dogme stérile qui crie tous les noms en " isme ". S'il souffre encore d'un manque d'auteurs — les acteurs sont à la hauteur et en nombre suffisant — le théâtre nigérien n'est plus pour autant un théâtre naïf, du genre de celui qui était autrefois en vogue. Il est au contraire concret, cernant de près les problèmes économiques, sociaux et historiques. La pièce Le Détournement *qui a connu un vif succès est une des illustrations des problèmes sociaux du moment. Un autre théâtre, d'essais celui-là, en expérimentation tend à apporter une connaissance plus approfondie de cette culture universelle. »*

La coupe théâtrale a récompensé : en 1964 la troupe de Matameye (département de Zinder), en 1965 la troupe de Gothèye (département de Niamey), en 1966 la troupe de Maradi, en 1967 la troupe de Zinder et en 1968 le département de Niamey pour *Mariama.*

Mariama, comme *Le Détournement* est de l'instituteur Djibo Mayaki.

Mariama est une jeune et désinvolte dactylo qui arrive au bureau en retard, mange au bureau, discute avec des amis au téléphone, s'absente sans motif... « forte de l'appui inconditionnel de son directeur, elle tient tête à son chef direct et finit par prendre sa place, le directeur n'ayant pas digéré les vérités qu'Abdou, l'agent modèle, lui a dites... »

Marcel Inné, inspecteur primaire du département de Zinder a composé deux pièces, *La Chaîne* qui retrace la vie d'un petit fonctionnaire de brousse et *Les Innocents* (aventures d'une fille qui devient fille de joie).

Il faut signaler aussi *Miroir,* une création toute récente de « l'amicale de Niamey ».

---

(1) Publiée dans *Le Théâtre populaire en République de Côte-d'Ivoire,* C.C.F.C.I., Abidjan, 1966, pp. 181-190.
(2) *Niger,* n° 5, revue trimestrielle, B.P. 860, Niamey, pp. 73-75.

André Salifou et « Tanimoune ».

C'est à un jeune professeur d'histoire, André Salifou, que le théâtre nigérien doit son renouveau.

André Salifou est venu comme tant d'autres au théâtre par le scoutisme et c'est lors des feux de camp que s'affirma son talent et sa passion pour le théâtre. Son arrivée au lycée de Cocody, en septembre 1959, coïncide avec la création de l'Ecole nationale d'Art dramatique d'Abidjan ce qui lui permet d'appartenir à la première promotion d'un cycle normal de trois ans.

En 1961, la bourse qu'il sollicite pour l'école de la rue Blanche lui est refusée. Lorsque deux ans plus tard, elle lui est accordée, c'est lui qui refuse en s'engageant dans une licence d'histoire. En France, André Salifou anime quelques groupes d'amateurs et c'est en étudiant l'histoire africaine, en faisant une thèse sur le Damgaram qu'il a l'idée d'écrire une pièce sur l'histoire précoloniale de ce pays.

Le drame qui comprend trois actes présente Tanimoune intronisé comme souverain du Damagaram par le Cheik Omar, sultan du Bornou, qui lui demande de tout faire pour éviter les guerres entre les vassaux. Mais Tanimoune ne partage pas ces idées et il impose par la force l'unité du pays.

Lorsqu'il transmet le pouvoir à son fils Khiari, Tanimoune lance un message prophétique :

« Même quand l'homme blanc réussira à vous imposer sa loi par la force des armes et sans doute avec la complicité de certains de vos frères auxiliaires inconscients d'une nation étrangère, dites-vous toujours que la roue de l'histoire ne cessera de tourner... peut-être pas vous, mais vos enfants apprendront à leur tour à pénétrer les secrets des Blancs. Et, comme un seul homme, ils se dresseront contre leurs maîtres étrangers dont ils rejetteront la tutelle. »

Présentée le 24 juillet 1969 à la salle du T.N.A. d'Alger, la pièce attire 6 à 700 spectateurs ce qui est considérable si l'on tient compte de la canicule et de l'attrait des plages en cette période de l'année.

Oumar B., le commentateur d'*El Moudjahid*, portait sur la mise en scène l'appréciation suivante (1) :

« Bien qu'elle nous semble assez statique elle retrace avec fidélité une cour de suzerains de l'époque. C'est avec beaucoup d'intelligence et de vérité que cette fresque historique nous fut présentée par la troupe de l'ensemble artistique du Niger. »

---

(1) *El Moudjahid*, 25 juillet 1969.

Mais à propos de *Tanimoune,* André Salifou pose le problème de fond du théâtre africain. Il a bien voulu dans une lettre du 25 août 1969 préciser sa pensée :

« Tanimoune... *ne peut pas de façon absolue et sur tous les points respecter la réalité historique. Mais cela finalement n'est pas grave. Les rares privilégiés dont dispose l'Afrique et qui sont soucieux de connaître la réalité historique iront la chercher dans les ouvrages parfois même spécialisés. Ainsi dans quelques mois, le lettré qui désire tout connaître sur le personnage de Tanimoune et ses rapports réels avec le Cheik Omar ou Mohamed Toro, lira ma thèse. Mais le peuple, lui, ne sait pas lire. Pour lui, il faut quelqu'un qui lise, qui synthétise intelligemment et surtout simplement et qui mette en scène... Le peuple étant numériquement le plus important, l'on peut et l'on doit même, pour le satisfaire, ignorer (momentanément du moins) les exigences des lettrés en général et des spécialistes en particulier.*

« Ma méthode ? *Je n'en ai pas ; ou plutôt elle n'a rien de particulier. Un soir, une association de jeunes, l'Amicale de Zinder, m'avait demandé de lui rédiger une pièce et si possible, une pièce à caractère historique, en vue d'une compétition sur le plan national. Comme je disposais d'une importante documentation tant écrite qu'orale sur l'histoire du Damgaram, j'ai choisi de coucher sur papier un texte très bref, intitulé* Tanimoune et l'émancipation du Damgaram. *Nous étions en octobre 1967. En janvier 1968 cette pièce a remporté la coupe nationale de théâtre et a eu l'honneur d'être présentée aux chefs d'Etats de l'O.C.A.M. réunis à Niamey pour leur conférence annuelle. Après, j'ai demandé à tous ceux qui ont vu la représentation de la pièce de me faire parvenir leurs critiques et leurs suggestions. A mes amis qui résidaient en France, j'avais fait parvenir la pièce. Compte tenu de leurs critiques et de leurs suggestions j'ai refondu mon premier texte et abouti finalement à celui que vous allez lire et qui, je pense, est infiniment plus beau, en tout point, que la première version* de Tanimoune.

« *Avant d'aller en Algérie, je me proposais d'abandonner le théâtre. Ici rien n'encourage ce genre de choses. Mais depuis quelque temps, j'ai changé d'avis. Alger a été pour moi une grande vitamine morale, un stimulant. J'ai aussi le souci de contribuer à la création d'un véritable théâtre nigérien et ce, d'autant plus que le succès remporté à Alger par* Tanimoune *semble avoir rendu les autorités nigériennes plus que jamais décidées à m'aider à poursuivre mon petit bout de chemin dans ce domaine.* »

André Salifou prépare une autre pièce, *Le Fils de Sogolon* tirée du *Soundjata* de Djibril Tamsir Niane. André Salifou, historien de formation, a compris l'importance du théâtre comme relais populaire de la recherche historique. Albert Ferral, jeune Nigérien qui réalisa la mise en scène de Tanimoune, dans une étude qu'il est en train d'achever sur le théâtre du Niger, a dénombré plus de trente pièces.

Que dans un pays scolarisé si tard on trouve déjà une activité théâtrale aussi riche de promesses est extrêmement encourageant pour l'avenir.

8. Le théâtre au Dahomey.

Nous avons vu le triomphe qui avait été fait en 1962 à l'ensemble national du Dahomey. Cet ensemble quelques jours plus tard était la première troupe non européenne à remporter le challenge au Théâtre des Nations (1).

Mais cet ensemble dirigé par Flavien Campbell n'a pas subsisté.

La compagnie la plus ancienne et qui a obtenu en Afrique les succès les plus remarquables est celle de la troupe théâtrale et folklorique d'Ekpé de l'instituteur protestant Télesphore Sagbohan.

La troupe théâtrale et folklorique du Bénin de Mme Kidjo travaille à Cotonou où s'exerce également *le théâtre libre* de Lazare Houetin.

La troupe théâtrale et folklorique d'Ekpé.

Cette troupe est née en 1956 dans le village d'Ekpé (3 000 habitants environ) à mi-chemin entre Cotonou et Porto-Novo, connu pour les qualités de pêcheurs de ses habitants.

Moniteur de l'enseignement privé protestant, Télesphore Sagbohan réunit les jeunes gens pour distraire les habitants du village.

Le succès de ces premières et modestes représentations encourage la troupe, qui fait, en 1963, une tournée dans les principales agglomérations de la sous-préfecture du département de l'Ouémé, puis dans les principales villes du Dahomey en 1964-1965.

En 1965 la troupe franchit les frontières : Côte-d'Ivoire, Ghana, Togo, avant d'aller en Haute-Volta, au Mali, au Sénégal, en Gambie et au Niger (1967).

La troupe Ekpé comprend 36 membres dont 13 jeunes filles. Le répertoire comprend essentiellement deux pièces : *Danhomé* et *L'Appel du Fétiche*.

Danhomé de Mêlé évoque *Sokamé* de glorieuse mémoire. Le roi d'Abomey doit sacrifier huit jeunes filles vierges, dont sa propre fille. Mais un jeune prince, Akaha, le téméraire souverain d'Allada, réussit à

(1) François de Dieu, « L'ensemble national du Dahomey au Théâtre des Nations », *L'Unité africaine*, Dakar, 26 juin 1962.

tuer le monstre et délivrer les huit jeunes filles. Le souverain d'Abomey lui donne la première en mariage et le royaume.

Dans un article, H. Niandou décrivait ainsi le spectacle (1) :

« *Différentes danses folkloriques sont mises en scène pour donner un éclat particulier à la pièce. Il s'agit des danses Lin Sinhoun, Sato et Houngan.*

« *La danse Lin est exécutée par les jeunes gens pendant les cérémonies de réjouissances. Elle s'apprend au clair de lune. On raconte à propos de cette danse que « mieux vaut ne pas naître que de naître sans savoir danser Lin ».*

« *Le Sinhoun, d'origine ancienne, est utilisé de nos jours dans le Sud du Dahomey pour fêter les bons événements.*

« *Quant au Sato, il est utilisé pendant les funérailles d'une personnalité et pour implorer la bénédiction du grand disparu et des ancêtres. L'orchestre est composé de deux tambours : l'un mâle et l'autre femelle. Sato résonne aussi pour annoncer la fécondité, l'abondance et la bonne pêche.*

« *Le Houngan annonce la disparition, puis anime les funérailles qui s'ensuivent. C'est aussi une danse acrobatique qui demande beaucoup d'adresse et de souplesse.* »

L'Appel du Fétiche semble être une adaptation dahoméenne de la pièce qui porte ce titre et dont nous avons déjà parlé (*supra* p. 128).

Cette troupe vit sur les recettes de ses tournées du fait que les acteurs sont hébergés gratuitement dans les établissements scolaires et les centres culturels.

La troupe théâtrale et folklorique du Bénin à Cotonou.

Un reportage de François Savarolles nous apprenait (2) qu'il existait, au début de 1967, à Cotonou une troupe d'amateurs rassemblée autour de Mme Yvonne Kidjo. Celle-ci avait, dans son enfance au Congo, déjà été actrice.

Elle explique comment elle a découvert :

« *Non seulement le théâtre et la scène, mais aussi la possibilité de faire connaître à tous et surtout aux Africains l'histoire, les légendes, les traditions de l'Afrique...* ».

---

(1) « La troupe théâtrale et folklorique d'Ekpé (Dahomey) cherche à rénover l'art africain qui se meurt », *Le Niger*, 6 novembre 1967.
(2) François Savarolles, « Les filles des Amazones », *Afrique*, n° 63, janvier 1967, pp. 23-25.

Mme Kidjo a monté cette troupe petit à petit, à partir des amis de ses neuf enfants et de leurs camarades désœuvrés le jeudi hors de l'école.

« *Comme j'aime le théâtre, j'ai décidé de créer une vraie troupe de théâtre et de folklore. Sans aucune aide, avec seulement quelques amis et quelques étudiants et étudiantes. Tous sont amateurs : les musiciens, les acteurs, les chanteurs. Nous répétons le jeudi ou les jours fériés, c'est, bien sûr, assez peu, mais je crois que la passion que nous avons remplace le temps qui nous manque.* »

Au répertoire de cette troupe on notait *Naguezé, Le Roi, Danhomé* et un spectacle de ballet à l'imitation de celui de Myriam Makeba, *Ojikalé.*

Après avoir indiqué l'importance des anciens royaumes d'Abomey, d'Allada et de Porto-Novo comme source d'inspiration, elle se défend de faire du théâtre au sens occidental du terme.

« *Cela s'apparente plutôt à la chanson de geste du Moyen Age. Il s'agit de légendes historiques racontant les épopées des rois ou les aventures de certains héros, entrecoupées de chants, de musique, de danse, de récitatifs. A partir de tout cela, le rôle de notre théâtre doit être, non seulement de procurer un plaisir aux spectateurs par des ballets ou des chansons, mais aussi de lui faire connaître l'histoire du Dahomey, une histoire très belle, pleine d'anecdotes romanesques, une histoire remplie de la lutte contre les dieux ou le destin, une histoire illustrée par des personnages d'une noblesse extraordinaire et d'un grand courage, tel Gbéhanzin, le dernier des rois d'Abomey, une histoire faite de faits d'armes et d'actions d'éclat.*

« *Parallèlement à cette « leçon » d'histoire bien sûr romancée par les poètes et les écrivains, ou bien transformée ou embellie par des générations de conteurs qui se transmettaient de bouche à oreille les récits centenaires, nous donnons un aperçu des coutumes artistiques de ces mêmes régions qui furent très marquées et qui le sont toujours par les cultes des Dieux de la Nature.* »

L'historien de l'Afrique et du Dahomey qui écrit cet ouvrage ne peut qu'applaudir à cette déclaration sur le théâtre « auxiliaire et illustration de l'histoire ».

J'espère de tout cœur que Mme Kidjo a pu poursuivre son œuvre.

La troupe de l'I.R.A.D.

A la fin de 1968, une quinzaine de jeunes Dahoméens se rassemblent au Centre culturel français de Cotonou. Comme le dit Gérard

Dupuy (1) : « Ils ne se bornent pas à répéter, mais " écrivent " la pièce qu'ils proposeront aux spectateurs. »

Lazare Houetin fournit un thème (« Opposition entre Monde moderne et Monde traditionnel ») et chacun donne son point de vue sur le rôle. Il est trop tôt pour apprécier le travail de cette nouvelle compagnie.

Les acteurs dahoméens.

En dehors de Flavien Campbell, le nom qui bénéficie d'une certaine notoriété est celui de Boniface Koukoui, un Porto-Novien de vingt-cinq ans qui s'est fait connaître à Paris dans *La Tribu* et dans Le *Numéro* de Pierre Roudy joué en mars 1968 à l'Absidiole, café-théâtre de Paris.

Le répertoire dahoméen.

Les Dahoméens de Ponty s'étaient distingué avant la Deuxième Guerre mondiale (cf. *supra*, p. 00). Dans le concours des compagnies les Scouts dahoméens du Dahomey étaient parvenus en finale à Dakar en 1957 et avaient pris avec *Houékodé* (*supra* p. 00) une méritoire deuxième place. Cependant, malgré ces brillants antécédents les auteurs dramatiques semblent peu nombreux.

Julien Alapini.

Les Acteurs noirs (2) de Julien Alapini constituent une très importante contribution au répertoire des saynètes dahoméennes. Né le 28 août 1906 à Abomey-Calavi, après des études à l'école primaire supérieure Victor-Ballot, Julien Alapini passe par l'école normale William-Ponty et fait une carrière d'enseignant. Membre de l'Académie littéraire et artistique de France, il est correspondant de l'Académie rhodanienne des Lettres. Son œuvre est importante. Inspecteur de l'enseignement primaire au Dahomey, il a écrit plusieurs ouvrages de linguistique (3), d'initiation religieuse (4) et de voyages (5). Instituteur ayant fréquenté tous les milieux, il présente

---

(1) *Jeune Afrique* du 17-23 mars 1969, p. 48.
(2) Préface de Philippe Laburthe-Tobra, agrégé de philosophie, 1965, 190 pp.
(3) *Le Petit Dahoméen : grammaire, vocabulaire, lexique de langue du Dahomey*, Avignon, 1950, 285 pp.
(4) *Les noix sacrées : Etudes complètes de Fa-Ahidigoun*, Regain, Monte-Carlo, 1950, 126 pp. — *Les Initiés*, Aubanel, Avignon, 1953, 256 pp.
(5) *Les Dahoméens et Togolais au centenaire des apparitions*, Aubanel, Avignon, 1959, 165 pp.

successivement *Le Charlatan* (pp. 15-25), *Bonjour* ou les mésaventures d'un directeur d'école voulant apprendre la langue du pays (pp. 27-32). *La Conversion d'une fétichеuse* (pp. 33-54), *Le Mariage de Tossou* (pp. 55-70), *L'Union morganatique* (pp. 71-90), *Le Mariage de Cica* (pp. 91-108), *La Demande en mariage* (pp. 109-120), *Le Vieux Père Djagla* (pp. 129-156), *Le Berger rusé* (pp. 157-164), *Le Premier jour du cours d'adultes* (pp. 165-168), *Le Fétiche* (pp. 169-174), *Le Gri-Gri* (pp. 175-182), *La Vengeance d'Akassa* (pp. 183-187).

Jean Pliya.

Né le 21 juillet 1931 à Djougou, descendant du *Migan,* Premier ministre du roi d'Abomey, professeur d'histoire et géographie, ancien ministre, Jean Pliya a remporté le grand prix littéraire de l'Afrique noire 1967 pour *Kondo le Requin* (1). Quand on sait les réticences d'un jury littéraire à couronner une pièce de théâtre, on mesure la qualité de l'œuvre. Historien, l'auteur a pris le minimum de liberté avec la vérité traditionnelle, il a utilisé de nombreux ouvrages français et si le gouverneur Bayol ne paraît pas à son avantage c'est qu'Edouard Dunglas, le meilleur historien de cette période, ne l'a guère fait plus brillant.

Kondo le Requin, drame historique en trois actes, a une remarquable tenue et fait le plus grand honneur au théâtre dahoméen. Contrairement à l'habitude, les critiques littéraires ont d'abord salué l'ouvrage. En particulier Olympe Bhély Quenum (2) qui conclut un article de deux pages :

« *Voilà un beau livre, une véritable tragédie africaine qui gagnerait à être jouée. L'adieu du roi au Dahomey est un véritable morceau d'anthologie...* »

Une autre pièce de Jean Pliya, *La Secrétaire particulière* doit paraître aux éditions C.L.E. de Yaoundé en 1970.

Nous avons vu (*supra,* p. 46-47 et p. 63-66) le rôle de pionnier joué par le Dahomey dans le théâtre aussi bien dans les saynètes scolaires du P. Aupiais que dans le théâtre de Ponty.

Malgré le talent de certains auteurs, le dynamisme d'animateurs de troupe, le Dahomey n'a pas un théâtre à la mesure de ce « Quartier latin de l'Afrique » qui a longtemps constitué la pépinière intellectuelle de l'ancienne Afrique française.

---

(1) Les Editions du Bénin, Cotonou, 1966, 110 pp., réédité dans la collection ORTF-DAEC 1970.
(2) « Kondo ou la tragédie du roi Béhanzin », *Afrique actuelle,* n° 25, février 1968, pp. 43-44.

9. Le théâtre togolais.

Au moment de l'indépendance du 27 avril 1960, on en est resté au théâtre scolaire ou à certaines danses coutumières.

Devant les qualités intellectuelles des Togolais on est surpris du peu de place tenue par le théâtre dans la vie culturelle de la capitale. Les manifestations théâtrales se déroulent sur deux plans, celui du folklore et du théâtre représentés par le groupe théâtral et folklorique Togo et par les ballets africains togolais ainsi que par les troupes dites scolaires, enfin celles des troupes itinérantes de brousse dont nous présenterons un exemple à propos du théâtre akposso.

Modeste d'Almeida et Gilbert Laclé.

En dehors de *Fasi* de Pedro Anoumon Santos qui avait remporté à Dakar, le concours de la meilleure pièce en 1957, le théâtre est relancé en 1963 par une comédie de deux jeunes étudiants : Modeste d'Almeida et Gilbert Laclé, *L'Epreuve* qui décrit comment un Africain soupçonneux vérifie l'amour de sa femme.

Le 18 mars 1966 est représentée *Keteyouli l'étudiant noir* (1) qui pose le problème de l'évolution sociale de l'Afrique, des contraintes coutumières et de la révolution apportée par les mœurs modernes.

Une analyse de la pièce nous est présentée avant le texte lui-même (pp. 11-12).

« *Charles Kétéyouli, personnage principal de cette pièce, est un de ces nombreux étudiants noirs, écartelés entre la civilisation moderne de l'Europe et certaines structures ancestrales de l'Afrique, écartelés même entre le mariage avec une Européenne et celui avec une de leurs compatriotes.*

« *Charles Kétéyouli vient d'obtenir le baccalauréat au lycée de la capitale de son pays. Il rentre dans son village natal, où son père et son oncle ont des projets différents au sujet de son avenir. Va-t-il se mettre immédiatement à gagner sa vie et ainsi rapporter sans tarder de l'argent à sa famille ? Ou va-t-il profiter d'une bourse du gouvernement pour partir en France faire des études supérieures ? Le féticheur local est consulté...*

« *Charles termine en France ses études d'ingénieur agronome. Mais il hésite sur son avenir. Il a le cœur partagé entre deux jeunes filles : Alice, une charmante Européenne, appartenant à une famille aisée nullement*

(1) Modeste d'Almeida et Gilbert Laclé, *Keteyouli l'étudiant noir*, éd. de la Lagune, B.P. 1164, Lomé, 59 pp.

raciste, et Janine, fille de son village, restée au pays natal. De plus, il se demande s'il va s'établir en France, où il se trouve très bien adapté, ou retourner en Afrique, où il a peur de se heurter à certaines coutumes traditionnelles dépassées dans le monde moderne.

« Son ami Yvon lui conseille d'épouser l'Européenne et de rester comme lui en France, loin des problèmes complexes de l'Afrique. Un autre de ses amis, Roger, le pousse au contraire à revenir au pays natal, à épouser Janine et à travailler sur place de toutes ses forces à la promotion de ses compatriotes moins favorisés...

« Ayant obtenu son diplôme d'ingénieur, Charles Kétéyouli rentre en Afrique pour passer ses vacances en famille... Il épouserait bien Janine, devenue institutrice ; mais le père de celle-ci exige de lui une dot supérieure à celle que lui offre un vieux et riche polygame. Charles ne possède point les 300 000 F nécessaires.

« Va-t-il fuir avec Janine et l'épouser ailleurs en cachette, malgré le futur beau-père ? Ou excédé par les coutumes locales périmées, va-t-il repartir en France pour y retrouver la gracieuse Alice et y vivre en toute tranquillité le reste de ses jours ?

« Mais voilà que l'Etat moderne africain a pris des mesures sur la famille. Le mariage avec Janine pourra avoir lieu. »

Togo-Presse salue avec émotion cette pièce lorsqu'elle est jouée :

« ... Des applaudissements se succèdent bien nourris et vibrants. Le public n'en revient pas...

« L'assistance a vibré comme rarement tout au long du drame. Nos chaleureuses félicitations aux deux jeunes auteurs. »

Mathias Aithnard et le groupement du théâtre togolais.

C'est en 1964 que la troupe de Mathias Aithnard se produit pour la première fois de façon officielle à l'occasion de la tenue à Lomé du 18 au 31 août 1964 du cycle d'études des Nations unies sur la condition de la femme dans le droit de la famille.

Cette troupe joue des pièces togolaises et en particulier *Pauvre Kalia ou les malheurs d'un héritier* d'un jeune auteur togolais, Célestin Abalo.

Alain Guy (1) dans *Togo-Presse* rend compte de la pièce de la façon suivante :

« Sans prétention, mené sur un rythme alerte, plein d'humour, ce spectacle nous a fait passer une excellente soirée qui contraste singulièrement

(1) *« Pauvre Kalia ou les malheurs d'un héritier :* un excellent divertissement présenté par le groupe théâtral et folklorique du Togo », *Togo-Presse* du samedi 19 avril 1969. Cet article dont le titre (p. 3) porte *par Alain Guy* est signé (p. 6) par *Edouard Kodjo ;* copaternité ? pseudonyme ? ou erreur de mise en page ?

avec les " insipides navets " dont les salles de cinéma de Lomé ont l'habitude de nous accabler avec une touchante régularité. Du vrai théâtre de boulevard.

« Kalia (en réalité il faudrait prononcer Kalian : l'homme fort) est un pauvre bougre, qui ne sait ni lire, ni écrire, chômeur par surcroît et passablement naïf.

« Il n'a pas mangé depuis trois jours, il cherche du travail auprès de ses amis qui le rabrouent, il est au bord du désespoir quand on lui porte une lettre. Il a recours aux services de son voisin Nyona qui lui révèle le contenu de la missive : " Kalia hérite d'une forte somme que lui laisse un oncle qui vient de mourir en Europe. Le notaire passera régler les formalités avec l'heureux héritier. "

« Nyona flaire la bonne affaire. Ce Kalia naïf, qui devient subitement riche, il faut l'entourer de prévenances. Et Nyona de devenir le plus charmant des amis. Il prévient sa femme, Kodjonon, dont la seule apparition nous fait tordre de rire, et sa belle-sœur, la ravissante Tétémalima. D'autres " amis " qui ont eu vent de la chose, accourent de partout. Ils font assaut de gentillesses : Kalia est couvert de cadeaux ; il est habillé de pied en cap et Tétémalima, qui jadis, ne lui accordait pas un regard, déclare tout net qu'elle l'aime et qu'elle voudrait l'épouser. Dès lors Kalia paraît un homme comblé.

« Mais ses malheurs ne vont pas tarder à commencer :

« Nyona, l'astucieux voisin, arrache une promesse de financement à Kalia : fort de quoi, il agrandit son commerce. Il en est de même d'un autre ami qui a des projets dans les pêches. Tétémalima va s'acheter des bijoux et des pagnes à crédit et fait tout avaliser par le pauvre Kalia qui n'a pas encore vu le premier franc de son héritage.

« Kalia veut remercier les dieux ; il court voir le grand féticheur qui en profite pour lui extorquer des promesses de toutes sortes. Une grande partie de la " fortune en herbe " est déjà gagée.

« A l'occasion des fiançailles, promptement décidées, de Kalia et de Tétémalima, on organise de grandes réjouissances. Alors paraît le notaire qui annonce que Kalia n'est qu'un héritier parmi vingt autres. Sa " fortune " se trouve donc considérablement réduite. Les amis, dès lors, se fâchent, menacent Kalia, lui préparent un mauvais sort quand surgit le commissaire de police, qui, tel le justicier du Far West, délivre le malheureux Kalia des griffes des vautours.

« Excellent divertissement, nous l'avons déjà dit, bien interprété par de jeunes amateurs togolais : Stanislas Tomety campe bien un Kalia naïf à souhait mais pas bête du tout ; ses gestes sont un peu monocordes mais il arrive tout de même à nous amuser.

« François Eklou dans le rôle du voisin Nyona est vraiment remarquable. Il rend parfaitement son rôle de " roublard ", de bonhomme astucieux et de méchant bougre. Ce garçon a beaucoup de talents.

« Mlle Apani est une Tétémalima ravissante, finaude, futée, un

peu moderne tout de même. Jean-Claude Codjo est le notaire sérieux, sûr de sa science, quelque peu pontifiant et très digne. Eddy Quenum, gardien de paix de son métier, goal de l'Etoile filante après 5 heures, est un excellent " bokono " (féticheur). »

On rend par ailleurs hommage à M. Hervé Caradec du Centre culturel français qui a réalisé la mise en scène.

Il faut signaler également Les ballets africains du Togo. Ces ballets ont reçu une certaine impulsion grâce à l'initiative de deux Sénégalais, MM. Souleymane Diop et Cheik Koïté qui ont réussi à mettre en scène une trentaine d'exécutants. Ils se sont produits le 30 octobre en présence du général Eyadema (1).

La coopération française.

Dans le domaine théâtral la coopération française s'est manifestée par une mission de M. Dalandre du 15 décembre 1964 au 15 avril 1965 et par le concours théâtral annuel « Harmattan » lancé en 1968.

L'assistance de M. Dalandre s'est manifestée auprès de six troupes d'amateurs : quatre troupes scolaires (lycée Bonnecarrère, institution N.-D.-des-Apôtres, collège Saint-Joseph, collège protestant) deux troupes extra-scolaires, le G.T.F.T. (Groupement théâtral et folklorique du Togo) et l'A.C.J.T. (Association culturelle de la Jeunesse togolaise).

Pour les troupes scolaires, le choix des pièces avait été effectué par les directeurs d'établissement avant l'arrivée du conseiller et il était très difficile d'éviter le caractère « théâtre de patronage » pour des pièces comme *Le Voyage de M. Perrichon* ou *Eusèbe est un athlète complet.* Par contre la troupe du lycée Bonnecarrère était peut-être tombée dans un excès inverse en montant l'admirable pièce de Jacques Rabemananjara, *Les Boutriers de l'Aurore* qui était sans doute un peu difficile pour des lycéens.

En ce qui concerne le G.T.F.T., le travail de M. Dalandre a pu s'effectuer en de bien meilleures conditions du fait qu'il s'agissait de la pièce de Guillaume Oyono, *Trois prétendants, un mari* et d'une de M. Aithnard, *Le Trône des ancêtres.*

Le prix « Harmattan », créé en 1968, récompense annuellement les pièces des auteurs togolais écrites en français et ayant pour thème l'Afrique. Le 3 mai 1969, le jury, comprenant des professeurs de Lomé et le directeur du centre culturel français, a décerné ses prix.

1er M. Joseph Akovi Mensah pour la pièce *Ayélé.*
2e M. Mensavi Boko pour *Isabelle.*
3e M. Emmanuel Vovor pour *La Tragédie des Evhé.*

(1) *Togo-Presse,* 26 octobre 1968.

Théâtre en pays moba.

L'ancien commandant de cercle de Dapango, qui écrit cet ouvrage, se doit de mentionner la pièce montée par un séminariste, Eloi Damigou Lamboni, pour la fête de Mgr Henrion, évêque de Dapango.

Sous le titre *Yo asa yo len* (« Autres temps, autres mœurs ») ou encore « La Folie du siècle », Eloi Lamboni présente sa pièce (1) :

« *La scène se passe dans une famille paysanne de condition de vie moyenne.*

« *Quelques enfants de cette famille sont déjà au collège ; d'autres (le plus grand nombre) sont restés au village. Les premiers sont devenus exigeants quant à l'habillement, courent après les dernières modes (yé-yé), exigent que les parents les avertissent avant de faire des réunions de famille (ce qui ne se faisait pas auparavant) (scène III). Devant ces préoccupations " folles et extravagantes " les parents qui jusqu'à présent vivaient dans le calme de leur village n'arrivent plus à comprendre leurs enfants.*

« *Payer leurs études cela se comprend à peine, quand il faut satisfaire " cette folie " (c'est ainsi que les parents appellent les nouvelles modes) cela les dépasse. Le problème devient d'autant plus compliqué que les frères restés au village ne se posent pas ces questions. De cette situation simple en apparence naît la lutte entre parents et enfants... Les moyens techniques, cinéma, journaux, bals, occasions de rencontre entre jeunes... tout s'est tellement précipité sur notre monde que les parents restés africains ne comprennent plus rien. C'est une vraie révolution copernicienne pour eux (scène IV).*

« *Suivre les nouveautés ou rester dans son coin ? C'est sur cette question que la saynète prend fin.* »

On appréciera peut-être mieux ce théâtre si l'on réalise qu'il y a moins de vingt ans les femmes Moba pour la quasi-totalité allaient vêtues d'un bouquet de feuilles. Dans ce pays où les densités rurales (parmi les plus fortes d'Afrique) dépassent 100 habitants au kilomètre carré, le progrès est arrivé à une prodigieuse allure. Revenu faire une tournée de conférences en 1968, j'ai retrouvé un pays transformé avec maisons en dur, électricité, automobiles, transistors, collège secondaire, etc. L'administrateur, qui a connu ce pays il y a trente ans, peut également dire : « Autres temps, autres mœurs. »

Théâtre akposso dans le Litimé.

Un ethnologue de l'O.R.S.T.O.M. en résidence à Lomé, René Gouellain (2), arrive dans le Litimé (Ouest Akposso) et découvre une troupe

(1) Dans une lettre du 9 octobre dernier.
(2) « Recherche anthropologique et théâtre akposso », dans *Documents du Centre d'Etudes et de Recherches de la Kara* (Togo), 1968, pp. 110-117.

d'acteurs au lendemain de leur arrivée à Badou, chef-lieu de ce canton, petit en superficie (550 km²) mais le plus riche du Togo, puisque à peu près couvert entièrement de plantations de cacao.

« *Cette équipe composée d'une dizaine de jeunes acteurs donnait presque chaque soir, quand elle obtenait les autorisations d'usage, des représentations théâtrales devant un public composé uniquement de villageois. Ces jeunes gens étaient aussi bien acteurs que musiciens, de sorte que le spectacle relevait tout autant du théâtre que du music-hall.* »

René Gouellain indique :

« *Cette troupe venait du Ghana. D'origine akposso, donc togolaise, elle y avait passé quelques années. C'est donc au Ghana qu'elle s'est formée à côté d'autres troupes travaillant vraisemblablement en pays achanti.* »

Il faut ajouter que le seul canton de Litimé, ses neuf villages et ses dix mille habitants produisent 12 à 1 500 tonnes du cacao, ce qui donne des revenus considérables pendant la campagne qui tombe précisément durant la saison sèche.

C'est durant cette période que les comédiens akposso se sont produits, utilisant tout naturellement les thèmes propres à cette région (1) où les palabres d'héritages et les métayers « mangeurs de terre » constituent des thèmes constants de discussion.

Gouellain indique les sujets retenus : la mort du père, l'héritage, le rôle des parents maternels, le paysan resté au pays, l'exilé attiré par l'argent et le prestige, l'autochtone et l'étranger, le maître et le boy, l'illettré et l' « agrégé » de retour d'Europe.

Les comédiens, à mesure qu'ils jouent devant ce public de compatriotes, sélectionnent les attitudes les meilleures... « au fur et à mesure, la pièce est écrite, les gags notés et répétés et le tout ordonné en scènes ». Néanmoins une grande liberté est laissée à chacun au moment du spectacle.

« *... Si un acteur se sent disponible un soir pour jouer les pères malheureux et humiliés, il l'incarnera, obligeant ses partenaires à lui donner la réplique adéquate... Ces rapports gagnent en " concrétude " dans leur imprévisible mise en scène...* »

Le public... non seulement goûtait la « pièce thématique » mais encore appréciait la « pièce représentation » ou improvisation, tout en étant sensible à la transmutation dangereuse qui s'opérait de façon originale devant lui.

« *C'est ainsi que les spectateurs non seulement contemplaient leur*

(1) Cf. mon étude sur le canton du Litimé, *Etudes dahoméennes*, XIV, 1955, pp. 23-65.

propre vie quotidienne, débarrassée de ses inutilités, mais encore coopérant et s'identifiant avec les acteurs, la rejouait. Les représentations théâtrales étaient tellement prenantes que le responsable de la troupe devait au début de chaque séance demander au public de rester calme, de ne pas se quereller, de regarder sans plus. Une séparation s'établissait donc entre acteurs et spectateurs, séparation accentuée par l'emploi d'un micro constamment utilisé fort près de la bouche ; car les voix de la scène prenaient une ampleur et un timbre particulier excluant ou rendant difficile un éventuel dialogue entre la salle et les comédiens. Au public les rires, les émotions et les applaudissements étaient permis ; aux acteurs revenaient les danses et les chants, les intrigues et la vie active. Dans ce théâtre spontané, il était parfois difficile aux uns et aux autres de conserver leur rôle, c'est-à-dire aux acteurs de ne pas rire de l'un des leurs et aux spectateurs de ne pas danser ni entrer dans la " pièce " et discuter. »

Mais René Gouellain souligne l'effet constitué par la présence d'ethnologues européens :

« *Sans trahir quoi que ce soit ni qui que ce soit, ils se devaient de nous plaire de nous intéresser, de nous conditionner afin que comme les autres, nous participions au jeu, de notre place. Ils en sentaient l'obligation ainsi que le public, car notre présence les renvoyait dans cette unité sociale « raciale » qu'ils formaient par rapport à la nôtre : le jeu devenait donc le jeu de tous pour nous.*

« *En fin de compte une pièce plus élargie se forma où des regards qui valaient bien un dialogue s'échangeaient entre les trois nouveaux personnages : la troupe, le public et nous (1), les acteurs étant les médiateurs en la circonstance devaient satisfaire doublement le public ; le distraire et bien le " représenter " devant nous. Vis-à-vis de nous, leur tâche était de se faire bien comprendre et de montrer le lien les unissant au public. Pour eux, le travail sur soi qu'ils accomplissaient aboutissait à une double prise de conscience puisqu'ils s'objectivaient en tant qu'acteurs, ce qui les dégageait de leur propre société, les rendant aptes à jouer n'importe quel rôle devant n'importe quel public : il pouvait présenter le nègre jouant le Blanc... Ils devenaient ainsi des acteurs dominant la société néo-coloniale, milieu continuellement présent et pénétrant dans leur vie sociale " traditionnelle " ; condition qu'ils n'oubliaient pas auparavant : les personnages de leurs pièces sont toujours des ex-colonisés ; seulement avant notre arrivée, ils les jouaient dans une aliénation quasi complète, n'étant acteurs qu'entre eux. L'avantage qu'ils tirèrent donc de notre présence fit cette exigence*

(1) Nous formions un cercle, et, dans ce courant circulaire, les plus proches spectateurs s'entretenaient de la pièce avec nous ; nous-mêmes entrions en contact avec les plus proches acteurs. Néanmoins, au même titre que le public, nous restions coupés de la scène et perdus dans la masse des spectateurs.

de réédifier, sur la scène, une situation coloniale globale, eux n'étant que des masques. C'est un bouleversement qui peut tout aussi bien passer inaperçu que nous émouvoir. »

Gouellain indique trois thèmes qui lui ont paru intéressants :

— ceux liés au travail agricole et à la parenté ;
— les rapports entre autochtones et étrangers ;
— le retour de l'émigré.

Ils jouaient bien sûr plusieurs rôles de l'éventail social. Il y avait, parmi eux, le « digne », «l'astucieux », le « malheureux », aptitudes qui réclamaient des rôles conformes aux personnages, le père ou l'oncle, le boy ou l'étranger, le fils ou le gendre...

Et Gouellain conclut sur la valeur du théâtre dans la situation d'enquête ethnologique.

« *Cette troupe akposso n'est pas précisément différente des bateleurs guinéens décrits par Hermantier* (*supra*, p. 180) *sinon qu'ils jouent devant leurs compatriotes akposso et sur les thèmes propres à une société de planteurs. Le séjour prolongé de ces comédiens " à la zone " (1) explique la non-utilisation des thèmes historiques. Les Akposso, en effet avaient été refoulés dans leurs montagnes par les guerriers de Koumassi et, à la fin du siècle dernier, ont fini par livrer un victorieux combat aux occupants achanti. Mais en fait ils voulaient faire rire et la présence d'ethnologues français soucieux de situations sociales, coutumières, les a retenus dans la mesure où ils souhaitaient le faire.*

« *Il aurait été intéressant de voir la même troupe opérer sur le plateau akposso et dans les villages de la route Atakpamé-Palimé, dans une zone de terres à cacao prospères, où les problèmes sont aussi passionnants.* »

Quoi qu'il en soit, il faut remercier M. Gouellain d'avoir été le témoin actif d'une sorte d'ethno-théâtre expérimental dans l'une des régions les plus riches mais aussi les plus scolarisées du Togo.

Celui qui connaît l'histoire du Togo, ne peut qu'être déçu par le petit nombre relatif de pièces de théâtre.

En raison de la pluralité des ethnies, les traditions historiques sont nombreuses et il est hors de doute que, à mesure des progrès de la scolarisation, si des encouragements sont donnés, on verra naître de nouvelles pièces non seulement basées sur les traditions des Evhé mais encore sur celles des Ana-yorouba d'Atakpamé, les fondeurs de Bassari, sans compter tout ce qui

(1) A l'époque du mandat et de la tutelle, l'ancien *Schutzgebiet Togo*, était partagé en deux zones (zone française et zone anglaise). L'expression « à la zone », très employée par les frontaliers du Togo français, désignait le Togo britannique.

peut être tiré des rapports humains issus des colonisateurs successifs : Danois, Brésiliens, Allemands, Anglais, Français (1).

10. Le théâtre en Guinée.

La présence de Keita Fodeba, le rayonnement international de ses ballets africains ont semble-t-il limité l'activité théâtrale de la Guinée à des chants et des danses.

Le 5 avril 1958 juste avant l'indépendance a été déclarée l'Union des Artistes et Techniciens du spectacle de Guinée dont l'objectif est :

a) de propager la culture négro-africaine et de contribuer à l'éducation populaire par le théâtre, le cinéma et toutes autres disciplines d'art ;

b) de créer des liens d'amitié entre tous les groupes et les individus qui pratiquent toutes les disciplines de l'art (2).

Les ballets en tournée dans le monde et à Montréal.

« Ambassadeurs culturels » de la Guinée, les ballets africains parcourent le monde. Le succès est général. Le seul incident notable eut lieu lors de la foire de Montréal où cinq jeunes danseuses guinéennes se virent accusées de présenter un spectacle indécent. Elles dansaient les seins nus.

Fort heureusement le juge Henri Beaulieu, de la cour du bien-être social de Montréal, eut l'esprit de ne retenir aucune des charges : « Ces danses ne sont nullement indécentes. C'est un spectacle à caractère essentiellement artistique et folklorique. »

La quinzaine artistique nationale de septembre 1967.

Ce goût pour le ballet se retrouve dans le programme de la quinzaine artistique nationale de septembre 1967. La représentation de gala donnée devant le président Sékou Touré comprend :

La Trahison du Ghana par le chœur de Conakry, le *dounouba* dans sa tradition et *Soumouni* par la troupe de Kouroussa.

(1) Dans ce domaine il faut signaler une pièce radiophonique de Joseph Amegboh, *Fo-Yovo ou sang-mêlé,* composée en décembre 1965 et adaptée par Driss Chraïbi pour *le théâtre noir.*
(2) *J.O.* de Guinée du 15 juin 1968.

Le dounouba est en somme la tradition légendaire, l'histoire de l'évolution d'une danse.

« Cette danse modernisée, embellie avec son ensemble de jeux de fusils, de hachettes, de boucliers, de lances et de flèches, est une réjouissance fascinante qui fait battre le cœur au rythme des *dounouba,* des tambourins, des tam-tams et castagnettes. »

Néné Khaly Camara et « Amazoulou ».

Indépendamment des activités théâtrales d'Emile Cissé, il faut noter l'œuvre de Néné Khaly Camara, secrétaire d'Etat à la Recherche scientifique, dont nous avons pu naguère apprécier les articles de *Présence Africaine* signés du nom de Khaly Basile ou Khaly Camara Basile.

Ancien élève du professeur Leroi-Gourhan et du gouverneur Deschamps, licencié ès lettres et licencié d'anglais, diplômé de l'institut d'ethnologie, Néné Khaly Camara fit plusieurs études sur le théâtre et composa *Amazoulou* (1), une pièce sur Chaka, le célèbre chef des guerriers zoulou.

« *Néné Khaly Camara, nous dit Cheikh Chérif dans sa présentation, rapporte ici une version originale de cette épopée. Il nous présente, dans un dialogue riche et coloré, un Chaka palpitant de passion pour son peuple, une cour connaissant des scènes de dévouement total et aussi des intrigues sourdes et mortelles.*

« *Nous découvrons un Chaka libéré de tout artifice de légende, un roi certes, mais aussi un homme avec ses espoirs et ses déceptions, ses doutes et ses profondes convictions, bref, un lutteur qui sait se reconnaître et s'apprécier.* »

Le théâtre guinéen au festival d'Alger.

Les sympathies révolutionnaires de Conakry et d'Alger amènent le gouvernement guinéen à apporter un soin tout spécial à la préparation du programme.

Une pièce d'Emile Cissé *Et la nuit s'illumine...* fut retenue. Citons *Horoya Hebdo* des 19-25 juillet 1969.

« *Cette pièce est un réquisitoire rigoureux, d'une vérité intense. Des sketches successifs et incisifs pour dépeindre toutes les horreurs de la colonisation dans une subdivision guinéenne sous le régime colonial. Le camarade Emile Cissé, l'un des principaux acteurs de la pièce, réussit pleinement à indigner les spectateurs contre la créature brutale qu'il incarne avec un réalisme saisissant.*

(1) Condetto Nénékhaly Camara, *Amazoulou,* Imprimerie Patrice-Lumumba, Conakry, 1967, 56 pp.

« Et la nuit s'illumine... *traduira au festival d'Alger toute la haine légitime des peuples africains contre le colonialisme. Cette pièce de théâtre où le peuple est un personnage de premier plan sera certainement aux yeux des Africains une illustration lumineuse d'une page d'histoire du peuple de Guinée sous la conduite du P.D.G.* (1) *et de notre guide incorruptible le camarade Ahmed Sékou Touré, responsable suprême de la Révolution.* »

Pour la danse folklorique, Conakry envoyait le corps du ballet national *Djoliba* auquel il adjoignait les éléments de *Macenta* et de *Conakry II* pour exécuter un ballet neuf, *La Source*. C'est le thème du monstre qui a besoin chaque année d'une vierge. Mais un jeune homme, pour sauver sa fiancée, entraîne les camarades de sa classe d'âge à la lutte. Le monstre est tué.

Le chroniqueur d'*Horoya* écrit :

« *Les grands prêtres privés de leurs moyens de pression assisteront aux danses populaires organisées par les jeunes pour célébrer les noces de leur héros. Que de symbole ! La femme, signe de la terre fécondable, de la liane, postérité en gestation.*

« *La Guinée obtint le grand prix du festival d'Alger avec une médaille d'or (ballet moderne) et quatre médailles d'argent (ensemble musicale traditionnel, orchestre moderne, chorale et solo, théâtre).*

Pour ce dernier concours, la Guinée arrivait immédiatement après le Sénégal.

11. Le théâtre au Cameroun.

Pour le Théâtre au Cameroun il y a lieu de séparer *l'ensemble camerounais* et les pièces néo-africaines composées et jouées le plus souvent à Yaoundé et Douala.

L'ensemble camerounais à Paris (juillet 1963).

Michel Doo Kingué, alors directeur de cabinet du ministre de l'Education nationale, aidé par M. Alain Gheerbrandt, directeur du Centre fédéral linguistique et culturel, emmenait à Paris 140 artistes et animateurs qui, du 9 au 13 juillet 1963 clôturaient la série de représentations données dans le cadre de la dixième saison du Théâtre des Nations.

L'Ensemble national camerounais a recueilli le prix du meilleur ensemble de théâtre traditionnel devant l'Espagne (Anthologie dramatique du Flamenco) et les Etats-Unis (Folklore noir des U.S.A.).

(1) Parti démocratique de Guinée.

L'ensemble camerounais s'est rendu ensuite à Vichy (15 et 16 juillet) puis du 25 au 28 juillet à l'Olympia avant de rentrer en août au Cameroun donner des spectacles les 8 et 9 août à Yaoundé et les 11 et 12 août à Douala.

Ainsi, après la consécration de l'ancienne métropole, Douala et Yaoundé, à leur tour, pouvaient applaudir *l'ensemble national camerounais.*

Interrogé par Irmeline Hossmann (1) Alain Gheerbrandt déclarait :

« *Notre tentative s'inscrit dans la ligne de recherche de mon ami Claude Planson au Théâtre des Nations. Je pense, comme lui, que l'Occident a besoin de se nettoyer un peu les yeux et la mémoire et de reprendre conscience de la pérennité du théâtre dans sa fonction essentielle.*

« *Notre spectacle est d'une remarquable diversité... on peut y trouver tous les éléments qui constituent depuis toujours les fondements de l'art scénique. On y trouve en effet la mime dans sa plus belle expression, la grande tragédie digne d'une représentation grecque — je pense en particulier au rythme funéraire des Fali. On y trouve un drame presque romantique, des danses de cour, bref tout ce qui a contribué pendant des siècles à créer notre art dramatique. Avec cette différence qu'il y a moins de paroles que dans le théâtre occidental... le corps participe à l'action autant que l'esprit... Le théâtre africain est donc un théâtre total...* »

Et Alain Gheerbrandt raconte l'un des épisodes du *Maïndo* qui fut l'un des sommets du spectacle.

« *C'est un drame en trois actes qui symbolise la rencontre de l'homme et du divin... quelques musiciens jouent du tambour dans une clairière en présence de trois magiciens. Leur chef s'en va dans la forêt masqué et il en revient, poussant du bout de sa lance une sorte d'être extraordinaire, une toupie de raphia où on ne voit rien de l'homme, même pas les pieds. Le génie est accueilli par un chant spécial. Il s'écroule sur le sol, il est blessé par la lance, mais il réussit à s'enfuir. Le magicien le rejoint, lui plante la lance dans le corps et le génie s'effondre et meurt. C'est si vous voulez le rideau de l'acte II. En fin du troisième acte, les hommes qui ont triomphé du génie finissent par l'appeler à se joindre à eux en chantant une sorte de supplication trépidante et très belle. Alors cette toupie vivante se met à onduler doucement, se soulève, grandit, atteint deux mètres de haut et se lance dans une danse giratoire extraordinaire avant de disparaître définitivement au cœur de la forêt, où personne ne s'aventurera à aller le chercher.* »

---

(1) « Le triomphe de l'ensemble camerounais à Paris. Le Théâtre africain au secours de celui de l'Occident », *L'Unité africaine,* Dakar, 31 juillet 1963, p. 11.

Toutefois les réalisateurs se posaient le problème de désacralisation des théâtres africains et de son évolution vers le folklore.

Le théâtre moderne.

Ce théâtre est l'œuvre de jeunes Camerounais souvent politiquement engagés qui évoquent les problèmes sociaux du Cameroun moderne. La revue *Abbia* permet de publier sur place des éléments de ce théâtre d'autant que le C.L.E. (Centre de Littérature évangélique) entreprend de publier une série « Théâtre ».

Les auteurs les plus notables sont Benjamin Matip, Jacques Mariel Nsouankeu et Guillaume Oyono.

Avocat, puis magistrat au Cameroun, Benjamin Matip, après ses premiers livres *Afrique, ma patrie* (1), *Afrique, nous t'ignorons* (2), *Heurts et malheurs des rapports Europe-Afrique noire dans l'histoire moderne (du XV^e^ au XVIII^e^ siècle)* (3), et *A la belle étoile* (4), a composé *Le Jugement suprême* (5), drame en trois actes et vingt tableaux.

Le thème est celui d'un médecin camerounais, de retour de France, qui affronte la population du village. Deux hommes qu'il soigne, dont le chef du village, meurent en quelques heures. Aussitôt le jeune médecin est accusé de porter le *Kônu*, le mauvais sort. Sur le point d'être lynché il ne s'en tire que grâce à l'intervention des représentants de l'ordre qui le conduisent aux tribunaux pour... défaut de patente.

Avant de donner la série de nouvelles, intitulée *Le Souffle des ancêtres* (6), Jacques Mariel Nsouankeu a publié *L'Agent spécial* (7), comédie de mœurs montrant ce qu'étaient certains fonctionnaires (l'agent spécial était dans l'ancienne administration coloniale française un agent comptable, attaché à la circonscription administrative — l'équivalent français serait le percepteur).

Guillaume Oyono-Mbia, avec *Trois prétendants, un mari* (8) a écrit, avec beaucoup de verve, la comédie de la jeune lycéenne que son père veut marier et qui réussit à épouser le jeune homme qu'elle aime en volant les cadeaux faits par les deux prétendants précédents, ce qui permet à l'heureux élu de fournir une dot princière... qui servira tout juste à rembourser les deux autres prétendants évincés.

Les éditions du C.L.E. ont lancé en 1968 une collection du

---

(1) Ed. du Peuple Africain, Yaoundé.
(2) Ed. Lacoste 1956, 127 pp.
(3) La Nef de Paris, 1959, 125 pp.
(4) Présence Africaine, 1962, 43 pp.
(5) Un extrait de l'acte III est paru dans *Abbia*, n° 2, mai 1953, pp. 64-66.
(6) C.L.E., Yaoundé, 1965, 107 pp.
(7) *Abbia* 5 et 7, mars et octobre 1964, pp. 146-166 et 160-168.
(8) C.L.E., 1965, 64 pp.

« C.L.E.-Théâtre » qui a déjà publié : *La Femme prodigue* de S. Nkamgnia (1968, *Les Innocents* de L. M. Ayissi (1968) et des pièces ivoiriennes, *Abra Pokou* de E. Dervain (1968), *Siddi maître escroc* et deux autres sketches de Bernard Dadié (1969).

Les troupes théâtrales sont, au Cameroun, extrêmement nombreuses, plusieurs dizaines. Elles ont été regroupées dans une fédération des troupes théâtrales du Cameroun.

« Pleure, ô pays bien-aimé ! » au festival d'Alger.

Le 25 juillet 1969 est présentée une adaptation de Daniel Yéoudé Atger du roman d'Alan Paton *Pleure, ô pays bien-aimé,* dans une mise en scène de Louis Camille Nono.

Venu de son village de Ndosthéni, le pasteur Koumalo découvre Johannesburg et sa dépravation (Acte I), son fils Absalon et son neveu Mathieu (fils du politicien John Koumalo) mènent une vie de débauche et, au cours d'un cambriolage, tuent l'un des Blancs qui s'est fait le défensseur des Noirs (Acte II). Scène émouvante au parloir de la prison de Johannesburg où le pasteur et le politicien retrouvent avec douleur leurs fils (Acte III). A Ndosthéni le missionnaire anglais voudrait convaincre le pasteur Koumalo de la nécessité de quitter Ndosthéni, mais M. Jarvis, père du Blanc assassiné, démontre que le devoir du pasteur Koumalo est de rester (Acte IV). La pièce se termine sur une note d'espoir.

---

12. Le théâtre au Gabon.

Nous avons déjà souligné l'importance des recueils de folklore gabonais et des collectes faites par Mgr Raponda-Walker et des spécialistes de l'O.R.S.T.O.M. comme M. Pepper.

Nous avons indiqué l'importance du travail du R. P. Lefebvre dans le domaine du théâtre scolaire.

Danse-pantomime.

Comme chez tous les peuples de la forêt, la danse revêt au Gabon une importance considérable. Comme le souligne Jacques Binet dans une lettre personnelle du 24 août 1969.

« *Il y a toutes les danses gabonaises une orientation vers le spectacle : on part de la danse plus ou moins rituelle pour aller vers le ballet, la chorégraphie, le spectacle.* »

Dans la même lettre Jacques Binet cite comme élément pittoresque la danse « Gaulle ».

« *La société de danse se compose d'un Etat-Major : ministre de l'Intérieur, de la Justice, de la Santé, des Finances... et le « général ». Cette société ne danse pas, mais organise la danse : amener les tambours, prévoir et aménager le lieu de danse, un agent de la Santé, le commissaire de police règle les figures de danse (en file ! en rond !), donne à chaque avalier une partenaire.*

« *L'Etat-Major aux noms ronflants remplit un rôle que l'on croit être celui des modèles : le ministre des Finances fait payer, le ministre de la Justice règle les litiges, le ministre de la Santé (avec ses infirmières) vérifie la propreté des danseurs et donne éventuellement des aspirines..., etc., enfin à une certaine heure de la soirée, le général de Gaulle arrive déguisé plus ou moins approximativement avec une canne (souvenir de Leclerc) et se fait présenter les groupes de danseurs et serre les mains.* »

Jacques Binet, dans sa thèse, décrit une autre danse intéressante du point de vue du théâtre, *Ngom-Ngom* qui, en langue fang, montre un chœur de danseuses et chanteuses qui récitent des couplets pendant que des marionnettes dansent et qu'un masque se présente. Marionnettes et masque représentent le jeu dont la chanson raconte l'histoire.

L'action de Mme Dudoignon : « Palabre sous le fromager ».

En 1965, une comédienne, épouse de l'un des animateurs des émissions de télévision de Radio-Libreville, réussit à rassembler un certain nombre d'amateurs et à donner au centre culturel Saint-Exupéry un spectacle *Palabre sous le fromager* fort bien enlevé et qui obtint un vif succès.

La préparation du festival de Dakar.

L'annonce du festival provoque une certaine activité chez les auteurs potentiels. C'est finalement *La mort de Guykafi* (1) drame en cinq actes du ministre Vincent de Paul Nyonda qui est choisie, drame qui montre fréquemment des scènes de danses.

Le chasseur-guerrier Guykafi enlève la belle Maroundou dans un village dont les guerriers partent pour la reprendre. Alors que Guykafi s'en va combattre, Maroundou cède à un étranger de passage qui lui fait cadeau d'un beau collier... Revenu victorieux Guykafi tue l'infidèle... Puis

(1) Je tiens à remercier S. E. G. Rawiri, ambassadeur, haut représentant du Gabon en France qui a bien voulu me communiquer le texte de cette pièce.

M'Boumba sœur de Guykafi qui l'a dénoncée se pend.... mais les frères de Maroundou, apprenant son meurtre, partent pour la venger. Au cours du combat singulier N'Gueba, frère aîné de Maroundou, est tué par Guykafi lequel est à son tour décapité par Guyedi le jeune frère. Ce dernier devant tous les morts est tenté de les rejoindre, mais finalement décide d'être un messager de paix entre les hommes.

Cette pièce obtient un certain succès si bien que la *troupe théâtrale nationale* à partir du 28 octobre 1966 se produit tous les vendredis au centre culturel « Saint-Exupéry ».

En mai 1967 la troupe, sous la direction de Jean-François Laurent part dans le Woleu Ntem pour y donner un récital poétique. La troupe reste deux jours dans chaque ville et s'arrête notamment à Ndjolé, Mitzic, Oyem, Bitam puis après avoir joué le 1er juin à Port-Gentil, la troupe fait une tournée dans le haut Ogooué.

Cette fois le théâtre est lancé et un concours est organisé pour le recrutement d'acteurs les 4 et 5 décembre 1967 par le ministre de la Jeunesse, des Sports et des Affaires culturelles. Quatre épreuves servent à sélectionner les candidats dont une épreuve test, une dissertation française, une épreuve orale (lecture et explication de textes), enfin la rédaction d'un texte (poème ou extrait de pièce).

Le stage Henri Cordreaux de Libreville (30 avril - 31 mai 1968).

Dirigeant un stage à Libreville du 30 avril au 31 mai 1968, Henri Cordreaux indique que sur le plan artistique les conditions semblent réunies pour que naisse un authentique théâtre gabonais « ayant son répertoire et ses formes propres, héritier d'une longue tradition de conteurs (contes populaires d'animaux, contes épiques ou satiriques des joueurs de Mvet et Sanza), de musiciens, de chanteurs, de danseurs, de mimes, etc. ».

Il souligne que le théâtre gabonais de demain naîtra des formes artistiques du passé et devra utiliser les travaux des ethnologues et musicologues de l'O.R.S.T.O.M. Il prévoit ce que pourrait être matériellement l'organisation d'un *Théâtre national gabonais* (1).

Il conclut en soulignant le caractère privilégié du Gabon sur le plan artistique :

« *... Il ne faut qu'un peu de bonne volonté, de clairvoyance et de courage pour que demain naissent des formes théâtrales nouvelles, dont on ne peut encore prévoir ce qu'elles seront exactement : opéra spécifiquement gabonais ? Théâtre fait de danses, de chants, de récits épiques et*

(1) Vers un théâtre national gabonais. Stage Henri Cordreaux, Libreville (30 août-31 mai 1968).

satiriques ? Comédie musicale ou comédie ballet ? Mais qui seront à coup sûr, les héritières de formes traditionnelles, expression de l'âme d'un peuple formé de plusieurs ethnies complémentaires et riches de cette fusion même. »

13. Le théâtre au Congo-Brazzaville.

Au moment des indépendances de 1960, certains observateurs affirmaient que les Congolais, imbus de musique et de rythme afro-cubains, se désintéressaient du théâtre.

En 1963 est fondé l'A.S.T.H.E C.O. (Association de Théâtre congolais) grâce au dynamisme et à la foi de jeunes gens comme Segolo-Dia-Mahoungou, Pascal Mayenga, Marius Yelolo, Dominique Massamba.

L'A.S.T.H.E.C.O. a monté plusieurs pièces du répertoire européen (*Un client sérieux* de Courteline, *La Parade de la Trinité* de Raoul Mass), africain (*Trois prétendants, un mari* de Guillaume Oyono, *La Mort de Chaka* de Seydou Badian) et congolais (*L'Annonce faite à Moukoko* de Patrice Lhoni, *La Marmite de Koka Mbala* et *L'Oracle* de Guy Menga).

Pascal Mayenga.

En même temps que l'A.S.T.H.E.C.O. s'était créé à l'Université le T.U.C. (Théâtre Universitaire Congolais). En 1965 les deux compagnies fusionnent pour donner le théâtre national congolais et l'un des fondateurs du théâtre, un metteur en scène autodidacte Pascal Mayenga, monte et joue *La Marmite de Koka Mbala* qui remporte un vif succès à Brazzaville avant d'être présentée au festival des arts nègres.

Pascal Mayenga, né le 8 avril 1939 à Kindamba, après avoir fréquenté l'école primaire de Ngodi, poursuit ses études à l'école Saint-Joseph de Bacongo, puis apprend le métier de tailleur. C'est la lecture de Molière qui suscite sa vocation théâtrale. Il effectue à Brazzaville la mise en scène de *L'Oracle* qui représente le Congo au festival d'Alger.

A propos de cette mise en scène le critique d'*El Moudjahid* pose le problème « théâtre social ou didactique ».

Après avoir raconté la pièce, le critique souligne (1) que :

« *Le propos s'adresse davantage à un public populaire qu'à un cercle d'initiés. L'acteur qui entre sur la scène portant un tableau sur lequel est inscrit le mot « père » peut paraître ridicule. Toutefois c'est là un détail qui permet une compréhension plus aisée.*

(1) *El Moudjahid,* 27-28 juillet, p. 9.

« La mise en scène est d'une simplicité évidente mais elle comporte toutefois une innovation qui trouverait sa place dans le spectacle le plus moderne. L'introduction d'un chœur (six garçons portant chemise rouge et lunettes noires) qui tient à la fois du chœur antique grec et de la traditionnelle veillée des campagnes congolaises. Il est aussi le guide qui explique la suite à venir, qui comble les temps morts entre deux répliques. Il représente et c'est là le plus important, la conscience du peuple qui tout au long de la pièce met le doigt (pour ainsi dire) sur le défaut qui peut échapper à l'attention (on à la vigilance). »

Guy Menga.

Guy Bikouta-Menga est l'un des acteurs-auteurs parmi les plus doués du théâtre congolais ; né en 1935 à Mankononngo (district de Boko) il fait ses études primaires à l'école Saint-Joseph de Brazzaville, puis fréquente le collège Chaminade (1951-1956). Instituteur adjoint puis directeur de l'école Saint-Vincent à Brazzaville (1959-1961), il est désigné pour suivre en 1961-1962 le stage d'animateur de programmes du studio-école de l'O.C.O.R.A. à Maison-Laffitte puis un an plus tard celui d'animateur de chaîne. En 1964 il est directeur des programmes à la radio congolaise puis directeur de ce service.

Après *La Marmite de Koka Mbala*, il donne *L'Oracle* qui eut le premier prix du concours théâtral 1968 de l'O.C.O.R.A. et publie en 1968 un roman *La Palabre stérile* (Prix littéraire de l'Afrique noire 1969).

Il a fait jouer en outre le vendredi 17 octobre 1969 à la maison commune de Poto-Poto une pièce entièrement écrite et montée en lingala *Ndako Ya Ndélé*. C'est l'histoire d'un jeune ménage brazzavillois où des problèmes de confiance et de fidélité conjugale se posent. Après un certain nombre de rebondissements, le commissaire de *Talagaï* (ville où l'auteur situe sa pièce) qui est « bon enfant » arrive à tout réparer.

Guy Menga est l'un des principaux animateurs du Théâtre national congolais.

Brazzaville comptait par ailleurs une compagnie municipale Patrice Lhoni dissoute en 1968.

Ferdinand Mouangassa.

A Pointe-Noire existe la compagnie *Kamango* animée par Ferdinand Mouangassa. Né le 1er décembre 1934 à Brazzaville d'un père chauffeur administratif, F. Mouangassa passe son enfance dans le quartier « Dahomey » du faubourg Bacongo de Brazzaville. Elève à l'école Saint-Joseph puis à l'école Jeanne-d'Arc il suit de 1948 à 1953 les cours du collège Chaminade.

C'est durant l'année 1962-1963 qu'il forme parmi les membres

de la J.E.C. de Bacongo une troupe théâtrale qui bénéficie des conseils du R. P. Palvadan. Mais leur répertoire ne comprend que du Molière : *Les Précieuses ridicules, Le Malade imaginaire, Les Fourberies de Scapin.*

En octobre 1953, F. Mouangassa arrive au collège Bessieux de Libreville et, en 1955, il obtient la première partie du baccalauréat. Ne pouvant terminer ses études il est admis à l'école des infirmiers de Brazzaville (1956-1958) et est nommé président de la J.O.C. Infirmier major, il fait en 1961-1962 des études d'administration hospitalière. En 1964 il est nommé gestionnaire-économe de l'hôpital A. Sicé de Pointe-Noire.

C'est là que M Gawono, inspecteur régional de la Jeunesse et des Sports l'invite à participer à la mise sur pied d'une troupe théâtrale, le Théâtre populaire congolais qui joue une dizaine de fois *La Marmite de Koka Mbala.*

Malheureusement cette troupe à base de fonctionnaires se trouve complètement disloquée par des mutations intervenues en 1967 si bien que Ferdinand Mouangassa accepte de s'occuper d'une jeune troupe, Kamango. Il écrit alors sa première pièce *Nganga Mayala* tragédie en trois actes (87 pages).

Roi juste et progressiste, Nganga Mayala décide de remplacer la peine de mort par une peine intermédiaire entre les travaux forcés et la rééducation. Mais il garde cette mesure secrète tant que le peuple n'a pas été consulté. De ses deux enfants l'un, son fils, est rétrograde alors que sa fille approuve ses idées progressistes. Malgré la coutume, le roi décide de choisir sa fille pour lui succéder. Furieux, le fils évincée tue le fiancé de sa sœur.

Refusant de faire profiter son fils des nouvelles dispositions sur la peine capitale, le roi le laisse condamner par son conseil. Le prince meurtrier se rachète par son courage au moment du procès et devant la mort.Le roi, brisé d'avoir dû faire condamner son fils, abdique en faveur de sa fille qui, malgré les préjugés antiféministes est reconnue par tous.

Nganga Mayala obtient le premier prix de la semaine culturelle de Brazzaville (du 7 au 15 août 1967).

En 1968 Ferdinand Mouangassa écrit une seconde pièce *Les Apprivoisés* qui met en scène les Matswanistes. Dans cette tragi-comédie en quatre actes, l'auteur évoque André Matswa venu à Paris durant la Première Guerre mondiale. Rentré au Congo il est accusé de subversion par l'administration. Emprisonné à Mayama, il meurt en 1942. Certains de ses disciples sont déportés au Tchad, d'autres continuent le mouvement comme Loubelo et Noumi qui sont précisément les héros de la pièce.

P. Lhono, M. Battambica, Makouta, Mboukou, S. Bemba.

Né vers 1929 à Nsunghi (district de Boko) à une centaine de kilomètres au sud de Brazzaville, Patrice Joseph Lhono fait une partie de ses

(1) Publié au Congo sans indication d'éditeur ni d'imprimeur.

études au collège Stanislas de Cannes, puis enseigne au collège Chaminade dans les classes de 6e et 5e avant de s'occuper de la revue *Liaisons* (Organe des centres culturels). Il est en 1964 co-fondateur du centre congolais du théâtre. Il a composé trois pièces : *L'annonce faite à Mukoko* (1966), *Matricule 22* et *Quand le bras est malade*. Ses pièces ont été, semble-t-il, appréciées du public brazzavillois.

Maurice Battambica (décédé en 1965) était né vers 1930 à Bacongo (banlieue de Brazzaville). Après avoir enseigné à l'Ecole Saint-Vincent de Poto-Poto, puis à Léopoldville, il a travaillé à *Liaisons,* et il avait prévu la création d'une école de théâtre. Il n'a écrit qu'une seule pièce, *Le maître d'école a tué sa femme* jouée une fois à Brazzaville.

Deux auteurs, MM. Makouta Mboukou et Sylvain Bemba ont écrit des pièces qui n'ont jamais été jouées. *M. Makouta,* d'origine lari et sounghi, est né le 17 juillet 1929 à Bocko (150 km au sud-ouest de Brazzaville). Après des études au Cameroun, il finit par passer en 1954 son baccalauréat au lycée Savorgnan-de-Brazza à Brazzaville, puis fait des études de mathématiques et de lettres à Grenoble. Maître-assistant à Brazzaville, M. Makouta est l'auteur de deux pièces, *Un ministre nègre à Paris* et *La lèpre du roi.* Par ailleurs, *Sylvain Bemba* qui travaille au ministère de l'Information serait l'auteur de *L'enfer, c'est Orfeo,* pièce violemment engagée.

Il faudrait signaler également *Boueta Mbongo* de Félix Loubaki (datée de mai 1967) qui évoque l'exploitation colonialiste des frères Tréchaud du début du siècle et la révolte de Boueta Mbongo durement réprimée.

Emmanuel Boundzeki Dongala a écrit *Les enfants de Transition,* satire des actuels gouvernements africains en 1963 alors qu'il se trouvait à Oberlin dans l'Ohio et que l'abbé Fulbert Youlou était au pouvoir. C'est une critique très violente des mœurs gouvernementales actuelles.

Le problème des acteurs.

Il n'existe pas encore au Congo d'acteurs professionnels et les journaux locaux signalent les amateurs que l'on voit fréquemment jouer comme Anne Kidiba et Henri Pangui, animateurs à Radio-Brazzaville de *La Voix de la révolution congolaise*, comme Victor Touakanda, Marius Yelolo, Alphonse Kimbembé, Françoise Santou, André Mahoukou, Gaston Samba, Pascal Nzonzi.

Toutefois une présentatrice de Radio-Congo, Elisabeth Mpassi, fait du théâtre. La radio est une excellente école de diction. Elle joue dans *La Marmite de Koka Mbala*, dans *L'Oracle, Trois prétendants, un mari, La mort de Chaka.* Elle a été admise à suivre un stage à Paris, au Proscenium Mona Senghor, avant de reprendre en 1970 sa place à l'A.S.T.H.E.C.O. de Brazzaville.

*
**

Ainsi grâce à trois auteurs, Guy Menga, Patrice Lhono et Ferdinand Mouangassa, à un metteur en scène, Pascal Mayenga, et à la foi de jeunes acteurs, le théâtre congolais par ses deux pôles d'attraction Brazzaville et Pointe-Noire ne fait pas trop mauvaise figure. Une coordination devrait pouvoir s'établir sur les deux rives du Pool aussi bien pour le théâtre en lingala que pour le théâtre en français compte tenu de l'importance que doit revêtir la télévision dans cette région.

14. Théâtre en République centrafricaine.

Jusqu'à l'indépendance, les réalisations théâtrales en R.C.A. avaient été des plus modestes. Le 8 octobre 1960, *L'Association théâtrale centrafricaine*, réunie en assemblée générale renouvelle son bureau dont le président est André Mangui et le directeur du spectacle Aristide Folli.

Benoît-Basile Siango et les « Compagnons du Théâtre ».

En 1966 une vingtaine de jeunes gens, étudiants, fonctionnaires, garçons et filles constituent une troupe théâtrale les « Compagnons de Théâtre » animée par l'abbé Benoît-Basile Siango (1). Né le 1er juillet 1934, B.-B. Siango donne au théâtre africain sa première pièce avec *A Molengue ti Indépendance,* histoire d'une jeune lycéenne qui refuse d'épouser le généreux prétendant, chef de cabinet au ministère des Affaires coutumières, dont les premiers cadeaux ont permis aux parents d'éponger quelques dettes. Adèle, la jeune fille, triomphera dans sa lutte contre les traditions grâce à son amie Delphine et à un oncle venu opportunément la soutenir.

Avec cette pièce représentée en mai 1967 (3) les *Compagnons du Théâtre* prennent un excellent départ.

Six mois plus tard, les 25 et 26 novembre 1967, est représentée la deuxième pièce de l'abbé Siango *Toi Homme, qui es-tu ?* où se trouve évoqué dans un contexte religieux le problème de l'épanouissement de l'homme.

Le premier festival centrafricain d'art dramatique.

Cependant les deux représentations des Compagnons de Théâtre avaient provoqué une certaine émulation si bien qu'à l'occasion du

(1) Félix Bougalama, *Benoît-Basile Siango et A. Molengue ti Indépendance,* les Compagnons du Théâtre, Bangui, 1967, 4 pp.
(2) B. B. Siango, *A Molengue ti Independance,* Compagnons du Théâtre, Bangui, 1967, 53 pp.
(3) *Terre Africaine,* 1 à 8 mai 1967.

passage d'acteurs de la Comédie-Française *l'Association centrafricaine de Théâtre et d'Echanges artistiques* et *la Fédération des Associations théâtrales centrafricaines* organisent le premier festival centrafricain d'art dramatique qui, du 21 au 28 février 1969 présente une série de spectacles français et africains.

Jeudi 20 février c'était le Cabaret sur scène, le 21 *Pepsie*, une comédie avec Nadine Mons et André Blanchet, le 22, quatre farces du Moyen Age européen, *Le chapeau de Fortunatus, La Farce du Cuvier,* celle du *Chaudronnier,* celle *du Pâté et de la Tarte.*

Le dimanche 23, *Le Mandat* de Sembene Ousmane fut donné par la *Troupe théâtrale de la maison des jeunes et de la culture des Castors.*

Le 24, après un spectacle de danse, l'Association théâtrale centrafricaine donne *Le Mariage de Yassémala* de Ipéko Etomane, histoire d'une jeune fille moderne qui veut choisir elle-même son futur mari renvoyant le chef de village polygame et d'autres prétendants...

Le chroniqueur théâtral de *la Semaine africaine* qui signe Vidi écrit (1) :

« *Personne ne peut croire (s'il n'a assisté au spectacle) avec quelle vivacité ont été applaudies les paroles de cette jeune fille moderne. Cela remplit d'espoir les cœurs des Centrafricains qui se demandent bien quel jour un tel langage pourra être tenu ailleurs qu'au théâtre. Car, il faut le dire, cette pièce est une anticipation et non la réalité quotidienne. A-t-on jamais vu un vieux père de 90 ans (?) être d'accord avec sa fille de 18 ans pour la marier à un homme d'une autre race ; à un Sambonga, à un incirconcis, à celui que tous appellent " l'esclave " du village parce qu'elle l'a décidé ainsi, parce qu'elle l'aime ? Non ! cela, c'est l'idéal. Le théâtre ne devrait-il pas aussi représenter l'idéal, mais l'idéal aux prises avec les difficultés très dures de la réalité quotidienne, la bataille en cours plutôt que la victoire acquise ?* »

Le 25 février avec *Le Troisième témoin* de Dominique Nohain, le 26 avec *Hélène ou la joie de vivre* d'André Roussin c'était le théâtre français qui était à l'honneur.

Le 27 février, *la troupe théâtrale de Mbata* jouait *Les Vestiges d'une tradition,* pièce en cinq actes de Diarra Adama Ousmane. Cette pièce est appréciée (2) avec réserve (c'est le moins que l'on puisse dire) par le chroniqueur théâtral de *La Semaine africaine* :

« *Un homme jaloux tue par le poison la jeune femme d'un homme du village : farce macabre où par force grimaces on cherche à nous faire rire... on apporte le cercueil, on voit la morte s'échapper dans les coulisses : où est le respect de la mort ?... Survient un Haoussa qui fait sa*

(1) *La Semaine africaine,* 9 mars 1969.
(2) *La Semaine,* 16 mars 1969, p. 9.

prière : et par des réflexions bizarres, on veut nous faire rire. Où est le respect de la religion des autres... Ensuite, bel exemple ! Il donne de quoi tuer le mari de la femme défunte et fait jurer sur le Coran qu'on ne le dévoile pas ; tentatives de meurtre répétées... et il faut rire encore. Odieuse et sacrilège scène de confession, avec secret dévoilé. On assiste à tout cela et il faut rire. Enfin, scène du tribunal : après un long discours moralisateur et ennuyeux, le président condamnera l'accusé coupable d'un meurtre volontaire, prémédité, et d'une tentative de meurtre, à une peine de seulement 3 ans de prison et 5 001 F d'amende, autant dire presque rien du tout : elle aussi, la justice est bafouée, ridiculisée.

« Non, non, c'était grotesque et ridicule ! Certes, la mimique naturelle de plusieurs acteurs nous ont fait rire de bon cœur, mais il aurait fallu se révolter de la façon ridicule de traiter des sujets dignes de respect. Voulait-on détruire en nous tout sens du sacré ? On n'aurait pas fait mieux. Tout homme qui se respecte, qui a le sens de la dignité ne pouvait qu'être profondément choqué devant des scènes aussi grotesques.

« Messieurs de Mbata, monsieur Diarra Ousmane, voulez-vous qu'on vous respecte ? Respectez ce qui est digne, beau, sacré, mais ne nous faites ni rire ni applaudir la mort, le crime, le mensonge, le sacrilège, l'injustice, etc. Non, c'est trop. »

Mais le critique théâtral de *La Semaine* n'a-t-il pas été un peu sévère pour une troupe d'amateurs développée au sein d'une entreprise forestière et dont l'animateur, Diarra Adama Ousmane, d'origine camerounaise, a fait un remarquable effort.

Le 28, pour la dernière soirée, la troupe Radar de Serge Senga interprète *La Marmite de Koka Mbala.*

Ainsi trois compagnies sur quatre se sont attiré les compliments de la critique. Les acteurs amateurs ont pu apprécier le talent et le métier de leurs collègues français.

Ce tableau du théâtre en R.C.A. serait incomplet si nous ne disions un mot du travail réalisé par Hugues Bachelot (né en 1943) dans le cadre de l'école des Arts de Bangui. Ayant une formation de mime, ayant travaillé au Vieux-Colombier, ce jeune animateur a recruté dans les collèges de brousse les douze élèves d'un atelier « Théâtre », dont nous pouvons attendre beaucoup.

15. Le Tchad.

En novembre 1959 un festival de folklore tchadien est organisé sous le patronage de M. Eloukoum, délégué du haut comité des Arts africains à Paris. Ce festival permet à six groupes folkloriques sélectionnés

parmi trente-cinq mouvements de jeunesse de montrer leur talent. Mais les spectacles folkloriques devaient se renouveler avec un plein succès en janvier à chaque fête nationale tchadienne.

« La Dot » de Samuel Palou Bebnoné.

Cette comédie en trois actes est jouée le 28 novembre 1962 à Moissala pour la fête du coton, puis un mois plus tard pour la fête de Noël à Koumra (dont S. Bebnone dirige le collège), enfin le 16 janvier à Fort-Archambault pour le congrès du P.P.T., en présence du président Tombalbaye.

Maurice Fournier titre à propos de cette dernière représentation « Naissance d'un théâtre tchadien (1) » et raconte l'histoire de *La Dot*.

Mayounni, fille de Oua-dablé et Marollé, aime un beau jeune homme Pabame, mais les parents de la fille, après discussion, veulent la marier à Njeelam, un riche vieillard. Remise au vieillard, Mayounni lui crache au visage et Ndjeelam renonce au mariage en demandant le remboursement de sa dot. Pabame se déguise alors en juge, fait le procès et chasse Ndjeelam puis obtient — sans dot — Mayounni.

Maurice Fournier analyse les raisons du succès de cette pièce.

« Du point de vue de la technique théâtrale ce n'est qu'un premier pas. L'utilisation d'un micro, par exemple, est sans doute une erreur et a figé quelques acteurs (Pabame et son confident en particulier), la diction des actrices pourrait être améliorée et certains jeux de scène n'étaient qu'esquissés. Le long procès final était un peu monotone.

« Mais pendant les deux heures de représentation, l'attention n'a jamais été relâchée, l'auditoire a vibré, applaudi, communié avec les acteurs. Les répliques des personnages, leurs mimiques atteignaient directement l'auditoire, l'ont touché, fait rire et réfléchir. C'est, je pense, le secret principal du succès de cette pièce. Retour aux sources d'un théâtre populaire où chacun peut mettre un nom connu sur le visage des acteurs, évocation vraie des querelles d'un village à propos d'un mariage et d'une dot. Si M. Palou nous a fait rire — car il a le sens du gros comique, de la farce et de la bouffonnerie — il a su donner à sa comédie la profondeur d'un acte de foi : appel à la libération de la femme africaine vendue au plus offrant, au mépris de son amour et de sa liberté. Foi dans l'amour, dans la raison et la générosité de Pabame, désireux de se mettre au travail pour fonder un foyer solide et élever ses enfants. Plus qu'une simple farce, cette comédie a le désir d'instruire, de parler au cœur du spectateur, ce qui est proprement l'inspiration et le succès des grandes œuvres théâtrales. Certaines répliques de Mayounni et de Pabame pourraient sembler, à la lecture, un peu morali-

(1) *Semaine africaine* du 24 au 31 janvier 1963.

santes, empruntées et peu naturelles. Mais il faut reconnaître que, sur la scène, la conviction et la flamme des acteurs a soulevé l'enthousiasme des spectateurs qui ont vivement applaudi ces tirades.

« C'est d'ailleurs le jeu des acteurs qui a, d'autre part, assuré le succès de la pièce. Simplicité, naturel, foi dans ce qu'ils disent, s'adaptant parfaitement à la langue directe, parfois violente de M. Palou, François Ngambra dans le rôle du vieillard Ndjeelam a montré le plus de talent : ton juste, sens du geste et du jeu comique : ses avances à la mère de Mayounni, la querelle avec sa femme, son entrée en scène essoufflé, à demi mort, après avoir poursuivi Mayounni étaient dignes d'un acteur confirmé. Les autres acteurs furent plus inégaux, mais on a pu admirer la diction de M. David Service dans le rôle d'Ouadebli, qui a bien su mettre son texte en valeur, la force et la flamme de la jeune Mayounni, Mlle Dina M'Balingar, ainsi que l'effort de tous les autres acteurs pour entrer dans leur personnage. »

Maurice Fournier enfin insiste sur la langue de Palou Bebnone. Ce jeune auteur a découvert le théâtre au lycée de Yaoundé puis à celui de Garoua en étudiant Molière.

« Il utilise avec bonheur de nombreux procédés comiques : comique de mots, de répétitions, changements brusques de ton et d'idées... Son français... est tout imprégné de la vie d'un village africain. C'est une langue française qui exprime l'âme populaire africaine avec les mots, les images que seul un Africain pouvait trouver qui fait toute l'originalité et toute la saveur de cette langue. »

Maurice Fournier salue l'importance de l'événement : la naissance d'un théâtre tchadien de langue française.

Palou Bebnone, directeur d'un collège d'enseignement général au Tchad, donne bientôt une deuxième pièce qui est également une satire sociale, après *La Dot* c'est avec *Kaltouma* la polygamie qui est dénoncée.

Adoum, fonctionnaire, en plus de Kaltouma (1) sa femme illettrée mère de ses enfants, possède une deuxième femme, Djara, et voudrait épouser une écolière, une fille moderne, Haoua... qui trouve que « la polygamie abrutit les femmes »...

Dans un sursaut de lucidité Adoum se sépare de sa deuxième femme pour ne garder que la mère de ses enfants.

Si la trame est simple, les dialogues sont d'une très bonne tenue et nous avons vu que *L'Avant-scène,* dans son numéro 320, avait publié *Kaltouma.*

Samuel Bebnone a participé en 1963 à Paris, à l'université

---

(1) « Dans *Kaltouma,* Palou Bebnone (auteur dramatique tchadien) part en guerre contre la polygamie », *France-Eurafrique,* juin 1965, p. 38.

du Théâtre des Nations. Il a suivi des stages à l'O.C.O.R.A., au Théâtre national populaire, au cours Charles-Dullin et chez Pierre Debauche.

On signale également de lui une pièce historique *M'Bang Gaourang,* mais je n'ai pu avoir connaissance du manuscrit.

« Les Nomades » de Samuel Beyassoun.

En dehors de ces deux pièces on doit à un jeune magistrat diplômé de l'Institut des Hautes Etudes d'Outre-Mer, Samuel Beyassoum, né en 1943 à Bongor (Mayo-Kebbi) où il est actuellement juge résident, *Les Nomades* (1). Dans ce drame en trois actes où est posé le problème des nomades illettrés face à une réglementation édictée dans les villes par des lettrés.

Dans la préface qu'il a rédigée pour cette pièce, J. L. Lubin, professeur au lycée Jacques Moudeïna de Bongor, écrit :

« *L'œuvre de M. Beyassoum, c'est aussi " le drame de l'angoisse ", drame d'une famille nomade, naïve comme l'enfance, qui, ayant la révélation plus ou moins obscure d'une ville organisée, s'est mise à sa recherche. L'ayant trouvée, émerveillé, elle exprimait sa stupéfaction quand son chef Bouba fut arrêté, écroué en la maison d'arrêt et déféré ensuite à la juridiction répressive, sous l'inculpation d'avoir franchi frauduleusement les frontières et sans avoir rempli aucune des formalités prévues par la loi sur l'immigration.*

« *Le réquisitoire accablant du ministère public ne fait aucun cas de la situation de nomade de Bouba, de sa naïveté. A la défense du prévenu basée sur son ignorance totale de toute loi positive, il est opposé le vieil adage : " Nul n'est censé ignorer la loi. " Pour le ministère public, il n'y a pas d'autre solution que la culpabilité, et partant, la condamnation, le fait reproché au prévenu, prévu et puni par la loi, étant établi par des procès-verbaux authentiques corroborés par son aveu.*

« *Dans ce drame, le représentant de la Société, type de* l'homo intellectualis, *incarne l'intransigeance, le formalisme outrancier des magistrats sévères, rigides dans l'interprétation des textes, comme le chef de Synagogue.*

« *Le conseil de la Défense, type de l'*homo affectivus, *représente le point de vue de l'humain, du cœur.* »

Dans sa pièce, Samuel Beyassoum fait intervenir un interprète de la pensée de l'auditeur et du lecteur qu'il appelle *Silence.*

« *C'est le personnage qui exprime les réactions de l'auditoire lui-même qui éclaire la pensée de l'auteur et les intentions de la pièce. Les*

(1) Je tiens à remercier ici S. E. Joseph Brahim Seid, ministre de la Justice du Tchad, qui a bien voulu m'adresser un exemplaire de cette pièce.

constatations qu'il fait, les réflexions qu'il émet sont celles des spectateurs. Son rôle, en dépit de notables différences rappelle celui du chœur dans la tragédie antique... »

La scène des nomades interpellés par les policiers dans la ville au 2e acte est remarquable de vérité. Quant à l'acte III qui se passe au tribunal, l'auteur était orfèvre en la matière.

Il reste à espérer que ces pièces tchadiennes pourront, elles aussi, être publiées et jouées.

16. Le théâtre (1) au Congo-Kinshasa (1960-1970).

On sait ce que fut la vie du Congo-Kinshasa au lendemain de l'indépendance : rébellion de la Force Publique, sécession katangaise, intervention de l'O.N.U., puis en 1964 la rébellion moulelo-soumialiste, avant que le général Mobutu, en novembre 1965, ne prenne le pouvoir et n'ait à surmonter à son tour, de juillet à novembre 1967, les mercenaires du colonel Jean Schramme.

Dans ces conditions, il est assez remarquable que des activités théâtrales aient pu se développer.

Sécession Katangaise et scissions théâtrales.

Nous avons vu dans quelles circonstances le *Thestaf* (Théâtre de l'Est africain) avait été victime des milieux cléricaux en 1957 à la suite de la représentation de *Papa Bon Dieu* de Louis Sapin à Elisabethville.

La sécession katangaise lui donne assez curieusement sa chance lors du challenge d'Elisabethville.

Après quelques essais, la troupe se taille une place de choix dans le challenge théâtral organisé par le gouvernement katangais sécessionniste en 1961. Repliés sur Kinshasa l'année suivante en raison des événements, les acteurs, ne connaissant personne, traversent une période difficile, avant de réussir à constituer, avec de jeunes intellectuels intéressés par le théâtre, le droit de se constituer en troupe. En 1963 le Thestaf devient l'U.T.H.A.F. (Union théâtrale africaine), mais un an plus tard l'U.T.H.A.F. se scinde en deux et l'U.T.H.E.C.O. (Union théâtre congolaise) voit le jour, bientôt

(1) Cette partie doit beaucoup à l'excellente étude sur « Les structures culturelles de la République démocratique du Congo », numéro spécial 40 d'*Interstages*, 15 mai 1967, Institut belge d'Information et de Documentation, 3, rue Montoyer, Bruxelles-4.

disloquée à son tour par le départ de douze acteurs qui forment le Théâtre des Douze.

Cependant l'U.T.H.A.F. est à nouveau secouée par des menaces de dissidences qui aboutissent au *théâtre des Trois Nègres* dont Marcel Mulumba est le président et Mlle Kwey la directrice. Cette dernière avait produit une très forte impression dans *Ngongo Lutete, empereur des Batetela*, la pièce de Roger Bolamba, présentée au public lors des festivités marquant le sixième anniversaire de l'indépendance du Congo.

Le Nègre au pouvoir de Marcel Mulumba inaugure en 1966 la saison du théâtre des Trois Nègres.

L'U.T.H.A.F. dirigée par J. Calvin Mukeba qui représentait la République démocratique du Congo au festival de Dakar (printemps 1966) y joue *La Mort de Chaka* (de Seydou Badian).

Pour l'exposition de Montréal, un concours fut lancé par le ministère des Affaires culturelles qui vit triompher l'U.T.H.A.F., laquelle donna plusieurs spectacles en septembre 1967.

Les théâtres, qui n'avaient que peu de spectateurs jusqu'à ces dernières années voient les salles se remplir, ainsi la salle du Zoo à Kinshasa qui contient 500 personnes, la salle du théâtre de la ville à Lubumbashi est l'une des plus belles d'Afrique, et permet toutes les possibilités théâtrales. Quatre autres salles existent, dans la capitale du Katanga : celle du mess Gecomin, celle du mess B.C.K., la salle Familia (gérée par l'archevêché de Lubumbashi) enfin la salle Weismann.

Les troupes théâtrales (troupe de l'Alliance française, troupe « Maccabi », troupe de la Rampe, troupe Gecomin) n'ont qu'une activité réduite. Après une représentation au théâtre de la ville, elles font une tournée à Jadotville, Kolwezi et Kipushi. Par ailleurs les services officiels de l'Information patronnent « les spectacles populaires du Katanga » animés par Ernest Wasenga. Les représentants données en plein air durant la saison sèche, concernent surtout les chansons populaires et les danses folkloriques.

Le tournant de 1967 et l'essor des compagnies théâtrales.

La paix retrouvée à la fin de 1966 permet un nouvel essor du théâtre aussi bien dans les universités ou formations secondaires pour les grands centres, ainsi étudierons nous de plus près *le Théâtre de la Colline* (celui des étudiants de Lovanium) *le théâtre de Zaïre* de José Mayor Kanku, *le Théâtre du Petit Nègre* à Kikwit, *le Théâtre de l'Université libre du Congo* à Kisangani, enfin le théâtre à Lubumbashi représenté par la troupe de l'U.G.A.M.C. (Union générale des Amis de la musique et de la culture) et le *Thénapo* (Théâtre national populaire).

Le théâtre de la Colline.

On sait l'importance de l'Université Lovanium édifiée sur la colline Amba à une vingtaine de kilomètres au sud de Kinshasa.

En février 1967 pour le treizième anniversaire de la fondation de l'université Lovanium, les animateurs du C.E.P.H.I.L.E. (Cercle des étudiants en philosophie et lettres) décident de présenter *La Tragédie du roi Christophe*.

Après le succès de la représentation, Mgr Tharcisse Tshibangu, alors vice-recteur, François Akwesi, premier directeur de la compagnie théâtrale et le doyen de la faculté de philosophie et lettres décident de fonder une troupe permanente (malgré le renouvellement périodique des étudiants), celle du « théâtre de la Colline ». Simultanément était créé *le Centre estudiantin d'Expérimentation théâtrale* dont l'objectif est de remettre en valeur les arts du spectacle.

D. Nseka qui tient au *Courrier d'Afrique* la chronique littéraire et culturelle a retracé (1) les avatars de ce théâtre dont la préparation d'une pièce, *Topaze*, fut entravée par la mobilisation des étudiants en 1968. La stabilité retrouvée permet au début de 1969 de créer à l'Université un service d'animation culturelle et de choisir plusieurs pièces : *Montserrat* d'Emmanuel Roblès, *Un raisin au soleil* de Hansburry, pièce américaine posant le problème de la discrimination raciale aux Etats-Unis, mais surtout trois pièces composées par les étudiants de Lovanium *Les Débuts de Mambo* de Kuseluka représentés en mars 1969, *La Victime* de Mvumbi-Mvindu et *Mŝiri, roi du Garengaze* de Hassoudy.

Triomphe de « Montserrat ».

Mais les étudiants congolais firent de *Montserrat* un succès triomphal. Ndundu Kivinda assurait la mise en scène. Les étudiants de Lovanium ayant une remarquable diction française étaient particulièrement qualifiés d'autant que le sujet « vie humaine contre raison d'Etat » a des résonances dans tous les pays du Tiers-Monde.

Parmi les principaux acteurs citons :

Ntanmbuka (Montserrat), Bimanyu-Soum (Izkierdo), Basilwango (le Père Coronil), les officiers : Indumbo (Moralès), Ndomba (Zuazola), Kakitudi (Antonanzas) ; les otages : Katshingu Charlotte (La mère, veuve), Mayifilwa Monique (Elena) Museghe (Le potier) Subumbula (Le Marchand) Tshismini (Le Comédien), Mwamba (Ricardo).

---

(1) « Pleins feux sur le théâtre de la Colline de Lovanium », *Courrier d'Afrique*, Kinshasa, samedi 3 et dimanche 4 mai 1969.

Il s'agit d'une pièce remarquable capable de susciter l'enthousiasme des acteurs et des spectateurs.

Mais la vie du théâtre de la Colline est un peu tributaire de la vie même de l'Université qui n'est pas toujours à l'abri d'une certaine contestation.

Le Théâtre de Zaïre.

La compagnie du *Théâtre de Zaïre* a été fondée à Kinshasa le 12 janvier 1967 par M. José-Mayor Kanku, poète, dramaturge et secrétaire national de la Ligue des écrivains congolais.

La compagnie comprend douze acteurs. Outre José Mayor Kanku, citons Emery Munyangayi, François Tshilumba, Michel Muamba-Muntu, Jean-Pierre Mabiala, Jean Mateta, Valentine Kiasi, Joséphine Kabwemi, Eugénie Senga, Aline Françoise Muyemba, Jean-Marie M'Ponge et Isidore Yenga.

La troupe s'est rodée en donnant des spectacles non seulement à Kinshasa, mais encore au Congo central et au Kassaï occidental. La pièce choisie pour le concours théâtral devant déterminer la pièce participante au festival d'Alger est *Le Spectacle de Basankusu*, histoire d'un amour forcé qui finit mal.

Un père de famille veut marier à un homme riche sa fille qui doit alors quitter l'école. Mais la fille aime un étudiant et veut poursuivre ses études. La maman est contre le mariage forcé, mais le père est intraitable. La fille alors se pend. Sa mère devant ce désolant spectacle se pend à son tour. Le papa devient fou et reconnaît l'étudiant comme le mari (posthume) de sa fille.

Le chroniqueur théâtral du *Courrier d'Afrique* crie au chef-d'œuvre. André P. Djhama par contre dans *Le Progrès* du 3 juillet 1969 fait quelques réserves :

La pièce est authentiquement congolaise. Cependant elle est très singulière, très inférieure, sans poids, sans chaleur, pauvre en détails importants et savoureux et pauvre en résonances profondes. Elle est constamment inquiétante, fatigante et comporte jusqu'à son terme les certitudes que l'on attend toujours d'une pièce mal faite. Ce drame — qui n'a de drame que le nom et nous aurions voulu qu'elle fût baptisée comédie — ce drame social de José-Mayor Kanku est extrêmement mal fait, désordonné, et le metteur en scène, qui n'est autre que le même personnage lui donne, à notre inquiétude, une traduction médiocre et chargée d'une horde d'insolentes fantaisies. Elle est aussi riche, cette pièce, en actions enfantines de même qu'en réitérations superfétatoires pour la plupart qui ne contribuent à rien sinon à faire durer inutilement la pièce....

« ... et ces six acteurs que la distribution réunit, ils sont tous à plaindre. Ni Eugénie Senga (la fille) ni Emery Munyangayi (le père) ni Joséphine Kabwemi (la mère), ni Tshilumba-Tshimanga (oncle de la fille), ni Muamba-Muntu Michel (l'étudiant), ni enfin François Mbunga (le curé) ; nul de tous ces six acteurs n'impressionne et ne promet vraiment. Nul ne joue de tout son personnage et avec le maximum de sérénité, de dextérité et de souplesse... A qui revient la faute ? A la troupe elle-même qui, depuis sa création il y a déjà deux années jour par jour ne se contente que d'aussi petites saynètes sans forme et sans profondeur, de leur choix et de leur invention telles que ce Spectacle de Basankusu *en question et* L'Homme et Moi... *au lieu d'évoluer dans ces pièces dont la perfection, la qualité et la grandeur ont beaucoup contribué à la formation parfaite et irréprochable de certaines troupes, telle que « le Théâtre des Douze » pour ne citer que celle-là.*

« Non il n'est pas mauvais de jouer sa propre pièce, mais encore faut-il — au diapason encore préliminaire où sont nos amis du " Théâtre du Zaïre " — que la pièce soit riche en détails en actions importantes et enfin, en dialogues... »

Comme on le voit la critique théâtrale en République démocratique du Congo ne manie pas obligatoirement la brosse à reluire.

Résurrection du « Théâtre des Douze ».

Né en 1963, le théâtre des Douze n'avait guère fait parler de lui lorsque le 20 septembre 1969, cette compagnie fait une brillante rentrée avec *Le Secret du choix* du jeune dramaturge congolais, Eugène Luboya, qui met en scène le problème du libre choix des filles même dans les familles princières.

La chronique littéraire et culturelle du *Courrier d'Afrique* (1) a consacré quatre colonnes au compte rendu avec les photos des principaux acteurs. Pour cette brillante interprétation la salle du théâtre du Zoo (500 places) était aux trois quarts pleine.

Le « Théâtre du Petit Nègre » à Kikwit.

L'institut Saint-Jean-Bosco, à Kikwit, possède, depuis juin 1967, une troupe théâtrale recrutée parmi les élèves de l'internat.

La troupe a déjà représenté *Le Cid* de Corneille, *Le Malade imaginaire* de Molière, *Le Tribunal en Folie* de Tangui, *On a volé l'Himalaya* et *Polyeucte* de Corneille.

(1) Samedi 27 et dimanche 28 septembre 1969.

La Mort de Chaka de Seydou Badian a été représentée cinq fois en vingt-trois jours dont une fois devant les autorités provinciales de Bandundu, à Kikwit-Ville, Kinzambi et Leverville.

Le théâtre de l'Université libre du Congo à Kisangani.

Après les douloureuses épreuves traversées par l'université protestante de Kinsangani (ex-Stanleyville) qui fut occupée (et pillée) successivement par les Simba de Gaston Soumialot (1964), les gendarmes katangais (1966) et les mercenaires du colonel Schramme (1967), cette université s'est courageusement remise au travail sous l'égide de son nouveau recteur le professeur Molet.

Les étudiants de cette jeune université après seulement deux ans d'exercice ont réussi à monter la fameuse comédie de Gogol *Le Revizor*.

On connaît le thème. Dans la Russie tsariste du siècle dernier, dans une province reculée on annonce la visite d'un inspecteur du gouvernement central qui doit venir incognito. Tout le petit monde des fonctionnaires se demande comment détourner l'orage. ... Soudain... l'accord se fait : le Revizor doit être un jeune homme étranger au pays qui est depuis quinze jours à l'auberge. Le jeune homme est alors l'objet de multiples attentions, reçoit des cadeaux de fonctionnaires, est traité royalement par le gouverneur, fait la cour à la femme et à la fille de ce dernier... avant de s'éclipser sur les conseils du domestique avant que la supercherie ne soit découverte.

A. Fable, correspondant du *Progrès* à Kisangani commente les raisons du succès de la pièce (1) :

« *Ce qui faisait l'intérêt particulier de la pièce et lui assurait un franc succès auprès du public était sans doute l'actualité de certaines situations et de certains soucis qui semblaient si connus et familiers qu'on pourrait conclure que depuis les temps de Gogol le monde des hommes n'a pas tellement changé.*

« *Le juge par exemple désespérant devant ses dossiers où " même Salomon serait incapable de remettre de l'ordre ", le directeur des établissements de bienfaisance, qui se résigne à ne pas employer beaucoup de médicaments coûteux pour des malades, mais de les laisser mourir ou guérir selon la nature et le commissaire de police qui envoie ses agents en service commandé pour les voir revenir ivres morts, et impropres au service pour le reste de la journée, ils pouvaient tous compter sur la sympathie des spectateurs dont les soucis et les expériences ressemblent parfois à ceux de la Russie tsariste.*

---

(1) *Progrès*, 21 avril 1969.

« *Les deux douzaines d'acteurs faisaient de leur mieux pour donner vie aux personnages campés par Gogol...* »

Le théâtre à Lubumbashi.

Dans la plus importante cité industrielle du Congo existent deux troupes d'animateurs. L'U.G.A.M.C. (Union générale des Amis de la Musique et de la Culture) est la plus ancienne puisqu'elle a été créée en 1963. Le *Thenapo* (Théâtre national populaire) en 1967.

Valérien Mutombo-Diba et la troupe de l'U.G.A.M.C.

L'un des animateurs de l'U.G.A.M.C., M. Valérien Mutombo-Diba (1), a bien voulu me donner de très complètes informations sur le théâtre à Lubumbashi. Né le 14 mars 1944 à Lubumbashi, cet étudiant en psychologie et pédagogie, a déjà composé à vingt-cinq ans, une œuvre importante : *Beau Michel,* comédie (1966), *Tamouré et les seigneurs du Garengazé* (1966) dont une adaptation radiophonique a été réalisée en 1967 à Paris par Mlle Edith Garraud dans le cadre du concours théâtral interafricain de l'O.C.O.R.A., *Adieu Eloli* (1968), *Son Excellence Boumba,* drame en quatre actes et *Un trône à trois,* évocation historique en trois actes. Ces deux dernières pièces ont paru en feuilleton dans *La Voix du Katanga.*

Tamouré et les seigneurs du Garengazé est une pièce d'inspiration historique, mais le personnage central de Msiri seul correspond au passé traditionnel. Le sujet est constitué par l'aventure de Tamouré, jeune homme venu au Garengazé venger sa famille naguère massacrée par le seigneur Lewana. Grâce au seigneur Sakiallo qui l'aide, Tamouré aura gain de cause et Lewana sera condamné par Msiri à être supplicié publiquement. En même temps, Tamouré apprend que sa sœur jadis enlevée par Lecana, est reine du Garengazé.

Jouée pour la première fois à Lubumbashi, le 25 novembre 1967, sous la direction de l'auteur qui jouait aussi le rôle de Sakiello, cette pièce a obtenu un très vif succès.

Un trône à trois fut rédigé par Valérien Mutombo-Diba à Kikwit où il était, comme les autres étudiants de l'université, professeur mobilisé. Cette fois la base historique est beaucoup plus solide, c'est la grande époque de l'empire Lunda. Le Mwata Yamvo Kondé, avant de mourir, déshérite ses deux fils Chingouli et Chiniama au profit de sa fille Luedji. Les

(1) « Sous le titre : « Une révolution dans le théâtre » était présenté, sous la signature N.Y.W., un portrait-interview de Valérien Mutombo-Diba (*Voix du Katanga,* 25 novembre-2 décembre 1967).

deux princes évincés engagent la lutte contre leur sœur. Mais celle-ci, aidée du conseiller N'Fan et du chasseur Ilunda Tshibinda, les contraint à quitter l'empire. Elle épouse alors Ilunda Tshibinda. L'âge d'or de l'empire Lunda va commencer.

Des éléments fictifs ont été introduits dans la pièce (les personnages de Mushid et N'Fan par exemple). L'auteur souligne l'importance de l'intrigue de base autour de laquelle gravitent les personnages principaux, en l'occurrence l'empereur Kondé, ses trois enfants, la reine-mère (Lukonkesh) et le chasseur Kibinda.

Un trône à trois fut joué en matinée le 23 avril 1969 au théâtre de la Ville à Lubumbashi en présence de M. Alphonse Kiela, directeur provincial de la Culture et des Beaux-Arts au Katanga et connut un très vif succès.

A côté du théâtre historique, Valérien Mutombo-Diba n'hésite pas à s'attaquer aux problèmes socio-politiques contemporains — c'est le cas de *Son Excellence Boumba*, drame en quatre actes qui est une critique particulièrement bien enlevée du politicien véreux des années 1960-1961. Homme d'affaires qui, lorsqu'il devient ministre délaisse sa femme malade et « inculte » pour une jeune institutrice, Madeleine. Il ne parvient pas à mater la révolte de son fils Tala, ni à échapper aux critiques de Badibaké, son confident et proche collaborateur. A la mort de sa femme, sa maîtresse Madeleine l'abandonne. Dès lors, la mort accidentelle de M. Boumba survenant peu après semble mystérieuse. Est-ce un suicide ? On ne le saura jamais.

Son Excellence Boumba, critique de « l'ancienne caste » de politiciens congolais, est aussi le cri d'alarme d'une jeunesse qui aspire à la relève. Cette pièce, publiée en feuilleton dans *La Voix du Katanga* doit être prochainement jouée à Lubumbashi.

En dehors de ces trois pièces publiées, Valérien Mutumbo Diba a écrit *Beau Michel,* histoire du jeune étudiant rentré d'Europe qui joue les « Don Juan » ; l'entourage se demande bien pourquoi il reste dans l'oisiveté. La vérité finit par éclater. Le jeune étudiant a échoué aux examens. Son oncle, qui l'a entretenu jusqu'alors, le menace de prison... Michel se résout alors à quitter la ville. Sur son œuvre, l'auteur écrit avec une belle humilité : « Œuvre d'essai, *Beau Michel* manque d'unité et se prête difficilement à la représentation à moins d'être retouchée. »

Dans *Adieu Eloli,* deux jeunes gens, Mandi et Eloli, décident de se marier secrètement pour mettre leurs parents devant le fait accompli... Mais Eloli, enceinte, succombe lors de l'accouchement... Comme dit l'auteur : « *Adieu Eloli* apparaît comme un avertissement pathétique à la jeunesse qui rêve sans cesse d'un idéal de liberté sans limite. »

Ainsi grâce à Valérien Mutombo Diba, l'U.G.A.M.C. effectue des débuts prometteurs.

Lubumbashi connaît, avec Michel Mwilambwé, un autre dramaturge de talent. La première pièce, *Les Nouveaux bourgeois* fut accueillie le jour de la première représentation par des mouvements divers. C'est en effet un satire contre les bourgeois parvenus, toujours avides de richesses et d'honneurs et trop de spectateurs s'étaient reconnus dans les personnages de la scène.

Par contre un beau succès fut réservé à sa deuxième pièce, *Le Fruit défendu*, banale histoire d'une jeune fille, Adèle, qui fréquente un étudiant volage et, abandonnée, traîne sa vie durant et sans espoir, un bâtard.

Le Thenapo, par ailleurs, avait monté *La Mort de Chaka* de Seydou Badian Kouyaté.

Il ne faut pas confondre avec le Thenapo les *Spectacles populaires du Katanga* devenus *les Spectacles de la Révolution.*

La troupe des Aigles Noirs, naguère patronnée par l'Alliance française, a représenté *La Colère de Baba* de Mamadou Berté.

Ainsi Lubumbashi, fort bien équipée en salles de spectacles, depuis la période coloniale connaît une activité théâtrale remarquable.

*
**

La présence au ministère des Affaires culturelles de Kinshasa d'un authentique écrivain, Paul Mushiété, ne peut manquer de stimuler l'activité des meilleures compagnies théâtrales.

VII

Théâtre francophone et théâtre d'inspiration française en Afrique du Sud, en Ethiopie et en Nigeria

Si le sujet majeur de ce livre est le théâtre dans les pays d'Afrique où le français est langue officielle, nationale ou de culture, il paraît cependant utile de mentionner l'importance de l'apport français dans les débuts du théâtre sud-africain, la valeur d'une intelligentsia éthiopienne qui s'exprime par la pièce *Hannibal* de S. E. Kebbede Michaël, ministre de la Plume de S. M. l'Empereur d'Ethiopie, enfin deux pièces, *Shango* et *Le Roi Eléphant,* écrites directement en français par un Yorouba de Nigeria, Ola Balogun.

Paris et Versailles ont tellement marqué le monde au siècle des Lumières que les Européens apportent avec eux dans leurs conquêtes africaines le théâtre d'inspiration française.

C'est ainsi que les premiers balbutiements du théâtre sud-africain se font en français avant de bénéficier du génie créateur et brouillon de Charles-Etienne Boniface.

Avec le mouvement missionnaire du XIX^e^ siècle les missionnaires protestants français au Lesotho puis au Barotseland (actuelle Zambie, apportent des saynètes et un théâtre en langue vernaculaire d'inspiration française, de même les Oblats de Saint-François-de-Sales au Sud-Ouest africain, les Spiritains en Angola, les Pères Blancs en Ouganda, au Malawi et en Tanzanie.

Il y aurait une intéressante étude à faire sur l'apport français missionnaire dans le théâtre religieux en langue vernaculaire et même dans les langues des colonisateurs respectifs.

Nous bornerons ce bref chapitre à trois points :

Le théâtre français en Afrique du Sud, la pièce *Hannibal* de Kebbede Michaël, enfin les deux pièces d'Ola Balogun : *Shango* et *Le Roi Eléphant.*

1. Le théâtre français en Afrique du Sud à la fin du XVIII[e] siècle. et Charles-Etienne Boniface (1787-1853).

C'est l'arrivée d'une garnison française au Cap en 1780 durant la guerre de l'Indépendance américaine qui introduit le véritable théâtre dans cette région d'Afrique. Les spectacles sont donnés en français et *Le Mariage de Figaro* est même représenté au Cap en 1783 un an avant Paris.

Mais le départ des troupes françaises suspend les activités reprises avec les troupes d'occupation anglaise en 1795 mais dans la langue de Shakespeare. Par opposition à l'occupant britannique est créé, en 1800, *Le Théâtre africain* qui joue des pièces en langue néerlandaise, mais aussi parfois en français.

En 1803 s'établit au Cap une compagnie française de théâtre qui présente des comédies et des opéras-comiques.

En 1807 débarque d'un navire portugais un brillant jeune homme de vingt ans, Charles-Etienne Boniface, dont le père, Antoine Boniface, ancien geôlier du Temple avait été déporté avec les soixante-dix terroristes envoyés aux Seychelles après l'attentat de la rue Saint-Nicaise (24 décembre 1800).

On sait le tragique destin de ces déportés évacués sur les Comores où ils furent pour la plupart empoisonnés par le souverain d'Anjouan Seïd Abdallah (1).

Antoine Boniface demeuré aux Seychelles fut employé comme précepteur des enfants de la veuve Saint-Yorre. Il mourut le 12 juin 1805. On ne sait rien sur les études du fils sinon que lorsqu'il arrive au Cap, il vient de Mahé. Il est d'abord embauché pour vendre les tickets au théâtre français et comme comptable. Mais il a reçu une certaine éducation et parle plusieurs langues, si bien que l'année même de sa venue au Cap, il réussit à faire jouer *L'Enragé,* pièce de sa composition.

Il fonde une troupe théâtrale de langue néerlandaise pour laquelle il écrit en 1813 un ballet-pantomime, puis, en 1815, il crée avec *Sapho* un autre grand ballet-pantomime. Plus tard il adapte *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière sous le titre *De Burger Edelman.*

Il s'était lié d'amitié avec un israélite hollando-portugais, Suaso de Lima, qui traduisit en néerlandais *L'Enragé* sous le titre *Limaçon de*

(1) Sur les déportés terroristes aux Seychelles et aux Comores, se reporter à *France-Eurafrique,* n° 202, janvier 1969, pp. 15-21. « La Botanique au secours de l'Histoire », *France-Eurafrique,* n° 205, avril 1969, pp. 43-44 et surtout « Charles-Etienne Boniface journaliste et écrivain trilingue d'Afrique du Sud, le " terroriste " Antoine Boniface et l'amiral Sydney Smith », Annales de l'Université de Madagascar, série Lettres et Sciences humaines, n° 9, 1969, pp. 97-109.

Dichter (Limaçon, le poète) puis quelque temps après un monologue, *De Tee Slakken of Limaçon Senior and Limaçon Junior* (« Les deux escargots ou Limaçon senior et Limaçon junior »). Ces deux titres jouaient sur le nom de *Lima* et de *Limaçon* et n'étaient compréhensibles que pour ceux qui comprenaient le français.

Après le bon accueil fait à cette comédie, Boniface, en 1834 attaque encore De Lima avec une tragédie-farce : *Classius of het Proces om enn Komedie-Lootie* (« Classius (un singe) ou le procès pour un ticket de théâtre »). Mais cette charge ne connaît que trois représentations.

Boniface attaque également un autre de ses anciens amis, J. J. de Kock. Cette fois c'est en anglais que Boniface s'exprime : *Kockinhoz or the Pettifogging Lawyers Plot* (1843). Kockinhoz joue sur le français *coquin* et peut-être sur *cause*. Le titre peut se traduire par : « Le complot de l'homme de loi chicaneur. »

Dans la querelle qui oppose Boers et Britanniques il prend fougueusement parti pour les premiers. En particulier il s'attaque au célèbre pasteur John Philipp de la L.M.S. (*London Missionary Society*) et à ses initiatives antialcooliques dans une pièce satirique : *De Nieuvre Ridderorde of de Temperantisten* (« Le nouvel ordre des chevaliers de la société de tempérance »). Dans cette farce en quatre actes jouée en 1832, Boniface assure la défense humoristique des Burghers du Cap fréquemment accusés par les Anglais de boire plus que de raison.

Dans la note biographique qu'il lui consacre (1) le Dr Bouws, professeur de musique à l'université de Stellenbosch, souligne l'importance de la personnalité de Charles-Etienne Boniface pour la genèse du théâtre sud-africain. Avec *De Nieuwe Ridderorde,* Boniface fait parler les Hottentots en afrikaans. Comme cette pièce fut la première écrite en Afrique du Sud à être imprimée, Boniface doit être considéré comme un précurseur de la littérature afrikaans, l'échelon intermédiaire entre le néerlandais et l'afrikaans.

Mais son destin personnel est lui-même un drame. Installé au Natal en 1834 il fait du journalisme, enseigne le français, vivant avec une esclave affranchie, Amélie, il en a plusieurs enfants. Il fait du journalisme et publie un recueil de poèmes, *Les Bluettes franco-nataliennes* que le professeur G. S. Nienaber a récemment publiées (2). Il mourut le 2 décembre 1853, à 66 ans, après avoir absorbé une dose excessive de laudanum.

Né à la veille de la grande tourmente révolutionnaire, âgé de 13 ans lorsque ses parents sont arrêtés, il a grandi dans l'atmosphère des massacres de septembre, mais aussi dans la compagnie des détenus de la prison du Temple. Dans le milieu puritain du Cap, il doit constamment déguiser sa personnalité et souffrir la réprobation générale lorsque, après la mort de sa femme légitime, il vit avec une Africaine, esclave affranchie.

---

(1) *Dictionary of South African Biography,* Nasionale Boekhandel, 1968, pp. 92-93.
(2) G. S. NIENABER, *Bluettes by Charles Etienne Boniface, early Natal author and Wit,* université du Natal, Durban, Pietermaritzburg, 1963.

Avec son tempérament querelleur, ses immenses défauts, il a apporté dans une société en pleine évolution un prodigieux ferment auxquels les auteurs sud-africains (1) ont rendu l'hommage qu'il méritait.

2. Kebbédé Mikaël et la tragédie « Annibal ».

Ministre de la Plume de S. M. l'Empereur d'Ethiopie, Kebbédé Mikaël est né le 2 novembre 1915 à Ankober. En dehors d'une carrière politique et administrative brillante, il a écrit des œuvres nombreuses en langue amharique (*Vie des grands hommes, Histoire universelle)* dont quatre pièces de théâtre, parmi lesquelles *L'Accomplissement d'une prophétie* fut traduite en anglais.

Ecrite en langue amharique en vers, *Hannibal* (2), traduite en français, est une tragédie qui retrace l'austère existence du héros carthaginois.

3. Le théâtre d'Ola Balogun.

Olatunbosun Balogun est un Yorouba qui est né à Aba en pays ibo, en 1945. Il y fait ses études primaires avant d'entrer au *King's College* de Lagos. Attiré par les études françaises il passe un an à l'université de Dakar, puis poursuit ses études à l'université de Caen de 1963 à 1966, avant de suivre un stage à l'Institut des hautes études cinématographiques de Paris.

C'est en français que ce jeune auteur a choisi d'écrire alors que sa formation première fut anglaise et qu'il travaille comme attaché de presse à l'ambassade du Nigeria à Paris.

Le fait est suffisamment rare et méritoire face aux innombrables chercheurs et professeurs francophones qui font l'inverse. Je ne suis pas certain que cette pièce, qui est un drame en trois actes, ait déjà été jouée (3).

Dans une note préliminaire il rappelle ce qu'était la personnalité de Shango.

« *Shango est un roi qui appartient à l'époque que le Dr. Johnson nomme la période " mythique " de l'histoire yoruba. Il existe à son sujet*

(1) En particulier F. C. L. Bosman, *Drama en tonneel in Suid Afrika,* 1928 ; W. J. E. Gray, « Charles-Etienne Boniface » dans le *Week-End Advertiser,* 6 août 1932 ; E. Conradie, *Hollandse Skrywers,* int. Suid Afrika, 1934 et surtout G. S. Nienaber qui lui a consacré un ouvrage en langue afrikaans *Van Roem to Selfmord* « (De la gloire au suicide »).
(2) Imprimerie Berhanene Selam, Addis-Abeba, 1964, 65 pp.
(3) *Shango* suivi de *Le Roi Eléphant,* « Théâtre africain », P. J. Oswald, 1968, 92 pp.

deux récits apparemment contradictoires : dans l'un Shango est dépeint comme un roi sanguinaire et despote qui aurait été chassé du trône par un soulèvement du peuple. Il se serait alors suicidé. Dans l'autre, c'est un roi qui s'adonne à des pratiques magiques : il aurait mis le feu à son propre palais en essayant un charme qui devait lui permettre de détruire ses ennemis à l'aide de la foudre. Pris de désespoir devant ce résultat inattendu, il se serait suicidé. Cependant les deux récits ne s'excluent nullement. On trouve de nombreux exemples dans la littérature orale africaine d'événements réels revêtus d'une forme symbolique qui en élargit la portée. Ainsi, le deuxième récit n'est selon toute probabilité qu'une version symbolique du premier...

Cette légende, dont j'ai conservé les deux versions, est à l'origine de ma pièce.

Quant au *Roi Eléphant,* intitulé divertissement scénique, c'est sous couvert du coq, de la tortue et de l'éléphant, l'Afrique independante qui est présentée avec une remarquable verve.

Il y a dans *Le Roi Eléphant* matière pour un spectaculaire dessin animé.

Nous ne ferons que rappeler ici les adaptations françaises faites sur France-Culture par Driss Chraïbi d'auteurs nigérians, notamment d'Amos Tutuola.

VIII
Le théâtre à Madagascar

Le théâtre malgache autochtone.

Le fait d'avoir une langue unique pour l'ensemble de Madagascar a permis d'avoir une littérature particulière et avant l'arrivée des colonisateurs un théâtre autochtone.

Certes les divers groupes ethniques de l'île (Bara, Sahafatra, Antevato, Betsileo, Sakalave...) avaient leurs formes de spectacles.

Hubert Deschamps dans un article sur *Les Danses antaisaka* (1) a bien montré ce qu'étaient les compagnies de danseurs professionnels (*seri*) comprenant en général trois à sept membres chaque troupe comprend deux *mpivango* (joueurs de *hazolahi* (2) des *seri* (hommes) en nombre variable (généralement trois) enfin de façon facultative deux femmes dont l'une joue de l'*adabo* (3) tandis que l'autre chante et danse.

Il s'agit chez les Antaizaka d'une association professionnelle de danseurs.

Les remarquables travaux ethnographiques menés dans l'île par de nombreux chercheurs, ont abouti à d'intéressantes descriptions de semblables sociétés artistiques, mais la civilisation des peuples merina des plateaux étant celle du peuple dominant la plupart des études portent sur leur patrimoine culturel.

Dans une interview accordée à *Jeune Afrique* (4), Flavien Ranaivo, l'un des meilleurs écrivains malgaches contemporains, raconte la genèse du théâtre malgache des plateaux :

« *C'est au* XVIII^e *siècle que cette forme de théâtre populaire est apparue dans les villages des hauts plateaux. De nos jours encore, ces manifestations demeurent. A l'occasion de quelque fête ou réjouissance, deux troupes de comédiens-paysans (qui, lorsqu'ils acquièrent une solide notoriété, parviennent à devenir des professionnels) se trouvent confrontées.*

« *Ces troupes groupent une dizaine d'acteurs, hommes, femmes et enfants. Les costumes n'ont guère évolué depuis le* XVIII^e *siècle : ce sont d'amples tuniques rouges à galons qui prennent les tailles, de larges chapeaux*

---

(1) *Bulletin de l'Académie malgache,* tome XVII, 1934, pp. 31-47.
(2) Sorte de tambour fait d'un cylindre de palissandre creux de 40 cm de long et de 14 à 16 cm de diamètre.
(3) Tambour plat et large que l'on pose à terre un peu incliné. On en joue avec deux baguettes. Il forme la basse.
(4) Propos recueillis par JÉRÔME EQUER, *J. A.*, du 19 au 25 août 1969, pp. 46-47.

de paille ornés d'un ruban de velours qui coiffent les hommes tandis que les femmes sont vêtues de robes aux nuances pastel. Les deux troupes s'opposent tour à tour.

« *Le spectacle commence par un discours préliminaire : le " kabary ". Le " capitaine " de la troupe expose en termes ampoulés le thème du " Mpilalao " que l'ensemble des comédiens va reprendre et amplifier.*

« *La seconde phase du spectacle fait appel aux chants. Il s'agit d'ailleurs plus de vociférations rythmées que de chants proprement dits. En déclamant d'une voix tremblée des sentences moralisatrices, les acteurs ponctuent chaque fin de phrase d'un geste mi-mençant, mi-dialectique. Un roulement de tambour clôt la partie chantée.*

« *Viennent alors les danses. Exclusivement exécutées par les hommes, souvent par de jeunes garçons étonnants de virtuosité. Ces danses, bien que difficilement définissables, pourraient évoquer certains mouvements du folklore de l'ancienne Russie. Au terme des danses de la seconde troupe, un jury intervient et proclame la victoire de l'une ou de l'autre des deux formations.* »

Flavien Ranaivo indique la faible part d'improvisation.

« *Tenus de chanter ensemble, les acteurs apprennent le texte à l'avance. Mais au début dans le kabary, le « capitaine » est plus libre de s'exprimer au gré de sa fantaisie... ou des réactions de la foule...* »

E. Andriantsilaniarivo, alors professeur à l'Ecole nationale de la France d'Outre-Mer, déplorait, en 1947, le déclin du *kabary*, genre unique de la littérature malgache traditionnelle et de son exercice préparatoire, le *hain-teny*. Il rappelait la valeur de l'*angano* (le conte), des *askamantatra* et des *ankifidy* (devinettes, charades, jeux, chansons), mais disait du théâtre :

« *Il est sans contredit l'exemple le plus typique de cette littérature nouvelle. Il illustre de façon péremptoire la faculté adaptatrice et transformatrice de l'esprit malgache. Ayant reçu de l'extérieur un cadre entièrement nouveau pour lui, il a réussi à y loger une matière toute personnelle, originale et riche* (1). »

Raymond Decary, l'un des meilleurs connaisseurs des Malgaches confirmait dans une lettre du 14 juin 1969 les propos de E. Andriantsilaniarivo.

« *Les Malgaches ne connaissaient autrefois que les chants et les danses. Le véritable théâtre est d'introduction européenne.* »

E. Andriantsilaniarivo décrit ce qu'était le théâtre malgache précolonial (1).

« *Jadis dans les villages malgaches, tandis que les enfants se*

(1) *Le Théâtre malgache*, revue de Madagascar, avril-juillet 1947, p. 4.

réunissaient au clair de lune, après le repas du soir, dans leurs rondes mélodieuses et leurs jeux cristallins, les grandes personnes formaient le cercle de l'autre côté de la place et là se livraient à leur passe-temps collectif habituel : mampiady karajia. *Un homme se lève et commence un* kabary *sur un sujet pris en dehors des préoccupations actuelles du* fokonolona. *Il accomplit ainsi une sorte d'entraînement oratoire, en même temps qu'il invite ses auditeurs, à force d'imagination poétique et de sublimes échappées, à s'évader de leurs soucis quotidiens et des angoisses de la vie. Mais bientôt surgit un contradicteur, puis un second, puis la discussion devient générale, le dialogue s'anime, les répliques fusent de tous côtés, ponctuées par les applaudissements de l'élément féminin, muet mais non indifférent spectateur de ce théâtre improvisé.*

« Cependant, les jeunes gens, que n'amusent plus les divertissements criards et les turbulences puériles, ont pris place sur un mur et déroulent les couples alternés de leurs langoureux hain-teny, *ces sérénades dialoguées par lesquelles on se forme au métier d'orateur tout en remplissant son rôle d'amoureux.*

« Ce dialogue factice employé par divertissement, distrait de son usage habituel, qui est la conversation rapportée à la vie immédiate, aux besoins actuels de la société ou des individus en présence, n'est-ce pas là un des principes mêmes de la convention théâtrale ?

Il y manquait le scénario réglé d'avance, le texte souverain dont l'esprit sinon toujours la lettre doit être scrupuleusement respecté ; il y manquait surtout la barrière infranchissable dressée entre l'élément actif d'un côté, l'acteur, et de l'autre le spectateur passif et muet. Encore ces dernières conditions ne sont-elles qu'acessoires et en tout cas d'introduction tardive dans les mœurs théâtrales. Nous savons que les comédies du grand Molière n'étaient que des canevas qu'il laissait à ses interprètes le soin de développer au gré de l'inspiration du moment. »

Les Malgaches ont un sens dramatique développé et Albert Gérard montre bien (1) que si « les spectacles traditionnels n'avaient ni local ni scène, si leurs fonctions n'étaient pas esthétiques au sens kantien du terme, il s'agissait de simulacres dramatiques, tout proches encore de leurs racines sociales et religieuses ».

Comme en Afrique noire, la musique et la danse jouent un rôle aussi important que l'action et le dialogue. L'acteur (*mpilalao*) développe son jeu à l'occasion des cérémonies de la vie sociale et religieuse (circoncision, retournement des morts, etc.).

L'un des meilleurs écrivains malgaches de langue française, notre

---

(1) « La naissance du théâtre à Madagascar », *Bulletin d'information du C.E.D.E.V.*, n° 8, Liège, 1967, p. 34.

confrère Michel-François Robinary (1) petit-fils de la princesse Rambahanodo, dame d'atour de la reine Ranavalona II, nourri dans la tradition malgache, montre le rôle des mpilalao (2).

« *Le chef, avant la représentation, expose le thème que développeront les chants et la danse. C'est toujours un " thème " d'amour, souvent érotique, pour l'édification de tous ceux qui animent et viennent voir comment on aime et comment on exalte l'amour. Quelquefois cependant, le " thème " porte sur des sentiments plus touchants : affection maternelle ou filiale ; sur les devoirs des époux : fidélité, mutuelle tendresse ; et sur des sujets variés qui peuvent être des lieux communs de morale : noblesse de la reconnaissance, noirceur de l'ingratitude, endurance dans le malheur.* »

Avant le théâtre d'inspiration (ou d'acculturation) européenne il existait donc à Madagascar un théâtre de cour d'amour d'allure volontiers érotique.

Influence de la mission protestante anglaise.

Aussi lorsqu'en 1869, le christianisme est introduit comme religion d'Etat, les divinités traditionnelles sont repensées et leurs représentations (alors habituellement appelées *fétiches)* détruites, les spectacles malgaches se transforment.

Deux nouveaux genres se présentent : le *tsindrindrina* (= art de l'Union et l'*antso* correspondant au *nô* japonais. Robinary nous dit (3) que les *antso* devaient former des chanteurs. Ces chanteurs ne font que fortifier les positions des *mpilalao* qu'avait créés le *rasarindra...* »

A cette époque, sous l'influence anglaise les changements de scène sont introduits, mais les Malgaches estiment que leur théâtre national vaut mieux. D'où la mise en œuvre du dialogue sous la forme du *tsindrindrina.*

Robinary décrit ce dialogue d'une jeune fille avec elle-même :

C'est une représentation où elle improvise la scène, les tableaux, l'intrigue, les situations et le dénouement. Elle trace sur le sol le schéma des lieux où va se jouer le spectacle. Elle utilise comme personnages soit des

---

(1) Né le 24 février 1892 à Tananarive, il fonde, en 1915, *L'Eclair de l'Emyrne,* premier journal au service des Malgaches à être rédigé en français. En 1930 il crée *Le XX^e siècle, journal politique et littéraire, puis L'Avant-garde* et le journal malgache *Fandrosoana Vaovao.*

(2) « En regardant les " Mpilalao " », *Bulletin de Madagascar,* n° 16 (1^er septembre 1950), pp. 19-21.

(3) « Le Théâtre à Madagascar », *Bulletin de Madagascar,* n^os 68-69, 1^er et 16 novembre 1952, p. 83.

poupées soit des cailloux associés à des morceaux de plantes multicolores. Les décors et les meubles sont composés de feuilles d'arbre curieusement disposées. C'est tout un art.

Il y a un personnage de vaudeville qui se lève et qui s'assoit tour à tour pour poser à lui-même des questions et pour y répondre lui-même :

— Monsieur vous avez une fille.
— Monsieur je le sais bien.
— Monsieur je la trouve gentille.
— Cela, Monsieur, ne vous fait rien.

La jeune fille à la tsindrindrina *est bien ce personnage : elle fait à la fois les demandes et les réponses. Elle fait plus : elle nous renvoie à Shakespeare. Par le scénario qu'elle monte, elle découvre son âme ; elle indique son idéal de vie, l'amour selon son cœur, le foyer qu'elle veut créer, ses craintes, ses déceptions, ses espérances. Et si Shakespeare a dit : « Nous sommes faits du même tissu que nos rêves », la scénariste n'illustre-t-elle pas la pensée du grand poète ?*

Maintenant, imaginez un groupe de cinq, six, huit jeunes filles en train d'organiser un concours de tsindrindrina. *Imaginez encore la composition du public attiré par la joute : des jeunes gens, des amoureux, des vieillards qui se souviennent d'avoir été compères ; et vous apprécierez la beauté du spectacle, tant les charges et les répliques y sont menées avec une vivacité, une souplesse remarquables, avec un art déconcertant.*

Et il s'agit de l'art de l'union. *Quels sentiments, quelles réflexions éveille-t-il dans l'âme d'une jeune fille, cet être mystérieux qui s'appelle l'homme, cet acteur qui a pour lui sa parole pour tromper soi-même et pour tromper son semblable ? La scénariste nous surprend par la sagacité de ses vues. A l'homme épris d'amour elle fait dire par l'une de ses héroïnes :*

« Vous croyez m'aimer, parce que vous avez déjà aimé tant d'autres ? Vous insinuez que l'amour est un semis de riz ? »

Des folklores de nos aïeux :
L'amour est un semis de riz :
Il pousse à sa nouvelle place.

« C'est prêcher le plaisir de changer, tout en voulant avoir un cœur intact. C'est douloureux. »

Qu'en pensez-vous ? J'y crois entendre du Musset. Naturellement, il y a les ingénues et les « jeunes premières » qui se confessent avec naïveté, en mettant en scène une intrigue bourgeoise, toute de pot-au-feu. Il y a aussi les sentimentales. Mais il y a surtout les malicieuses pour qui le tsindrindrina *est une arme de combat pour dénoncer l'égoïsme et la fourberie de l'homme.*

Désormais les folklores courent tout le long de dialogues, car

étant la science de la parole, ils font partie de l'éducation des jeunes filles, comme celle des garçons tout au moins, sinon davantage.

Jean Paulhan s'est chargé de nous recueillir ces folklores. Un homme déclare son amour :

Je suis le gros sel qui vient de l'ouest.
Je suis le miel épais qui vient de l'est.
Goûtez-le, petites filles :
Il est doux et savoureux.

Mais la bien-aimée y oppose une fin de non-recevoir :

Le canard traîne de l'aile,
L'alouette a reçu la pierre.
Ne te vante pas de m'avoir, car je ne t'aime pas.

Ou mieux, elle réédite à rebours, sans même s'en douter, la fable si ironique : Le renard et les raisins :

Je suis la jeune pousse de laingo,
La jeune pousse de laingo *dans la fente du rocher.*
L'atteindre ? On ne peut.
L'abandonner ? Il est bien facile.
Cette chose que l'on ne peut atteindre,
Qu'il est bien facile d'abandonner.
Est la chose la plus désirable.

Et là, pratiquement, dans ces joutes où la candeur est un appât et la malice un attrait, les jeunes gens discernent les futures compagnes de leur vie tandis que les vieillards soupirant devant une belle scénariste : « Qu'elle ressemble à ses aînées dont le souvenir reste au cœur ! Qui va lui transmettre un message ? »

De Jean Paulhan (O messager d'amour !) :

Que votre parole soit étrange,
Que votre langage soit hésitant :
Ne dites pas que je n'ai point de regret,
De peur qu'elle ne croie que j'oublie.
Ne dites pas que j'ai des regrets,
De peur qu'elle ne me trouve pareil à un fou.

*Les scénarios les plus beaux étaient repris par les enfants sous forme de rondes, le soir, et, dans les veillées, sous forme de contes. L'*antso *était né. C'était une sorte de* nô *japonais comportant des récits, des chants et des danses.*

Ces missionnaires anglais installés à la cour essaient d'implanter Shakespeare à Tananarive mais comme le souligne encore Robinary (1).

« *Les tirades des tragédies ou des comédies ne plaisaient pas aux Hovas qui étaient cependant des palabreurs-nés. Ceux-ci ne comprenaient que les chants et les couplets. Les sentiments de l'âme n'avaient chez eux d'autre expression que les chants.* »

La mission de Londres invente alors un genre, le *kaonseritra,* qui, selon M. Robinary (2), dure encore jusqu'à nos jours. « Il s'agit d'une sorte de music-hall, de café-concert ou d'oratorio. »

Le protectorat (1895) et l'influence française.

Le général Gallieni réforme le système scolaire et le théâtre classique français est désormais enseigné dans les écoles.

Mais sur les talons du corps expéditionnaire français viennent à chaque saison des troupes théâtrales. C'est encore M. Robinary qui décrit les succès remportés au théâtre municipal avec *Miss Helyett* ou *Phi-Phi* :

« *La musique pétillait, entraînante. Les couplets sous " l'assent " marseillais, déchaînaient toutes les audaces. Imbus de " cant ", les Hovas réprouvaient ces audaces et ils se pressaient toujours au théâtre pour les goûter avec un plaisir indicible et hypocrite.* »

La combinaison subtile de l'opérette française et du moralisme missionnaire catholique et protestant aboutit donc à une synthèse curieuse de chansons d'amour et de sermon (*fananarana*).

En même temps que naissait ce théâtre moderne subsistait une certaine forme de danse traditionnelle entretenue par une initiative de Gallieni, la *Fête des enfants.*

Alors qu'il avait interdit la danse tragique, la fête des enfants permettait grâce au *nô* un véritable théâtre forain.

Comme nous le dit encore Robinary (3), « les mpilalao qui exploitent ce nô deviennent les derniers représentants du théâtre national malgache ».

---

(1) *Au seuil de la terre promise,* Tananarive, 1965, p. 97.
(2) Etude, p. 97 cité par A. GÉRARD, article cité, p. 29.
(3) ROBINARY, *ibid.,* pp. 97-98.

Les premiers dramaturges malgaches.

Alexis Rakotobe, Justin Rainizabololona (1861-1938) et Tselatra Rajaonah (1863-1931) illustrent les premiers pas de la dramaturgie malgache. Le premier, de formation catholique, est à la fois écrivain et musicien, auteur, acteur, chef de troupe, chansonnier, compositeur, librettiste des *kaonseritra.*

Le second, Justin Rainizabololona, après avoir été secrétaire du Premier ministre Rainilaiarivony et avoir accompagné en 1887 l'ambassade malgache à Paris, est directeur de journaux malgaches dont *L'Antananarivo,* il a écrit plusieurs pièces de théâtre dont la plus connue est le *Misterin' Analamanga* (1).

Quant au troisième (2), de religion protestante, il a produit une soixantaine de pièces de théâtre dont *Tsi Hietry aho, Valin Dra, Prince Marco.*

Ces « trois pères du théâtre malgache » ont guidé les pas de la génération suivante qui a grandi dans les premières années de la présence française et s'est affirmée dès avant la première guerre mondiale, puis entre les deux guerres. En particulier le troisième, Tselatra Rajaonah, eut une grande influence sur Naka Rabemanantsoa (né le 11 octobre 1890) alors que Justin Rajoro (1843-1949) avait débuté en 1906 sous la direction d'Alexis Rakotobe.

L'évolution du théâtre malgache.

Dans le remarquable article qu'il consacre à la naissance du théâtre à Madagascar Albert Gérard situe bien (3) l'évolution de ces auteurs-acteurs.

« Sous le pseudonyme de Dondavitra, Charles-Aubert Razafimahefa (1880-1936) composa, en grand nombre, poèmes, nouvelles et pièces de théâtre, remarquables, écrit M. Régis Rajemisa-Raolison dans son précieux *Dictionnaire historique et géographique de Madagascar* (4), par l'abondance des idées, la puissance des images et un don de l'ironie frisant presque l'humoir noir ». La pièce la plus célèbre *Peratra Mahavariona* (bague qui distrait) fut jouée en 1906 par la troupe Tananarive-Théâtre dirigée par Romain Andrianjafy.

Wast Ravelomodia (1886-1951) fréquente l'école des Frères puis l'école Le Myre de Villers sa nomination comme directeur de l'école régionale d'Anjouan semble déclencher sa vocation littéraire. Il en rapporte

(1) Rajemisa Raolison, *Dictionnaire historique et géographique de Madagascar,* pp. 287-288.
(2) *Ibid.,* p. 289.
(3) *Article cité,* pp. 31-32.
(4) Pp. 119-120.

le sujet d'une de ses meilleures pièces *Noro Kaima* (Joie). Il écrit une trentaine de pièces dont Régis Rajemisa-Raolison énumère les principales : *An iza ny Tsiny ?* (à qui la faute ?), *Henkan-droa, Radama Rainy tany Menabe* (Révérend Père du Ménabé) *Radama II, Zaza Niangarana* (l'enfant « chouchouté ») *Sarindra, Rabemangahazo.* Comme le souligne Régis Rajemisa-Raolison, Wast Ravelomodia est particulièrement remarquable « pour le relief des caractères, le naturel, la verve comique et l'ironie cinglante ».

Romain Andrianjafy (1888-1917) après des études à l'école des frères d'Andohalo compose des pièces et opérettes parmi lesquelles : *Ralphie, Ampasandramatimpitia* ou *Rasoabakobako tany atsimo andrefan' Ivonizongo* (Histoire plutôt véridique que légendaire d'une épouse morte de chagrin dans l'attente de son mari parti au loin pour trafiquer), *Ongatsy* (La mascotte malgache) *Prince Marco* écrite en collaboration avec Rajonah Tselatra.

Tout à la fois auteur, acteur, compositeur, Romain Andrianjafy dirigea la troupe théâtrale de Tananarive-Théâtre.

Jasmina Ratsirmiseta (1890-1946), après des études à l'école Le Myre de Villers, est impliqué dans l'affaire des V.V.S. en 1916. Après son exil, il est rédacteur en chef du *Telegrafy,* compose des poèmes et des pièces ou des opérettes à tendances moralisatrices. Parmi les plus connus, Régis Rajemisa-Raolison cite : *Izay mananda no resy* (celui qui ajoute est vaincu), *Ny tsy amoizako azy* (Pourquoi je ne l'abandonne pas), *Dobla afatra* (Double message).

Naka Rabemantsoa (1892-1944) après des études dans les écoles protestantes, cultive ses talents de compositeur au cours des invitations qui lui sont faites par les paroisses protestantes. Mais bientôt il fonde avec Justin Rajoro (1893-1949) une troupe théâtrale *Telonohorefy* (Les trois étoiles du baudrier d'Orion) puis Naka fonde sa propre troupe *Lisin' Iarivo.* A la fin de sa carrière, il fonde la troupe *Bazoly* d'Analamanga.

Justin Rajoro est lui aussi auteur, compositeur de musique, directeur de troupe et acteur. Secondé par son épouse Ravao (morte en 1962) actrice de talent, il avait consacré toute son existence à l'art dramatique.

Charlotte Razafiniaina (née en 1894 à Ambatomitsangana, à l'est du Rova (Tananarive) si elle a fait carrière comme institutrice de l'Enseignement public, est une romancière connue à laquelle on doit quelques pièces de théâtre.

Arthur Razakarivony (plus connu sous le nom de Rodlish) est l'un des plus grands auteurs dramatiques contemporains. Né à Tananarive en 1897, il s'engage tout jeune dans une troupe itinérante et parcourt le Betsileo pendant deux ans (1912-1914). Ses études interrompues, il lit tout ce qui lui tombe sous la main. *Les victoires mutilées* de Gabriele d'Annunzio, d'après Régis Rajemisa-Raolison (1), déclenchent sa vocation

(1) *Ouvrage cité,* p. 322.

d'écrivain. Compromis dans l'affaire du V.V.S. de 1916 il est exilé sur la côte. Lorsqu'il revient en 1926 il donne *Ramoniody* (le remous) puis *Sangy mahery* (Jeux violents) dont on a dit qu'elle était la pièce la plus populaire du premier demi-siècle.

A propos de ces deux pièces (*Ramoniody* et *Sangy mahery*) Albert Gérard écrit (1) :

« *Ces deux drames sont bâtis sur une même donnée : le thème de l'amour contrarié de deux jeunes gens appartenant à des castes différentes. Dans Ramoniody, le conflit se termine par la victoire de l'amour sur l'esprit de caste. Comme l'ont observé Claude-Marie Lorin et Albert Rakoto Ratsimamanga, " l'exaltation de la morale individuelle au détriment des mérites conférés par la caste est le thème habituel des écrivains appartenant à la classe des hommes libres (bourgeoisie) ". C'est d'ailleurs un thème qui attire toujours et partout les sociétés fortement hiérarchisées aux approches de leur dissolution, et il n'a pas manqué d'être traité, en Europe, par les auteurs issus de la société aristocratique de l'Ancien Régime aussi bien que de la société bourgeoise du* XIX^e^ *siècle. A en croire ces deux critiques, il semblerait que Rodlish ait, par la suite, tiré de sa pièce un roman qui porte le même titre, mais dont le dénouement est tout différent.* »

Albert Gérard montre les voies ouvertes par ces deux pièces (2) :

« *... Il est possible d'y voir le théâtre malgache s'orienter vers un art grave et concerté, l'auteur explorant délibérément les diverses possibilités ethniques et dramatiques d'une situation initiale dotée d'une signification psychologique et sociale importante.* »

A ces noms, Randriamarozaka dans un article sur « *L'originalité du théâtre malgache* (3) » ajoute ceux du pasteur Rabary (1864-1947), de S. Bem, Rakoto de Montplaisir, Aubert Rafiringa, le pasteur Rajohnson, Albert Ramanda, Ranaivo-Ranarivelo, Ribera Lègue, Paul Bert Razafindralambo, Victor Raharijohn, Jean Valérien Rasoanaivo, Dox, Dolorès de Valih, Lest Andriambelo, Rasamœly Lala.

Il ne nous est malheureusement pas possible de nous étendre sur ces divers auteurs dont la réputation est d'ailleurs fort inégale.

Déclin du théâtre en langue malgache et naissance d'un théâtre francophone d'inspiration malgache.

La plupart des auteurs que nous venons d'énumérer sont nés à la fin du XIX^e^ siècle au moment de la conquête française. Leur œuvre

(1) *Article cité*, p. 32.
(2) *Article cité*, p. 00.
(3) « Reflets », *Info-Madagascar* du 15 au 30 septembre 1966.

est marquée pour beaucoup par une certaine résistance nationale s'exprimant dans une langue commune.

Avec les progrès de l'enseignement du français les plus doués souhaitant l'audience donnée par une langue internationale écrivent en français. Si bien que pour la période récente, seul Fidelis-Justin Rabetsimandranto née en 1907 a quelque notoriété avec une quinzaine de romans et nouvelles ainsi qu'une demi-douzaine de pièces théâtrales.

Une génération se lève formée à l'école française. Passionnément attachés à la langue malgache, ardemment nationalistes, ils éprouvent le besoin de s'affirmer dans la langue du colonisateur.

Randriamarozaka souligne (*article cité, p. 4)* les difficultés financières des troupes où l'émulation a produit de nombreux chants et pièces de qualité. Certaines (Telonohorefy, Analamanga, troupe Jeannette) ont tenu pendant plusieurs décennies ce qui constitue par rapport à l'Afrique noire une exceptionnelle performance.

Sur une vingtaine de troupes professionnelles dénombrées depuis le début du siècle, on en compte encore une dizaine.

Nous avons vu que le théâtre malgache, comme le théâtre africain, comportait une part considérable de chants (de 10 à 40 par spectacles) et de danses.

Bien que certains essais en vers aient été tentés (en particulier Dox a adapté le *Cid* et *Andromaque*) les pièces sont généralement en prose et comportent trois actes.

Comme le dit Randriamarozaka (*art. cité,* p. 2) l'auteur « se plaît à romancer, à suivre les personnages à travers les péripéties, le temps et l'espace, avant d'arriver au dénouement qui donne toujours lieu à une exaltation lyrique des sentiments moraux ».

On peut dire que les œuvres dramatiques malgaches sont plus proches du drame romantique que de la tragédie ou de la comédie classiques.

Avec l'instruction française et la vie moderne, ce théâtre se transforme et on élague de plus en plus le chant.

Randriamarozaka cite *Jodesy* (le traître) comédie de Last Andriambelo qui, par la mise en scène et la tenue littéraire de la pièce, constituerait une œuvre d'avant-garde marquante dans l'histoire de l'art dramatique malgache.

Difficultés du théâtre dans les années 1950.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, la situation du théâtre est difficile comme l'écrit E. Andriantsilaniarivo (1) :

« *Le public lettré, le public distingué hésite à se rendre au théâtre,*

(1) *Article cité,* p. 11.

parce que la qualité des pièces qu'on y donne est douteuse, parce qu'il répugne à se mêler à une assistance assez peu engageante et parce qu'il n'aime pas passer quatre heures sur un fauteuil inconfortable pour une heure et demie de spectacle effectif.

« La faiblesse des pièces ne vient pas de l'ignorance ou de la médiocrité des auteurs : il en est d'excellents, mais ils sont obligés de sacrifier aux goûts de ces spectateurs dont dépend leur pain quotidien. Or les vociférations, les trépignements, les tumultueuses manifestations suffisent pour nous édifier sur la qualité sociale de ce public. Pour lui complaire, l'auteur est obligé d'exploiter certains effets faciles, certaines situations, toujours les mêmes, provoquant à coup sûr de bruyantes approbations : combien y a-t-il de pièces où le héros n'est pas blessé sur la scène et n'échappe miraculeusement à une mort certaine ?

« L'auteur voudrait sans doute faire du neuf, aborder des problèmes plus profonds, plus intéressants. Mais il perdrait ses habitués sans pour cela gagner l'autre clientèle, toujours soucieuse de ne pas compromettre sa dignité dans ces réunions mal famées.

« D'autre part, l'organisation matérielle des spectacles elle-même laisse beaucoup à désirer. Sans revenir sur le manque de confort des sièges, la longueur excessive des entractes, occupés à de laborieux changements de décors, est un véritable supplice dans l'atmosphère poussiéreuse de ces salles étroites et sans dégagement : les foyers, les halles, les bars et les salles des pas perdus y sont inconnus.

« Amélioration de la qualité des pièces par l'éducation du public (ou par la substitution d'un public plus distingué au public actuel), création de scènes mieux agencées et de salles mieux aménagées, formation de troupes homogènes et vraiment professionnelles, instauration de spectacles réguliers, à prix abordables, telles sont les questions principales que doit résoudre à bref délai le théâtre malgache pour subsister et pour faire des progrès. »

Le théâtre malgache de langue française.

L'existence d'une langue nationale commune à tous les Malgaches a certainement retenu les auteurs d'utiliser le français mal compris d'un grand nombre de spectateurs.

La personnalité de Jean-Joseph Rabearivelo (1901-1937) domine les lettres malgaches d'entre les deux guerres. En dehors de florilèges poétiques marqués dans la première partie de sa vie par le chant de la nature, des rêves et des arbres puis ensuite par la hantise de la mort, ce prince de la poésie malgache de langue française a créé *Imaitsoanala* (Verte dans la forêt), féérie qui fut jouée au théâtre de verdure le 8 mars 1936 lors des fêtes de l'inauguration de l'Hôtel de Ville de Tananarive.

L'année précédente en collaboration avec Rakotomanoa et Rako-

tomanga il avait réalisé *Aux Portes de la ville* imagerie populaire de la vie malgache, arrangée sur les airs anciens avec le concours de la chanteuse d'Iarivo, de la troupe théâtrale Ravaozelona et des danseurs d'Ankadifotsy.

Avec Jacques Rabemananjara le théâtre malgache de langue française prend une dimension nouvelle en raison d'abord des qualités particulières de l'auteur et de sa destinée politique, ensuite à cause de la référence à la tradition religieuse et à l'histoire.

Né à Maroantsetra le 23 juin 1914, Jacques Félicien Rabemananjara, après de brillantes études littéraires, entre dans l'administration et lance *La Revue des Jeunes de Madagascar* parue à Tananarive en 1936.

Appelé en France en 1938 avec plusieurs fonctionnaires d'outremer par Georges Mandel alors ministre rue Oudinot, il reste en France toute la guerre : puis, en 1945, il conseille les députés du M.D.R.M. (Mouvement démocratique de Rénovation malgache) venus à la Constituante. Il se fait ensuite élire député par sa région d'origine la côte Est. Condamné à vingt ans de travaux forcés, il ne sera libéré qu'en 1956. On imagine le rayonnement de l'homme politique qui a passé en prison neuf années de sa vie.

Erica de Bary (1), une Allemande, et Eliane Boucquey de Schutter (2), une Belge ont écrit sur Jacques Rabemananjara d'excellents ouvrages et nous ne pouvons que renvoyer à ces auteurs.

Nous nous préoccuperons uniquement du théâtre, c'est-à-dire des trois pièces : *Les Dieux malgaches,* drame en vers (3), *Les Boutriers de l'aurore* (4), *Agapes des Dieux* (5).

La mort tragique de Radama II (en réalité étranglé par un lamba de soie le 12 mai 1863) a servi de thème de départ à cette pièce de vers où l'on voit Anya, princesse sakalave, otage de guerre, devenir favorite du roi, assassinée par un clan hostile alors que Radama II se suicide sur son corps. Cette pièce en vers est à la fois du Corneille et du Racine et à une époque où les dramaturges (et les spectateurs) désertent massivement l'alexandrin, *Les Dieux malgaches* constituent une magnifique performance.

Avec *Les Boutriers de l'aurore,* Jacques Rabemananjara aborde le sujet des navigateurs venus d'Indonésie. Ces navigateurs, selon la légende auraient débarqué sur l'îlot de Nosy Mangabé dans la baie d'Antongil.

Dans *Les Boutriers de l'aurore* on voit alterner la prose et les vers. J'ignore combien de fois cette pièce fut représentée à Madagascar, mais il est émouvant de penser que des lycéens de Lomé (Togo) n'ont pas hésité à monter ce chef-d'œuvre.

---

(1) Erica de Bary, trad. de Antsa et Lamba : *Insel mit Flammensilben,* Horst Eidmann Verlag, Herrenhalb, 1962.
(2) *Jacques Rabemananjara,* Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1964, 192 pp.
(3) Ed. Ophrys, Paris, 1947, 164 pp.
(4) *Tragédie malgache en 3 actes et 6 tableaux,* Présence africaine, Paris, 1957, 231 pp.
(5) *Agapes des Dieux : Tritriva, tragédie malgache,* 1962, 263 pp.

Les Agapes des Dieux, par le nombre des morts au dernier acte, évoquent Shakespeare et ses habituelles hécatombes. Dans une petite principauté malgache appelée Ambohimena près du lac Tritriva près d'Antsirabé sont présentées les amours contrariées de Ratrimo prince des bouviers, 20 ans, et de Hanta Ravolahanta, 16 ans, fille du prince Ratany, frère de la reine. Pour échapper à l'hostilité de cette dernière, les deux jeunes gens, après l'immersion sacrée de la mère de Ratrimo, se jettent ensemble dans le lac sacré. La reine, de dépit, absorbe un poison foudroyant.

Cette admirable pièce valut à son auteur le grand prix littéraire de Madagascar 1964.

On doit regretter que Jacques Rabemananjara n'ait pas eu jusqu'à présent davantage d'émules.

Le théâtre à Madagascar au moment de l'Indépendance.

Au moment où le festival du Théâtre des Nations attire à Paris, au théâtre Sarah-Bernhardt, des troupes africaines, un ensemble national malgache est constitué qui se produit le 21 avril 1961 à Athènes, puis à Paris et en Allemagne.

Cette troupe nationale, constituée au début de l'année 1961, est conseillée par le comédien français Max Palenc. Les artistes malgaches s'accompagnent de *sodina* (flûtes) et *valiha* (cithare). Le meneur de jeu est l'homme de base du théâtre malgache Odeam Rakoto, qui a déjà derrière lui toute une carrière de mime et d'adaptateur de Molière en langue malgache.

Les 3, 4, 5 et 6 mai 1961, l'Ensemble national malgache remporte au Théâtre des Nations un succès mérité qui se poursuit par une tournée dans une dizaine de villes allemandes. Emus par la similitude d'initiales de leurs partis socialistes respectifs, les sociaux-démocrates allemands font grand accueil à tout ce qui vient de Madagascar.

Le divertissement franco-malgache : Rougerie-Odeam Rakoto (1963).

En mai 1963, une demi-douzaine de comédiens dirigés par Jean Rougerie viennent à Tananarive et montent avec la troupe d'Odeam Rakoto un divertissement bilingue comportant chants, danses et poèmes français du XVII^e^ siècle, ainsi que chants et danses malgaches.

Pour *La Jalousie du barbouillé* de Molière, la troupe d'Odeam Rakoto faisant fonction de chœur antique, commentait l'action en langue malgache.

Cette intéressante initiative aurait peut-être mérité d'être davantage fouillée.

La tournée de Raymond Hermantier (16 mars - 7 avril 1963) et le théâtre de Madagascar.

Un mois avant l'arrivée de la troupe Rougerie, du 6 mars au 7 avril, Raymond Hermantier a été chargé par le ministre de la Coopération d'une mission à Madagascar.

Ce metteur en scène dont nous avons dit à propos de l'Afrique noire les qualités d'invention et de dynamisme, a fait en 1963 une mission d'un mois (1) à Madagascar.

Le lendemain de son arrivée, il assiste à un festival du folklore malgache au cours duquel les formations théâtrales de la « Grande Ile » présentent leurs meilleurs numéros.

« *Cela vivait, cela s'agitait, cela brûlait les planches mais l'ensemble du spectacle réalisé au mépris des règles les plus simples manquait de tenue. On remarquait au cours de la représentation d'agréables inventions dans les jeux burlesques, on était séduit par la spontanéité, la fraîcheur, l'authentique poésie des chants, des danses traditionnels mais le charme était vite rompu par le tintamarre de l'orchestre, les grimaces d'un mauvais meneur de jeu, la laideur et le mauvais goût de la présentation...* »

Le lendemain Hermantier assiste à une fête coutumière pour l'égorgement d'un zébu et il retrouve les relations des cérémonies religieuses avec le théâtre.

Hermantier qui ne semble pas avoir connaissance de l'importance du répertoire théâtral malgache (2) écrit :

« *Le répertoire des ensembles folkloriques est constitué par des farces grossières, des pièces d'inspiration politique, des saynètes d'éducation civique et les acteurs les plus doués s'épuisent dans l'improvisation de ce mauvais canevas.* »

Les salles.

Le jugement d'Hermantier est assez dur sur l'état des salles.

A Tananarive, le Nouveau-Théâtre est construit « sans respecter les règles les plus élémentaires de la scénographie : acoustique déplorable compensée par une sonorisation improvisée — la scène n'a pas de cintres — le dispositif lumière n'est pas adapté aux lois de l'éclairage... »

La petite salle de Tranompokoholena est jugée très agréable.

La salle de Mananjara bénéfice de remarques identiques à celle

(1) Mission Raymond Hermantier, Madagascar : 6 mars-7 avril 1963, 14 pages plus projets de statuts d'un institut malgache d'art dramatique et de folklore.

(2) Quatre ans plus tard, lors de la mission du groupe d'essai du théâtre des Amandiers (janvier-avril 1967), la personne responsable des archives théâtrales déclare avoir répertorié 800 pièces composés entre 1900 et 1967.

du Nouveau-Théâtre, à Fianarantsoa l'ancienne salle, semblable aux salles des fêtes des sous-préfectures, était remplacée par une nouvelle construction...

Odéam Rakoto et les perspectives du théâtre malgache.

La partie la plus émouvante du rapport Hermantier est sans doute ce qu'il dit de la troupe nationale malgache dirigée par Odéam Rakoto :

« *Aucun répertoire bien établi, aucun moyen d'expression, aucun budget de fonctionnement : le plus miséreux des baladins du XIII^e siècle avait plus d'aisance que ce chef de troupe talentueux, riche d'imagination, mais qui est obligé pour survivre, de prostituer son art, de rabaisser son public en interprétant des saynètes inconsistantes, de servir d'à-valoir aux tournées de passage...* »

Et Hermantier transcrit la confidence d'Odeam Rakoto (1) :

« *Les gens de mon pays aiment la musique, les chants, les danses. Notre répertoire doit en tenir compte. Je voudrais construire dans mon pays un village de formation d'acteurs, de chanteurs, de musiciens et de danseurs...* »

Odéam Rakoto évoque ce que pourrait être son centre d'art dramatique :

« *Les élèves monteraient des spectacles pour les enfants, les adolescents, les plus entraînés de belles légendes populaires dans l'esprit de* Ranoro *avec des costumes lumineux, des comédies musicales.... on devrait avoir deux centres de rayonnement : Tananarive et Tamatave, trois répertoires : " Enfance, Jeunesse, Adultes ".* »

« *Le théâtre de " l'Enfance et de la Jeunesse " irait jouer dans les écoles un répertoire bilingue. Le théâtre est un excellent moyen d'éducation, d'enseignement et d'éveil de l'esprit. En agissant en ce sens, dès l'école primaire, on favoriserait l'épanouissement de toute une génération. Ici, il y a trop de troupes, aucune organisation sérieuse. On improvise tout, on vit au jour le jour...* »

La tournée du théâtre des Amandiers (janvier-avril 1967).

Quatre ans plus tard, la situation s'était nettement améliorée lors de la tournée effectuée par le groupe d'essai du théâtre des Amandiers en République malgache, indépendamment du succès remporté par une troupe de quatre comédiens (Christian Dente, Malek Eddine Kateb, Michel Pennequin, François Guillier) auxquels devait se joindre Olivier Descamps affecté

(1) Rapport Hermantier, 1963, pp. 11-12.

au C.C.A.C. (Centre culturel Albert-Camus) au titre de militaire coopérant.

Ces cinq comédiens donnaient deux spectacles : *Suite à cinq* et *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

Suite à cinq est un montage didactique comprenant deux parties : la première, démonstration de diverses techniques théâtrales, comprend trois numéros de mimes, une farce d'Eugène Ionesco *Scène à quatre,* un sketch de marionnettes, trois films d'animation (*Trois portraits d'un oiseau qui n'existe pas* de Robert Lapoujade, *Le Jardinier fou* de Fr. Lecat et J. Espagne, *Meurtre*). La seconde partie est un montage de poésies et de chansons d'auteurs modernes évoquant les thèmes de la joie de vivre, de l'inquiétude, de la guerre, et de l'espoir.

Les quarante représentations ont touché 15 000 spectateurs (à 80 % malgaches). 38 débats ont permis de connaître l'opinion des auditeurs. Le groupe du théâtre des Amandiers a visité 17 lycées et 15 groupes de jeunes, jeunes troupes, groupes folkloriques ou maisons de jeunes.

L'un des buts de la tournée du groupe d'essai était de susciter le développement du théâtre malgache par un stage rassemblant 45 stagiaires du 20 au 29 mars 1967.

Neuf sur la trentaine de groupes de théâtre répartis dans l'île, sont représentés au stage : cinq malgaches l'I.M.A.D.E.F.O.L.K. (Odeam Rakoto), Anamalanga Vao vao, l'Imerina, foyer chrétien de jeunes gens, troupe Fivoarana, un franco-malgache, l'A.T.A.U.M. (Association théâtrale et artistique de l'université de Madasgascar), trois français (collège Saint-Michel, Théâtre d'essai de l'Enseignement, E.S.C.A. (frères canadiens).

L'A.T.A.U.M. bénéficiant du dispositif universitaire malgache, dirigée par M. Leroux, professeur à l'Université, est la meilleure troupe de jeunes comédiens. Les acteurs étudiants représentent un excellent niveau intellectuel. La troupe subventionnée par l'Université dispose du grand amphithéâtre. Mais en raison même de ces atouts, l'A.T. A. U.M. monte des spectacles de haut niveau (*Antigone* de Sophocle dans une traduction française par exemple).

L'I.M.A.D.E.F.O.L.K (Institut malgache d'Art dramatique et de Folklore) dont Raymond Hermantier et Odeam Rakoto ont élaboré les statuts en 1963 (1) est quatre ans plus tard en pleine expansion.

En 1967, l'auteur du rapport du groupe des Amandiers apprécie le travail d'Odeam Rakoto.

« *Il s'agit d'une troupe qui donne des spectacles régulièrement dans toute l'île, mais qui, en outre, forme des jeunes comédiens, chanteurs, musiciens et danseurs... Le travail y est d'une grande qualité et Odeam Rakoto, avec un don d'invention qui lui est particulier, a le talent de savoir intégrer la tradition malgache dans une forme originale de spectacles, en tenant compte des préoccupations actuelles de son pays.*

(1) Annexe au rapport Hermantier, 1963.

« Il est contraint à une grande prudence dans l'établissement de son répertoire... s'il innove trop... il perd une partie de ses spectateurs habitués aux formes les plus traditionnelles du théâtre. Dès lors, il ne parvient plus à financer ses spectacles qui ne sont que très médiocrement subventionnés...

« ... La troupe d'Odeam Rakoto, doublée d'une école permanente, est la seule qui fonctionne régulièrement et suivant un statut professionnel. C'est-à-dire qu'il paie ses comédiens et que ceux-ci répètent toute la journée lorsque l'I.M.A.D.E.F.O.L.K. monte un spectacle. »

Une autre tournée du théâtre des Amandiers est organisée par l'A.D.E.A.C. du 17 février au 13 avril 1968 dont Paul Savatier a rendu compte (1). Le stage d'art dramatique (du 3 au 13 avril) organisé à Antsirabé, rassemblait 39 stagiaires (12 jeunes filles et 27 garçons) dont 14 venaient de la capitale, 7 de Fianarantsoa, 5 de Majunga, 4 de Tuléar, 4 de Tamatave, 3 de Diégo-Suarez, 1 de Morondava et 1 d'Ambositra.

Le spectacle de clôture, le 13 avril 1968, donné en plein air dans l'enceinte du lycée comprenait une pantomime sur un thème populaire malgache, le deuxième acte des *Fourberies de Scapin,* et une pièce en malgache conçue, écrite et montée par les stagiaires au cours du stage.

Le thème de la pièce (opposition entre deux castes et deux ethnies à l'occasion d'un mariage) a été choisi par les stagiaires, le scénario conçu dans le détail et découpé en séquences. Les improvisations, enregistrées au magnétophone, était ensuite écoutées et sélectionnées. Cette pièce de trois quarts d'heure a été écrite en cinq jours puis répétée pendant les quatre jours suivants pour être représentée le dernier jour.

Le magnétophone ou l'art nouveau d'écrire.

Nous avons déjà vu pour le théâtre africain l'importance du magnétophone en ce qui concerne l'écriture d'une pièce.

L'usage du magnétophone peut permettre une très rapide mise en œuvre du théâtre malgache en raison de ce fonds d'archives de 800 manuscrits dont une partie devra sans doute être adaptée au public de 1970.

Le problème du répertoire doit donc être assez rapidement résolu.

L'espoir des radiotélévisions.

Ces tournées organisées par l'A.D.E.A.C. ont été très utiles pour faire le point des activités théâtrales mais le théâtre ne peut être désormais

(1) A.D.E.A.C., 1968, 20 pp.

séparé du cinéma, de la radio et de la télévision. Radio et télévision constituent en effet sur le double plan culturel et financier la grande chance du théâtre malgache de même que la télévision canadienne a permis aux troupes québecoises de vivre et prospérer, jouant souvent à perte ou couvrant tout juste les frais, mais vivant des revenus réguliers des représentations télévisées qui ont donné un extraordinaire essor et une indépendance réelle aux auteurs et aux acteurs canadiens français.

La télévision permet d'imposer programmes nouveaux et idées nouvelles. Les difficultés d'innover rencontrées par Odéam Rakoto par peur de perdre la faveur du public (et les ressources financières) doivent être surmontées à l'occasion de la mise en place de la télévision malgache.

Les possibilités ouvertes par la télévision doivent attirer de nombreux candidats comédiens auxquels devrait pouvoir être désormais garanti un traitement décent. La satisfaction d'être présenté sur le petit écran permettant de consacrer de nouvelles vedettes ce qui permet une sélection plus serrée.

Dans l'ensemble francophone la République malgache, comme le Rwanda et le Burundi, dispose d'une langue nationale. Une double action doit donc être entreprise sur le plan local en donnant en langue malgache pour le public de l'île des pièces empruntées aux auteurs cités mais aussi adaptées à partir des huit cents manuscrits rassemblés aux archives de Madagascar.

Sur le plan du monde francophone un effort peut également être fait pour présenter aux télespectateurs canadiens français, belges, maghrebins, négro-africains, haïtiens, vietnamiens et bien entendu français des pièces malgaches en français qui feront mieux connaître et apprécier l'éclat et la valeur d'une civilisation longtemps isolée dans la mer indienne, en marge de l'Afrique et qui mérite d'être mieux connue aussi bien dans les aspects majeurs de son histoire que dans la vie quotidienne des *fokolonona* et l'humour plein de fraîcheur de ses paysans.

Statuts de l'Institut malgache d'Art dramatique et de Folklore.

L'Institut malgache d'Art dramatique et de Folklore est la préfiguration d'une Ecole nationale d'Expression dramatique et musicale, véritable centre de formation des jeunes gens qui seront demain les pensionnaires de l'Ensemble national du théâtre malgache.

Article 1

L'Institut se propose de former des élèves selon des méthodes qui s'attachent à être à la fois humanistes et pratiques pour les rompre à toutes les disciplines des arts d'expression dramatique, de la musique et de la danse. Le nombre d'élèves admis à suivre les cours et à participer aux réalisations artistiques est en fonction du

budget de l'Institut. Dans une première période vingt éléments sont recrutés après un concours d'admission.

Les troupes de danseurs, de comédiens se produisant à Madagascar peuvent suivre l'enseignement gratuit de l'Institut. Ils seront admis aux cours avec le titre d'auditeurs libres. La durée des études est de deux ans.

Article 2. Admission à l'Institut

Un concours d'admission a lieu chaque année durant le mois d'août. Ce concours comporte deux épreuves successives.

PREMIÈRE ÉPREUVE

a) Lecture à vue d'un poème, d'une légende ou d'une fable de La Fontaine (en langue malgache et en langue française).

b) Une scène du répertoire classique au choix du candidat (langue malgache et langue française).

c) Interprétation de deux chansons au choix du candidat.

Cette épreuve permettra de juger les dons du candidat : voix, prestance, présence scénique, diction.

DEUXIÈME ÉPREUVE

Elle comporte d'une part une scène imposée par le jury quatre jours auparavant et d'autre une épreuve écrite.

ÉPREUVE ÉCRITE (en langue malgache et en langue française)

Pourquoi voulez-vous « faire du théâtre » ?

Avez-vous assisté à un spectacle ?

En quelles circonstances ?

Résumez en quelques lignes le scénario de la pièce ou des pièces représentées.

Quel est à votre avis, la raison d'être d'un Ensemble d'art dramatique d'expression malgache ?

En plus du métier d'acteur, êtes-vous intéressé par la création scénique ? (écriture de pièces, régie, décors, mise en scène).

Que conviendrait-il de représenter aux populations d'un village de brousse du pays Imerina ? de la région des Sakalava ? aux habitants du pays Betsileo ? aux populations Bara ?

Aimeriez-vous aller jouer dans les villages de brousse ? Pour quelles raisons ?

Le jury est composé comme suit :

1. Le directeur de l'Institut, président du jury
2. Le secrétaire général d'une grande compagnie théâtrale en activité à Tananarive, ou le directeur de l'Ensemble national malgache
3. Six membres du Comité littéraire d'une grande compagnie théâtrale de Tananarive ou de l'Ensemble national malgache
4. Le directeur d'une troupe locale se produisant en province
5. Les conseillers techniques et les professeurs de l'Institut
6. Trois personnalités désignées par les autorités et nommées pour un an, choisies parmi les auteurs, les membres du Théâtre universitaire, les journalistes ainsi que les metteurs en scène.

Pour les femmes avoir plus de 15 ans et moins de 24 ans.
Pour les hommes avoir plus de 16 ans et moins de 25 ans.

Pièces exigées :

— un certificat médical C.E.S.D. ou C.E.P. (ou certificat de fin d'études justifiant de ce degré d'instruction);

— Autorisation paternelle, maternelle ou du conjoint pour les candidats ayant moins de 18 ans.

Article 3. Préparation au concours d'admission pour les candidats de la province

Cette préparation peut être effectuée au cours des tournées de la Compagnie d'Expression théâtrale, ou dans les compagnies d'amateurs. Les candidats subiront une première épreuve. Après décision du directeur de l'Institut ou de son délégué ils seront admis au concours d'admission (frais de déplacement et d'hébergement à leur charge). Les candidats exceptionnellement doués mais économiquement faibles d'une bourse.

Droit d'inscription au concours d'admission : 100 FMG.

Article 4. Organisation des études

1. CONCOURS ET EXAMEN

Tous les élèves de première année devant participer activement aux réalisations de la Compagnie d'Expression théâtrale de l'Institut, un examen a lieu en novembre : il éprouve leurs qualités et peut être éliminatoire comme tous les examens.

Un second examen a lieu en mars. Il sert d'éliminatoire en vue des réalisations au profit des habitants de la République malgache.

Les examens de novembre et de mars comportent le même jury que le concours d'admission.

La seconde partie de l'enseignement de l'Institut étant fondée sur un travail pratique (spectacle joué pour les populations de la brousse) les élèves de 1re année participent à un grand concours public. Il a lieu entre les 1er et 15 juin.

Ce concours ne représente pas la véritable sanction des études mais il est une vérification du bien-fondé de l'admission d'août.

Les élèves sont notés de 1 à 20. Les élèves ayant une moyenne de 10 points (compte tenu des examens de novembre et de mars) sont admis au cours pratique de la seconde année d'études.

Le concours public comprend cinq épreuves :

— une scène d'expression théâtrale choisie dans le répertoire de langue française (classique et moderne) ;

— une scène d'expression théâtrale et poétique en langue malgache ;

— une épreuve de danse-pantomime sur un air choisi ou composé par le candidat ;

— un poème malgache mis en musique et chanté sous forme de duo, avec un accompagnement musical composé par un ou plusieurs élèves de l'Institut.

Ce concours se déroulera en deux grandes séances. Il est présenté en langue malgache et en langue française par l'élève le plus dynamique. Le concours est mis en scène avec style. Les scènes d'expression théâtrale de langue française alternent avec les épreuves de danse-pantomime, les scènes d'expression poétique malgache et les duos chantés. L'ensemble forme un spectacle de variétés plein de rythme et de vie.

La salle du concours est choisie en fonction de la qualité de l'acoustique. Les épreuves sont passées sans l'aide des micros qui déforment les voix.

L'admission dans les compagnies de l'Institut, l'orientation des études correspondent à l'ordre des épreuves.

Les élèves ayant reçu un premier prix, un second prix, sont admis dans la Compagnie d'Expression théâtrale dirigée par le directeur de l'Institut, après un stage dans une équipe de brousse. Ils interprètent les rôles qui conviennent à leurs personnalités, suivent les cours de techniques modernes des élèves de seconde année, ils perçoivent une bourse d'études fondée sur leur activité dans la Compagnie (ou dans l'Ensemble national malgache). Les élèves ayant reçu un premier ou un second accessit sont admis dans la même compagnie où ils réalisent et présentent, guidés par un délégué de l'Institut, des spectacles destinés aux populations de la brousse. Ils développent leur connaissance de l'âme du peuple malgache en offrant aux habitants des villages les plus déshérités des spectacles montés dans l'esprit des Mpilalao. Ils aident le maître rural, le chef du village à créer sur place un groupe folklorique. Ils transcrivent les légendes, les histoires du village, écoutent les airs improvisés, photographient les sites les plus pittoresques, les masques, les costumes, ils notent ces différentes sources dans leur livre de route. De ces sources étudiées par le Comité littéraire et les conseillers techniques de l'Institut naîtront les œuvres nouvelles d'une expression d'art populaire malgache (comédies, drames, comédie musicale, réalisation radiophonique, télévision et cinéma, peintures, sculptures, nouvelles et romans).

Les livres de route des élèves de seconde année sont examinés et notés par le Comité littéraire, il en est tenu compte dans les épreuves terminales que couronne la délivrance du diplôme de l'Institut.

Article 5. Le diplôme

Il représente la véritable reconnaissance des aptitudes de l'élève à pratiquer les Arts d'Expression dramatique.

Sur présentation de ce diplôme, le lauréat est admis pour un an à la Compagnie de l'Institut, il est indemnisé en conséquence et participe au développement des créations de l'Institut dans la République malgache, aux représentations données à l'étranger, aux réalisations radiophoniques, TV et cinéma.

Après avis des autorités de tutelle les trois lauréats les mieux notés vont en France suivre un stage d'études sous la direction d'un conseiller technique agréé par l'Institut.

ÉPREUVES

1. Composition d'une comédie musicale (avec danse) à quatre personnages (durée 20 mn).

Cette comédie est entièrement réalisée par le candidat. L'exercice est noté sur les disciplines suivantes : musique, chant, texte, jeu et mise en scène (épreuve présentée en langue malgache).

2. Présentation en langue française d'une scène d'un grand auteur de théâtre.

3. Epreuve écrite :

— 1 thèse « l'Avenir des Arts populaires à Madagascar » ;

— un dessin, maquette et plan d'un dispositif scénique (œuvre au choix du candidat) ;

— 4 photographies d'un personnage typique, d'un scène pittoresque, ou d'événements ayant frappé l'imagination du candidat.

4. Epreuve de photogénie et de cinématographie. Photo du candidat dans un rôle au choix du candidat, projection d'un essai cinématographique tourné au cours de la première épreuve.

5. Epreuve radiophonique :

Voix enregistrée du candidat (chants et textes proposés par les autorités intéressées).

Les épreuves de réalisations sont notées de 1 à 20 (coef. 3).
Les épreuves écrites de 1 à 20 (coef. 2).
Les épreuves techniques de 1 à 20 (coef. 2).
Note maximum : 280.

Le diplôme est délivré aux candidats ayant atteint une moyenne de 140 points. Il est honoré par quatre prix :

Grand prix d'honneur ..... 260 points
Prix d'excellence ..... 230 points
Premier prix ..... 200 points
Second prix ..... 175 points

Article 6. L'enseignement

1. *Classe de formation individuelle sous la responsabilité du directeur de l'Institut.*

PREMIÈRE ANNÉE

Il s'agit non seulement de dégager et de développer la personnalité de chaque élève mais de l'aider à dépasser la fonction de comédien en déployant tous ses dons dans toutes les disciplines de l'Art dramatique, de découvrir en lui le décorateur, le compositeur, l'écrivain et d'encourager ces possibilités tout en aidant à l'affirmation de son talent d'acteur.

2. *Classe de réalisation collective.*

Cette classe réunit l'ensemble des élèves. Elle a pour objet et pour tâche d'habituer l'élève non plus à un travail individuel mais au travail d'équipe que représente l'élaboration du spectacle. Il prend ainsi contact avec les problèmes de l'écriture, de la musique, du chant et de la réalisation d'un spectacle à grande mise en scène. L'avenir de l'Art d'Expression dramatique malgache est fondé sur les pièces à mise en scène colorée, vive, plaçant au premier plan les divertissements musicaux, les ballets, les duos. L'enseignement donné par l'Institut tient compte de la soif de poésie chantée qui altère l'âme du Malgache.

Le premier exercice prend pour thème une légende de l'histoire malgache et en commun tous les élèves transposent pour la scène cette légende.

L'animateur de cette classe doit par sa verve inspirer l'imagination des élèves pour l'écriture du scénario, des dialogues. La musique est improvisée sur place par l'orchestre traditionnel.

Cette classe est ouverte aux Malgaches du Théâtre universitaire, après demande faire au directeur de l'Institut.

3. *Classe d'Expression théâtrale en langue française.*

Les travaux de cette classe ne sont pas limités par la simple étude de jeu d'une scène mais par les exercices de phonétique, de diction des méthodes d'André Baugé et de Leroy. La vie des grands auteurs étudiés est analysée, le postulat de leur création expliqué, l'universalité de cette création démontrée. Les élèves travaillent entièrement un ou deux personnages du répertoire classique proches de leur personnalité, jouent les scènes principales en langue française et les adaptent en langue malgache.

4. *Classe de littérature malgache et d'histoire du Théâtre et de la Musique.*

Etude des textes anciens, explication des règles scéniques des Théâtres de l'Occident et de l'Asie. Adaptation de ces règles pour une création dramatique originale. Audition des partitions des grands opéras.

5. *Classe de musique, de chant et de danse populaire.*

Cette classe complète les cours de la classe d'Ensemble. Le directeur de l'Institut en établit le programme en fonction des dons de chaque élève.

6. *Cours techniques sur les différentes formes de réalisations scéniques et les moyens visuels de l'Expression dramatique.*

Décors, dispositifs de jeu, costumes, masques, éclairage. Jeu de l'acteur dans ces éclairages. L'interprétation cinématographique.

7. *Autres activités.*

Conférences de caractère technique ou de culture générale.

Projection de films mettant en scène une pièce de théâtre ou une comédie musicale de classe, illustrant l'activité d'une compagnie.

(*Hamlet, Henri V, Richard III, Le Bourgeois Gentilhomme, Le Mariage de Figaro, Chantons sous la pluie,* etc.), projection suivie d'un débat.

Article 7

DEUXIÈME ANNÉE

La lecture de l'article 5 démontre que l'Institut a pour objet essentiel de former des hommes, des femmes mettant leurs dons, leurs talents, leurs richesses créatrices au service de toutes les populations de la République de Madagascar. L'Institut n'est pas une chapelle fermée mais un vaste édifice aux portes ouvertes vers la vie du pays. Il a pour tâche d'assurer la conservation et le développement d'un patrimoine artistique, d'une tradition du peuple malgache, de l'évolution des techniques modernes. Il est un service public, essentiellement consacré à la culture. Apolitique, il se fait un principe de la non-discrimination religieuse ou tribale.

Pour servir cette culture et la propagande nationale, l'Institut réalise des spectacles, en langue française, en langue malgache, partout où cela est nécessaire. Il engage un dialogue enrichissant avec l'étudiant de nos grandes universités, l'employé, l'ouvrier, l'artisan de nos villes, le marchand du Zoma, le paysan des hauts plateaux et le pêcheur de l'Océan Indien.

L'enseignement de seconde année s'inspire par la nécessité de ce dialogue, de la création d'une œuvre collective née de la vie même de la terre malgache.

Les élèves de seconde année sont admis dans les compagnies d'expression de l'Institut et effectuent des tournées à travers tout le pays durant quatre mois.

La première compagnie se produit dans les villes, les banlieues, la seconde prolonge l'œuvre des équipes d'alphabétisation et de l'animation rurale (article 5).

Les cours théoriques développent, compte tenu de l'expérience acquise durant ces tournées, les dons créateurs des élèves.

Article 8. Section préparatoire

Il convient de former dès l'enfance ceux et celles qui seront demain les créateurs artistiques des Arts populaires de la République malgache.

En accord avec les représentants de l'Education nationale l'Institut crée une classe préparatoire groupant une vingtaine d'enfants.

PROGRAMME

L'emploi du temps tient compte de l'horaire des études scolaires. Les cours ont lieu les jeudi et samedi de 16 h à 19 h.

1) Jeu mimé des fables de La Fontaine, du répertoire naïf des farces et des fabliaux ;

2) Cours de dessin, de peinture, de modelage ;

3) Initiation à la musique, à la danse, aux divertissements folkloriques ;

4) Marionnettes. Lecture collective de textes de la littérature pour l'enfance (contes, légendes).

Par ces loisirs les enfants sont initiés à l'Art de l'Expression théâtrale. Les cours sont illustrés par la projection des meilleurs films, les réalisations de Santelli du Théâtre pour l'Enfance, les marionnettes de Trnka, etc.

Avec ces élèves deux spectacles sont réalisés tous les ans, présentés à tous les enfants de Tananarive. Ils sont montés avec le concours des meilleurs professeurs de l'Institut sous le contrôle de son directeur.

Le répertoire très simple : légendes, chants, fables et petites pièces poétiques, joué en langue malgache et en langue française.

Cette classe offre trois avantages :

1. Les loisirs des jeunes scolaires admis à l'Institut — sur avis de leur instituteur et avec l'autorisation de leurs parents — sont employés à des travaux divertissants qui complètent leurs études scolaires ;

2. La création à Tananarive d'un théâtre pour l'enfance par des enfants remporte auprès du très jeune public un succès considérable ;

3. Elle assure la continuité de l'œuvre entreprise par l'Institut.

Article 9

Les élèves de la classe préparatoire sont admis au concours d'entrée de l'Institut s'ils ont passé avec succès les épreuves scolaires.

Le Directeur de l'Institut les encourage à poursuivre leurs études dans les grandes écoles, à créer, dans ces écoles, des groupes d'expression théâtrale ; un cours du soir spécial est fondé pour ces étudiants.

COURS DU SOIR

Trois fois par semaine. Il est fondé sur l'ensemble du programme de l'Institut. Les étudiants de ce cours ont le titre « d'auditeurs-cadres ».

Article 10

L'Institut a un règlement intérieur qui complète les dispositions de ces statuts.

Article 11

L'enseignement de l'Institut est gratuit. L'Institut fonctionne sur un budget étudié dans le cadre de son œuvre. Dans un premier temps des dispositions transitoires permettent son activité.

Les statuts ont été rédigés par Odeam Rakoto, directeur de l'Institut, et Raymond Hermantier.

IX
Les problèmes du théâtre africain francophone et les solutions éventuelles

Nous avons abordé à plusieurs reprises les problèmes au hasard des chapitres.

Nous insisterons plus spécialement sur les œuvres africaines francophone, sur les auteurs et les encouragements dont ils peuvent bénéficier, sur la formation des acteurs, sur les salles, enfin sur l'importance particulière de la radio et de la télévision.

Défense des pièces et des auteurs francophones.

Le problème des auteurs africains francophones s'intègre dans le problème général de la défense du théâtre francophone face au déferlement des pièces anglo-saxonnes.

Il faut envisager en premier lieu le recul du français : avant la Deuxième Guerre mondiale et en gros jusqu'en 1950, les pièces françaises étaient jouées partout dans le monde. Or à l'heure actuelle plus de la moitié des bonnes salles parisiennes jouent des adaptations de pièces américaines. Ce n'est pas faute de pièces françaises, mais les imprésarios américains ayant gagné de l'argent sur les spectacles à Broadway peuvent joindre au manuscrit les 100 ou 200 000 F (5 ou 10 millions (C.F.A.) pour un fructueux lancement. A ce schéma américain correspondent des perspectives analogues pour d'autres pays souvent par l'intermédiaire des ambassades.

Ces pratiques aboutissent au fait que les rentrées de devises qui correspondaient à l'esprit de création du monde francophone et qui faisaient apprécier et rayonner la culture française à l'étranger se sont transformées en *sorties* de devises qui vont essentiellement en Amérique sous la double forme des droits d'auteurs et des bénéfices des imprésarios.

Détail piquant : à Paris la caisse d'aide au théâtre qui ne connaît pas la nationalité des œuvres répartit ses fonds, en cas de perte, aux importateurs du répertoire étranger, en particulier anglo-saxon !

Des mesures ne pourraient-elles être prises pour que la caisse fût dotée d'un *fonds spécial réservé à la création des pièces d'auteurs francophone ?* Pour ceux appartenant aux pays hors de la zone franc (Canada, Haïti, Belgique, Suisse, Guinée, Congo, Rwanda, Burundi, Viet-Nam, Cam-

bodge, Laos, île Maurice). Ce serait peut-être alors le rôle de l'*Agence de coopération francophone* dont le projet est sorti de la grande conférence de Niamey (février 1969). On peut faire confiance au dynamisme du secrétaire général, le Canadien-Français Jean-Marc Léger, pour mettre au point un système qui pourrait être une *caisse de défense de promotion et de soutien du théâtre francophone.*

Circulation des œuvres à travers les pays francophones.

A ce déclin des pièces françaises dans le répertoire parisien ne correspond nullement une ouverture de Paris vers le monde francophone.

A la suite d'une déclaration de M. Armand Salacrou sur l'activité de la société des auteurs et compositeurs dramatiques dont il est président, le directeur du Théâtre national de Belgique Jacques Huisman, pose dans une correspondance adressée au *Monde* (1) le problème de la liberté de circulation des œuvres à travers les pays francophones.

« *Tous ces théâtres (belges, suisses, luxembourgeois, marocains, etc.) rencontrent de plus en plus de difficultés pour obtenir l'autorisation de jouer les pièces contemporaines du répertoire international. Cela vient du fait que les auteurs et les adaptateurs sont privés de leur liberté par la contrainte qu'exercent sur eux les producteurs, les tourneurs et les directeurs parisiens.*

« *Théoriquement, tous les auteurs sont libres de refuser l'exclusivité à un directeur ou à un tourneur parisien, mais ceux-ci sont en mesure de leur faire payer cher leur audace.*

« *Pour protéger les dix ou vingt galas qu'un tourneur donnera à Bordeaux, à Bruxelles, ou à Caen longtemps après que les pièces ont été créées à Paris, on prive de spectacles tous ceux qui ne peuvent pas payer leurs places à des prix exceptionnellement élevés.*

« *Foncièrement antidémocratiques, les privilèges d'exclusivité distribués et protégés par la Société des Auteurs lèsent des milliers de spectateurs locaux et portent préjudice à tous les gens de théâtre hors Paris. Tous (comédiens, décorateurs, musiciens, metteurs en scène, costumiers) sont condamnés à attendre le bon vouloir de quelques privilégiés parisiens qui monopolisent longtemps le répertoire.*

« *Les problèmes posés par le répertoire des théâtres de tous les pays de langue française ont complètement changé depuis le XVIII^e siècle ; les pays de langue française sont les seuls où les organismes de perception des droits n'ont pas modifié leurs positions depuis 1770. En Allemagne, par exemple, personne ne songerait à interdire à Cologne de jouer une pièce du*

---

(1) *Le Monde* du 21 août 1969, p. 13.

répertoire berlinois, et l'on voit couramment trente ou quarante théâtres jouer simultanément les mêmes pièces ; ce système est beaucoup plus profitable pour le théâtre et pour les auteurs.

« Les théâtres d'expression française non parisiens ne veulent plus être les vassaux du théâtre de Paris. Ils acceptent que les tournées parisiennes présentent en tournée ce qui leur plaît, quand il leur plaît. Mais ils demandent que réciproquement les compagnies belges et françaises décentralisées puissent présenter dans tous les pays d'expression française leur répertoire quand il leur plaît.

« Pour conclure, ce que nous demandons est très simple : que la Société des Auteurs modifie les accords généraux qu'elle a avec les directeurs, les tourneurs, les auteurs, en y ajoutant le paragraphe suivant :

« " Les droits accordés à un directeur ne sont plus exclusifs. L'auteur est toujours libre d'accorder simultanément à des directeurs d'autres villes ou d'autres pays le droit de représenter ses pièces.

« " En aucun cas, la Société des Auteurs n'entérinera un accord (liant un auteur à un directeur ou à un tourneur parisiens) qui empêcherait un directeur non parisien d'obtenir simultanément les droits de représentation.

« " De même, en aucun cas, la Société des Auteurs n'entérinera un accord (liant un auteur à un directeur non parisien) qui empêcherait un directeur ou un tourneur parisiens d'obtenir simultanément les droits de présenter leurs spectacles dans d'autres villes ou dans d'autres pays. " »

A la recherche des auteurs : nécessaire publication des pièces.

Ayant poussé très loin et dans tous les pays d'Afrique mon enquête, j'ai été frappé de l'ignorance et de la méconnaissance mutuelle des auteurs et des œuvres. En des pays où j'ai pu compter des dizaines de pièces dont au moins cinq ou six excellentes, les professionnels du spectacle ignoraient parfois leur existence.

Mais quelle que soit la valeur du fonds théâtrale existant, le renouvellement est indispensable d'où la nécessité de *concours annuel* qui suscite l'effort et le talent de dramaturges.

Le concours organisé par la D.A.E.C. (Direction des Affaires extérieures et de la Coopération) qui remplace l'O.C.O.R.A. remplit pleinement cette fonction et fort heureusement l'édition des pièces est maintenant organisée de façon satisfaisante. Cela est d'autant plus intéressant que les pièces de théâtre, primées au concours, étant destinées à être jouées, le prix est suffisamment modique pour permettre la vente à l'entrée des salles de spectacle.

Titres des pièces et appellation des compagnies.

Tout au long de ce livre, le lecteur a pu noter que certaines pièces portaient le même titre. Pour ne citer qu'un exemple, *L'Oracle* de Guy Menga (Congo-Brazzaville) qui a eu le prix de l'O.C.O.R.A. en 1968 est totalement différent de *L'Oracle* de Moussa Savadogo (Haute-Volta) représenté à Ouagadougou en 1961, et de *L'Oracle* de l'écrivain haïtien Massillon Coicou (1901). Aussi suggérons-nous que l'A.D.E.L.F. (association des Ecrivains de langue française) prenne en charge le fichier des titres pour théâtre, roman, nouvelle publiés dans le monde francophone.

De même nous avons noté que plusieurs compagnies portaient le même nom. Il y a une *compagnie des Griots* à Port-au-Prince, à Paris, à Lomé, etc. Là ce pourrait être un bureau international des compagnies *francophones* (peut-être rattachée à l'Agence de Coopération internationale de Jean-Marc Léger) qui pourrait tenir le fichier des appellations. Avant d'être définitivement enregistrée au *Journal officiel* de l'Etat, communication en serait faite au bureau qui dirait si oui ou non cette appellation est déjà utilisée. Pour *les Griots* par exemple cela pourrait aboutir aux *Griots togolais* pour ceux de Lomé, *Griots haïtiens* pour ceux de Port-au-Prince. Il est certain que le passage aux radios et télévisions francophones de troupes d'appellation identique doit être autant que possible évité.

Les difficultés d'emploi des acteurs noirs francophones.

Il existe à Paris une cinquantaine d'acteurs (africains et antillais) noirs qui ont les plus grandes difficultés à trouver des emplois à la mesure de leur talent. Bien plus, on a vu certains metteurs en scène ou directeurs de salles faire venir des acteurs noirs des Etats-Unis plutôt que d'utiliser les acteurs francophones. A cet égard l'O.R.T.F. a fait un méritoire effort et, aussi bien pour les doublages que pour la scène, fait toujours appel à ces acteurs noirs de Paris.

Dans ce domaine le cinéma prend parfois avec bonheur le relais du théâtre et par les cachets versés permet à certains acteurs africains de vivre décemment.

Certes il n'est jamais possible de faire obligation à un directeur de salle de choisir tel ou tel acteur mais par une meilleure information il doit être possible de lui faire prendre conscience du nombre, de l'importance et du talent des acteurs noirs de Paris.

---

(1) L'A.D.E.L.F. (38, rue du faubourg Saint-Jacques, Paris-XIV[e]) édite la revue *Culture française* (trimestrielle, 64 pp.) qui pourrait ouvrir une rubrique théâtrale sur ce point particulier.

La formation des acteurs noirs francophones.

La formation des acteurs, qu'ils soient à Paris ou en Afrique, est très diverse. Plusieurs sont passés par l'école de la rue Blanche et ont présenté le Conservatoire. D'autres, alors qu'ils étaient étudiants ont joué pendant les vacances ou lors des galas de la France d'Outre-mer.... d'autres sont issus des phalanges de William-Ponty.

Pour tous il existe un *problème de diction linguistique française* difficile à surmonter et qui, bien souvent, les empêche de tenir un rôle européen. Une telle difficulté n'existe évidemment plus dès lors que cet acteur revient en Afrique. Néanmoins c'est tout récemment que l'on s'est avisé de l'utilité des services de certains phoniatres spécialisés.

Ajoutons que le système français d'enseignement donne aux acteurs de l'ancienne Afrique française une parfaite maîtrise de notre langue très supérieure en général à celle des Africains anglophones pour la langue de Shakespeare.

Institut d'arts, écoles nationales d'art dramatique visent à donner en deux ou trois ans une bonne formation théâtrale aux jeunes gens reçus au concours.

Une véritable compagnie parisienne d'acteurs noirs francophones.

L'importance et la valeur de la formation parisienne en matière théâtrale entraîne la présence permanente à Paris de plusieurs dizaines d'acteurs. Certes, des compagnies existent déjà, mais il s'agit plus de rassemblements occasionnels d'acteurs noirs pour un spectacle déterminé que d'une véritable troupe dont les éléments jouent ensemble en permanence.

Les acteurs noirs parisiens, pour vivre, doivent faire un autre métier ou bien obtenir du disque et de la chanson les ressources que le théâtre ne peut leur donner.

Une compagnie permanente d'acteurs noirs installés à Paris attachée à un théâtre pourrait servir de base pour tout un ensemble de spectacles qui mettrait en valeur le platrimoine culturel de l'Afrique.

Pour un théâtre francophone à Paris.

Habib Benglia voici quinze ans réclamait un théâtre de l'Union française (*supra*, p. 99-103). Cela ne put être réalisé pour divers motifs dont le plus grave était financier.

Or avec la conférence de Niamey, une grande espérance est

née qui impose à la France un rôle à la mesure de son passé, de son prestige culturel et du rayonnement de sa capitale.

Est-il possible de trouver dans Paris une salle qui serait à la fois le banc d'essai et la consécration pour des troupes de comédiens qui viendraient des vingt Etats africains, de Madagascar et de l'île Maurice, dont le français est langue officielle, nationale de culture ou d'usage, mais qui viendraient aussi du Viet-Nam, du Cambodge, du Laos, du Liban, de la République haïtienne et du Québec, de Belgique, de Suisse et du Luxembourg.

Si l'on ne peut trouver de salle parisienne, alors pourquoi ne pas consacrer annuellement une salle au théâtre francophone : une année par exemple le théâtre des Amandiers à Nanterre, l'année suivante le théâtre d'Antony, avec peut-être une fois tous les trois ou cinq ans, l'Odéon pour un festival francophone.

Je n'ignore ni les difficultés ni les frais qu'entraîneraient pareils projets. Mais n'y aurait-il pas possibilité de rentabiliser l'opération par un tournage de film au profit des télévisions francophones... et des télévisions étrangères qui pourraient acquérir ces films pour leurs progammes ?

Le théâtre en langue vernaculaire.

Bachir Touré posait voici dix ans le problème :

« Qu'a-t-on fait pour le public analphabète des campagnes ignorant le français ? » La réponse, bien sûr, était « rien » ou « peu de chose ».

Depuis, des troupes itinérantes se produisent, des efforts ont été faits pour atteindre la brousse. Il est absurde comme l'ont fait certains ultra-nationalistes, d'opposer le théâtre en langue africaine et le théâtre en français. Puisque les acteurs ont la chance d'être bilingues, leur jeu en mandé et français (Mali, Guinée) en ouolof et français (Sénégal), leur permet un double contrôle de leurs personnages par le jugement de la foule africaine de base et de l'élite cultivée.

L'utilisation du magnétophone permet une grande rapidité de composition par des improvisations immédiatement contrôlées, valorisées, et rejouées sur-le-champ.

Un acteur africain d'un théâtre national trouve tout naturellement sa place dans un rôle joué en français dans la capitale. Il la trouve également sur la place d'un village dans un rôle joué en langue africaine. L'extension inéluctable de la télévision, incomparable moyen de diffuser la culture jusque dans les couches les plus frustes de la population, doit faciliter encore cette activité double qui fait de l'acteur un véritable « missionnaire culturel ».

La télévision : chance du théâtre africain.

La multiplication des chaînes de télévision en Afrique francophone (Côte-d'Ivoire, Haute-Volta, Gabon, Congo-Kinshasa, Madagascar) impose la production de films adaptés au public africain.

Il est scandaleux de voir les kilométrages de *western,* de policiers américains ou de navets tchèques, polonais ou soviétiques qui permettent aux télévisions africaines de couvrir à bon compte leurs horaires.

Nous avons montré l'extraordinaire richesse du fonds culturel africain. Ainsi les pièces de théâtre jouées peuvent être présentées à la télévision. Mais la télévision ouvre des horizons beaucoup plus vastes. Les grandes fresques historiques peuvent être présentées en feuilletons. Ainsi *le mythodrame de Samba Gueladio Diégui* (*supra,* p. 38-41) injouable au théâtre en raison de la longueur et du fait que l'on fait parler un homme dont la tête vient d'être coupée... peut bénéficier d'un habile montage. On imagine ce qui pourrait être tiré de l'histoire de la migration évhé de Nuatja pour le Togo... ou d'Aoura Pokou en Côte-d'Ivoire.

La télévision veut aider à la prise de conscience nationale. Elle rentabilise le théâtre et permet de jouer des pièces normalement jugées trop longues.

Ces pièces doivent pouvoir être également présentées aux télévisions francophones d'Europe et d'Amérique, comme certaines pièces canadiennes (je pense par exemple à *Bois Brûlés* (1) qui met en scène Louis Riel et l'insurrection des métis au Nord-Ouest) à celles d'Europe, d'Afrique et d'Asie avec bien entendu une présentation de l'auteur et de l'arrière-plan historique.

Pour une émulation permanente.

Si les festivals étaient moins marqués de préoccupations politiques nul doute qu'ils ne constitueraient une confrontation idéale. Mais en réalité c'est à l'intérieur des Etats que la recherche théâtrale doit être stimulée.

Il est certain qu'un ensemble national qui n'a qu'une seule pièce à son répertoire, quelle que soit la valeur de cette pièce est voué à l'échec.

Trop souvent les élèves des écoles nationales d'art dramatiques se considèrent comme des fonctionnaires mal payés qui en prennent à leur aise avec la ponctualité.

---

(1) Jean-Louis Roux, *Bois Brûlés,* Editions du Jour, Montréal, 1965, 224 pp.

Shakespeare au vestiaire !

J'ai pour Aimé Césaire, Jean-Marie Serreau et Raymond Hermantier une profonde estime et j'éprouve une admiration sans borne pour leur immense talent.

La Tempête de Césaire et Serreau et le *Macbeth* sénégalais d'Hermantier viennent de soulever quelques remous. J'admire les étonnantes performances théâtrales réalisées, mais l'historien des peuples d'Afrique noire qui écrit ce livre sait qu'il y a dans le passé de ces nations des épisodes aussi remarquables, aussi présentables en spectacle que *Macbeth*... Quant à Prospero et Caliban, Césaire pouvait par exemple recréer plus facilement des pièces sur Mackandal ou Toussaint-Louverture.

Certes l'acteur européen a été nourri de Shakespeare. Il en connaît répliques et détours. Mais n'est-ce pas précisément une solution de facilité ?

Avec une bonne connaissance de Shakespeare, quelques schémas anticolonialistes, les excellents acteurs africains, ont donné une nouvelle jeunesse à des pièces usées jusqu'à la corde. C'est l'Afrique médicament et bain de jouvence du théâtre européen, comme l'art nègre l'a été (souvent par d'étonnants contresens) pour les écoles artistiques et littéraires au début du siècle.

Comme administrateur, en tournée dans la brousse africaine, j'ai écouté les vieillards me conter le passé de leur peuple. Grâce à ce sens généalogique de l'Histoire qui est dans l'homme négro-africain, le griot traditionaliste assumait le passé des ancêtres, celui de tout un peuple.

L'Afrique apporte une nouvelle dimension historique au monde. Que les hommes de théâtre le comprennent et cherchent dans l'incomparable fonds historique de l'Afrique noire les sujets, les personnages plutôt que de se lancer en de hasardeux syncrétismes scéniques afro-anglo-saxon qui, pour certains, offensent la mémoire de Shakespeare et pour d'autres offensent les traditions africaines.

Conclusion

Arrivé au terme de ce livre, j'espère avoir convaincu le lecteur de l'extraordinaire richesse du patrimoine théâtral de l'Afrique francophone et de Madagascar, de la valeur des auteurs, des pièces, des animateurs, des acteurs et aussi des critiques dramatiques de la presse africaine.

Dans l'ensemble francophone qui s'édifie, le théâtre d'Afrique noire et de Madagascar doit jouer un rôle à sa mesure.

Certes la France, le Québec, la Belgique doivent aider de toutes leurs forces cet essor du théâtre africain, mais c'est en définitive des Africains eux-mêmes que dépend la solution des divers problèmes.

C'est, croyons-nous, au sein de l'Agence de coopération francophone, issue de la conférence de Niamey, que devraient s'édifier des structures nouvelles d'action et de renouveau.

Si la lecture de ce livre permet aux Africains et à tous ceux qu'intéresse le théâtre de prendre une plus juste mesure de ces problèmes, l'auteur aura atteint son but.

Bibliographie

En dehors de l'excellent travail de Bakary Traoré *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales* paru en 1958 aux Editions Présence Africaine (154 pp.) il n'existait rien sur l'ensemble du sujet.

Dans les ouvrages généraux sur le théâtre, l'Afrique noire est en général absente et c'est dans les livres sur la littérature africaine qu'il faut chercher les informations sur le théâtre.

Il n'existe à ma connaissance, de chapitre consacré au théâtre de l'Afrique noire francophone que dans l'ouvrage de Robert Pageard sur *La Littérature négro-africaine* (1) (pp. 112-116) dans celui de J.-M. Jadot, *Les Ecrivains africains du Congo belge et du Rwanda Urundi* (2), ainsi que sur les formes modernes dans Raymonde Temkine, *L'Entreprise théâtre* (3).

Janheinz Jahn dans sa *Bibliographie de la littérature néo-africaine* (4) a donné les références d'un grand nombre de pièces.

Mais c'est essentiellement dans les revues qu'il faut chercher informations et commentaires sur le théâtre d'Afrique Noire.

L'Education africaine (bulletin de service de l'enseignement d'A.O.F.), *Présence Africaine* (5) qui depuis 1947 tient magnifiquement le flambeau de la culture et de la pensée africaines ; *Liaison,* organe des cercles culturels de l'A.E.F. ; *Traits d'Union* qui fut celui des centres culturels de l'A.O.F. ; *France-Eurafrique* (6) ; *L'Afrique littéraire et artistique* (7) ; *Afrique contemporaine* (8) ; *Afro-Asian theatre bulletin* (9) ; *La Revue d'histoire du Théâtre* (10) ; *Culture française* (11) ; *Bingo* (12) ; *Jeune Afrique* (13) ; *Abbia* (14) ; *Arts d'Afrique* (15) ; *Tam-Tam, organe des étudiants catholiques africains* (16) ainsi que *Le Bulletin de l'Académie des Sciences d'Outre-*

---

(1) Livre Africain, 2e édition, rue de Sèvres, 1966.
(2) A.R.S.O.M., 80 A, rue de Livourne, Bruxelles.
(3) Editions Cujas, 1967.
(4) André Deutsch 1965, 359 pages.
(5) 25, rue des Ecoles, Paris-Ve.
(6) 9, rue Bourdaloue, Paris-IXe.
(7) 32, rue de l'Echiquier, Paris-Xe.
(8) 29, quai Voltaire, Paris-VIIe.
(9) Frederic Litto, éditeur, université du Kansas, Laurence, Kansas, U.S.A.
(10) 98, Bd Kellermann Paris-XIIIe.
(11) 38, rue du Faubourg-Saint-Jacques, Paris-XIVe, et 96, Bd Raspail, Paris-VIe.
(12) 11, rue de Téhéran Paris-VIIIe.
(13) 51, av. des Ternes, Paris-XVIIe.
(14) C.L.E. : Centre de littérature Evangélique, Yaoundé (Cameroun).
(15) Magazine bilingue, *African Studies Center,* université de Californie, Los Angeles.
(16) Rue Thibaud, Paris-XIVe.

mer (1) et celui de l'Académie royale des Sciences d'Outre-mer (2). Nous donnerons la bibliographie chapitre par chapitre.

1. Le théâtre africain autochtone.

Charles Béart, *Jeux et jouets de l'Ouest africain,* mémoire I.F.A.N., n° 42, Dakar, 1955, 2 vol, 887 p. — *Recherche des éléments d'une Sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux,* Présence Africaine, 1961.

Eno Belinga, *Littérature et musique populaire en Afrique noire,* Cujas 1965, 255 p.

Olivier de Bouveignes, « Poètes et conteurs noirs », numéro spécial de *Zaïre,* Louvain, 1948.

Thérèse Centner, *L'Enfant africain et ses jeux,* C.E.P.S.I., Elisabethville, 1963, 412 p.

Jacques Chesnais, « African Puppets », *World Theatre,* XIV, V (septembre-octobre 1965), pp. 448-451.

Maurice Delafosse, « Contribution à l'étude du théâtre chez les Noirs », *Annales et mémoires du Comité d'études historiques et scientifiques de l'A.O.F.*

G. Hulstaert, « Théâtre Nkundo », *Aequatoria,* XVI, 1953.

Henri Labouret, *Paysans d'Afrique occidentale,* Paris, 1941. — « Sur le théâtre soudanais », *Anthropologie,* XXXVII (1927), pp. 382-383.

Henri Labouret, et Moussa Travélé, « Le théâtre mandingue (Soudan Français) », *Africa,* 1928, pp. 73-97.

Odette de La Brouhe, *Chez les Pygmées,* Berger-Levrault, 1933.

M. Prouteaux, *Premiers essais de théâtre chez les indigènes de la haute Côte-d'Ivoire, B.C.H.S.A.O.F.,* 1929, pp. 448-475.

R.P. de Rop, *Théâtre Nkundo,* Editions de l'Université, Léopoldville, 1959.

Amaury Talbot, *Life in Southern Nigeria,* 1923, réédition Frank Cass, 1967.

R. Tonnoir, « Bobongo ou l'art chorégraphique chez les Ekonda, Yombé et Tumba du lac Léopold II », *Problèmes d'Afrique Centrale,* Bruxelles, 1953, 2.

2. Le théâtre néo-africain.

Alexandre Adandé, « Réponse à Bernard Maupoil », *Outre-mer,* septembre 1937, n° 3, pp. 318-320.

(1) 15, rue Lapérouse, Paris-XVI[e].
(2) 80 A, rue de Livourne, Bruxelles.

Abdou Anta Ka, « Passé et Présence du théâtre africain », *Traits d'Union,* novembre décembre 1956, p. 67.

F.-J. Amon d'Aby, *La Côte-d'Ivoire dans la cité africaine,* Larose, 1951.

Ba Bocar Alpha, « Point de vue sur le théâtre africain », *T.U.* mars-avril-mai 1956, n° 12, pp. 78-87.

Charles Béart, « Le théâtre indigène et la culture franco-africaine », *L'Education africaine,* Dakar, 1937, 115 p. — *Les origines du théâtre dans le monde : position actuelle du théâtre africain,* communication, C.R. mensuels de l'Académie des Sciences d'Outre-mer, t. XXII, 6 avril 1962, pp. 146-163.

Robert Delavignette, « Le théâtre à Dakar : le mariage de Sika », *Paris-Dakar* du 9 août 1935.

Georges Duhamel, « Hommage aux écrivains d'Outre-mer », *Carrefour* du 10 mars 1955.

Georges Hardy, *Une conquête morale : l'enseignement en A.O.F.,* Armand Colin, 1917. — *Un apôtre d'aujourd'hui : le R.P. Aupiais,* Larose, 1949, pp. 241-243.

J.-M. Jadot, *Le Théâtre de marionnettes au Congo belge,* I.R.C.B., bull. des séances XXI, 1950, pp. 559-570.

Bernard Maupoil, « Le théâtre dahoméen : les auteurs-acteurs de l'école William-Ponty », *Outre-mer,* septembre 1937, n° 3, pp. 301-318.

Denise Moran, « Les élèves d'une école normale africaine donnent à Dakar un spectacle d'art indigène », *L'Education africaine,* n° special,

L. Roubaud, « L'art dramatique indigène en A.O.F. », *L'Europe nouvelle,* Paris, XXI, 29 janvier 1938, p. 116.

E. Ugeux, « Congo ! mon beau théâtre », *Théâtre de Belgique,* Bruxelles, IX, 1956.

3. Théâtre africain et acteurs noirs en Europe.

Amon d'Aby, « Le C.C.F.C.I. gagnant de la coupe théâtrale 1956 a effectué une tournée en France », *Traits d'Union,* Dakar, n° 5, pp. 105-106.

Biramé Samba, « Sur le théâtre africain, les étudiants noirs parlent... », *Présence Africaine,* n° 14, 1952, pp. 304-306.

Morena Casamance, « Un dimanche d'espoir », *Bingo,* février 1959.

Morena Casamance et Maurice Decraiene, *Balthazar de la scène et des ondes,* ronéo, 1961. — *Martin Luther King apôtre de la non-violence,* ronéo, mars 1969, 45 p.

Maurice Decraiene, « Habib Benglia », *Bingo,* n° 77, juin 1959, pp. 21-23.

Lamine Diakhaté, « Un théâtre africain d'expression française », *Paris-Dakar,* 5 mars 1955.

J. Hervé, « Pour répondre aux besoins de l'Afrique », *Jeune Afrique,* Elisabethville, CCCXXIV, 26 mars 1967, pp. 50-51.

Jacques Howlett, « Spectacle africain à la maison des Lettres », *Présence Africaine,* n° 4, pp. 705-706.

Keita Fodeba, *Le théâtre africain,* Seghers, 1950. — « La danse africaine et la scène », *Présence Africaine,* XIV-XV, 1957, p. 202.

Jean Laude, « A l'origine du drame », *Théâtre populaire,* Paris, VI, 1954.

Bakary Traoré, « Le théâtre africain et ses fonctions sociologiques », *Présence Africaine,* XIV-XV, 1957, p. 180.

4. Le théâtre en Afrique (1946-1960).

J. Van Den Bossche, « Mongita : Peintre, speaker et auteur de théâtre », dans *Brousse,* Léopoldville, 1956, n° 8, pp. 13-14.

Cissé Mustapha, « Du théâtre africain », *Traits d'Union,* n° 3, juin-juillet 1954.

J.-M. Jadot, *Le Théâtre des Marionnettes au Congo belge,* I.R.C.B., Bulletin des Séances, 1950, 3, pp. 567-576.

Pierre Ringel, *Molière en Afrique,* Presses du livre français, 1951, 124 p.

Maurice Sonar Senghor, « Le groupe Yévou de Ousmane Cissé et les frères du théâtre d'Afrique de Samb : Meilleures troupes pour 1959 », *Mali-Magazine,* août 1969, n° 2, pp. 36-37.

E. Ugeux, « Le théâtre congolais cherche sa voie », *Revue nationale,* Bruxelles, n° 263, septembre 1954.

Paulin Vieyra, « Les arts : théâtre et cinéma : Le Chant du Mahdi, Le Carnaval des Dieux », *Présence Africaine,* XVIII-XIX (1958), p. 242.

5. Le théâtre noir en Europe.

Raphaël Atta Koffi, « Les acteurs africains et la diction française », *France-Eurafrique,* n° 204, mars 1969, pp. 43-44.

Driss Chraibi, *Théâtre noir,* O.R.T.F., cahiers littéraires, 3e année, Paris, IV, 1965.

Claude Despresles, « Palou Bebnoné », *L'Avant-scène,* CCCXVII, 1965.

6. Promotion du théâtre en Afrique.

F.-J. Amon d'Aby, Bernard Dadié et G. Coffi Gadeau, *le théâtre populaire en République de Côte-d'Ivoire,* Centre culturel et folklorique de C. I., 1966.

Olympe Bhély Quenum, « Kondo ou La Tragédie du roi Béhanzin », *Afrique actuelle,* n° 25, février 1968, pp. 43-44.

Claude Donat, « Avec la jeune troupe de l'Institut national des Arts, le théâtre est bien parti en Côte-d'Ivoire », *L'Afrique littéraire et artistique,* n° 3, pp. 78-82.

J. Étienne, « Activités théâtrales en Côte-d'Ivoire », *Premières mondiales,* XXX, 1962.

René Gouellain, *Recherche anthropologique et théâtre akposso,* Documents du C.E.R. Kara, Togo, 1968, pp. 110-117.

N. S. Hopkins, « Le théâtre moderne au Mali », *Présence Africaine,* XXV, mars 1965, pp. 159-191.

Irmeline Hossmann et Sonar Senghor, « Situation du théâtre sénégalais », *Afrique,* 1966, supplément au 2e trimestre, pp. 56-58.

Nicole Labonne, *Recherches sur le théâtre d'expression française au Congo-Brazzaville,* D.E.S., décembre 1968.

André Laude, « Un aller-retour Abidjan-Paris », *Jeune Afrique,* 20 février 1966.

Robert Pageard, « Théâtre africain à Ouagadougou », *Présence Africaine,* n° 39, 4e trimestre 1961, pp. 250-253.

François Savarolles, « Les filles des Amazones », *Afrique,* n° 63, janvier 1967, pp. 23-25.

Jacques Scherer, *Le Théâtre en Afrique noire francophone* dans *Le théâtre moderne,* Editions Jean-Jacques, Paris 1967.

Eva Szumanska, « Hors concours », *Théâtre,* XXIII, 1 (1962).

Colette Vessilier, « L'expérience africaine de Raymond Hermantier », *L'Afrique littéraire et artistique,* n° 4, pp. 62-68.

8. Théâtre à Madagascar.

Cette bibliographie doit beaucoup à Raymond Decary et à Albert Gérard. Nous tenons à leur exprimer ici notre très vive gratitude.

E. Andriantsilaniarivo, « Le théâtre malgache », *Revue de Madagascar,* avril-juillet 1947, pp. 3-12.

Erica de Bary, *Insel nit Flammensilben,* Horst Eidmann Verlag, Herrenalb, 1962.

G. Bertrana, « Une expérience théâtrale à Madagascar », *Education et théâtre,* Paris, 1952, XIII.

Eliane Boucquey de Schutter, *Jacques Rabemananjara,* Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1964, 192 p.

Chamier, « Un théâtre malgache », *Revue de Madagascar,* 1964, p. 162.

Raymond Decary, « Danses et Jeux », dans *Souvenirs et croquis de la terre malgache,* Editions maritimes et d'outre-mer, 1969, pp. 94-102.

Hubert Deschamps, *Les danses Antaisaka,* Bulletin de l'Académie malgache,, E. XVII, 1934, pp. 31-47.

Albert Gérard, *La naissance du théâtre à Madagascar,* Bull. d'information du C.E.D.E.V., n° 8, Liège, 1967.

R. Hermantier, *Rapport de mission à Madagascar* (6 mars-7 avril 1963), A.D.E.A.C., 28 p.

Gérard d'Houville, « Le théâtre malgache à l'Exposition de 1931 », *Le Courrier colonial,* supplément illustré d'octobre 1931.

Poirier, « Les Hovas, artistes de cinéma », *Le Monde colonial illustré,* février 1926, p. 45.

Jacques Rabemananjara, *Les Dieux malgaches,* Ophrys, Paris, 1947, 164 p. — *Les Boutriers de l'Aurore,* Présence Africaine, 1957, 231 p. — *Agapes des Dieux, Titriva,* Présence Africaine, 1962, 263 p.

Philippe Raberojo, *Cinéma malgache : Rasalama martiora voalohany,* Tananarive, 29 janvier 1938.

Rajemisa Raolison, *Dictionnaire historique et géographique de Madagascar,* Librairie Ambozontany, Fianarantsoa, 1966, 384 p.

Rakoto Odeam, « Le théâtre moderne retrouve l'inspiration des conteurs traditionnels », *Afrique,* supplément IX, Madagascar, 1967, pp. 73-74.

Flavien Ranaivo, « Le théâtre malgache ne peut rompre avec l'apport de la tradition », *Jeune Afrique* du 19 au 25 août 1969, pp. 46-47.

Randriamarozaka, « L'originalité du théâtre malgache », *Reflets, Info-Madagascar* du 15 au 30 septembre 1966, 5 p.

Robinary, *En regardant les Mpilalao,* Bulletin de Madagascar, n° 16 (1er septembre 1950), p. 19-21.

Robinary, *Le théâtre à Madagascar,* Bulletin de Madagascar, n° 61 du 16 juillet 1952, n° 62 du 1er août (pp. 29-31), n° 65 du 16 septembre (pp. 27-28), nos 68 et 69 du 1er et 16 novembre (p. 83-85). — *Au seuil de la terre promise,* Tananarive, 1965.

Paul Savatier, *Rapport de tournée en République malgache et stage de formation d'animateurs* (17 février-13 avril 1968), A.D.E.A.C., 20 p.

Anonyme, Tournée du groupe d'essai du théâtre des Amandiers en République malgache du 20 janvier au 15 avril 1967.

Articles anonymes parus dans la presse malgache et française.

« Une soirée théâtrale à Tananarive », *Le Progrès de l'Imerina* du 17 décembre 1890.

« Théâtre malgache », *L'Echo de Madagascar* des 8 novembre et 27 décembre 1900.

« Le théâtre à Tananarive », *Le Madagascar, La Dépêche de Madagascar* du 16 décembre 1903.

« La rénovation du théâtre malgache », *Le Petit Parisien* du 12 avril 1936.

Index

L'index d'un ouvrage consacré au théâtre doit comporter non seulement les noms des auteurs et des acteurs, mais aussi les titres des pièces et les noms des compagnies et des salles.

Le fait que ce livre concerne le théâtre africain nous amène en outre à préciser à quel pays d'Afrique appartiennent auteurs, acteurs, pièces et théâtres.

Cette origine nationale est précisée par une lettre ou un groupe de lettres : C (Cameroun), Cb (Congo Brazzaville), Ck (République démocratique du Congo), CI (Côte-d'Ivoire), D (Dahomey), Gb (Gabon), Gn (Guinée), H (Haute-Volta), Md (Madagascar), Ml (Mali), Mr (Mauritanie), N (Niger), RC (République Centrafricaine), R (Rwanda), S (Sénégal), T (Tchad), Tg (Togo). Les titres des pièces sont marqués en petites capitales.

Les toponymes sont transcrits en italique avec entre parenthèse l'indication (v) s'il s'agit d'une ville. C'est également en italique que figurent les noms des *Compagnies théâtrales* précédées de la lettre (t) s'il s'agit de troupe et ceux des *salles* précédées de la lettre (s).

Les auteurs (At), acteurs (Ac), auteurs-acteurs (Act), metteurs en scène (Ms) seront seuls indiqués, les gouverneurs, médecins, administrateurs, professeurs, journalistes, etc... ne comportent aucune indication particulière.

Par ailleurs, les institutions (Ecole normale William-Ponty), associations (A.U.P.E.L.F., F.E.A.N.F.), termes spécifiques (Farce, Folklore), les manifestations (festival d'Avignon, de Dakar), les termes africains (Féré, moko misikou) sont marqués en *CAPITALES* penchées.

Nous espérons que cet index, ainsi présenté, conviendra aussi bien aux hommes de théâtre qu'aux africanistes.

Que soit remerciée notre fille Hélène qui a fait l'essentiel de cet ingrat travail.

A

Abalo Célestin (At, Tg), 224.
Abidjan (v, CI), 10, 77, 106, 135, 164, 167, 168, 169, 184, 186, 187, 189, 190, 192, 194, 198, 199, 216.
Abomey (v, D), 65, 66, 67, 219, 220, 221, 222.
(s) *Absidiole,* 144, 221.
ACADÉMIE DES SCIENCES D'OUTRE-MER, 52, 88.

Achard (At), 97, 145, 167.
(s) *Actor Studio,* 146.
Adandé Alexandre (At, D), 10, 42, 64, 66, 298.
A.D.E.A.C., 10, 139, 163, 164, 165, 167, 178, 196, 213, 279.
A.D.E.L.F., 8, 290.
Adieu Eloli (Ck), 254.
Adiko Assoi (At, CI), 158.
L'Adultère de David (Gb), 49.
Afrique du Sud, 9, 84, 146, *259, 261.*
Les agapes des dieux (Md), 161, 274, 275.
Agbetiafa Nicolas (Act, Tg), 125.
AGENCE DE COOPÉRATION FRANCOPHONE, 289, 296.
L'Agent spécial (C), 49, 235.
Ahondji Antoine (Ac, Cb), 107.
(t) Les Aigles noirs (Ck), 256.
Aithnard Mathieu (Act, Tg), 224, 226.
Akabilé Edouard (CI), 52, 53, 75.
Akposso (Tg) 227, 228, 230.
Akwesi François (Ck), 251.
Alapini Julien (At, D), 162, *221, 222.*
Albane Blanche (Mme Duhamel), 68.
Alessé Marceline (Ac, CI), 188, 189.
Alhadeff, 130.
(t) *Alliance Française,* 249, 256.
D'Almeida Modeste (At, Tg), 223.
Alpha Jenny (Ac), 147.
Alphadio Ibrahim (Ac), 147.
Amazoulou, 232.
(s) Ambassadeurs, 85.
Amegboh Joseph (At, Tg), 161.
(t) *Amicale de Niamey* (N), 215.
Aminel Georges (Ac), 92.
AMIS DES ARTS ET MÉTIERS INDIGÈNES (Ck), 81.
A Molengue Ti Indépendance (RC), 242.
Amon d'Aby François-Joseph (Act., CI) 7, 10, 52, 53, 74, 75, 80, 120, 185, 200, 299, 301.
Ampasandra Matimpitia (Md), 271.
Analamanga (Md), 273, 279.
Les Ancêtres redoublent de férocité, 154, 155.
Les Anciens combattants (CI), 79.
Andrianjafy (Act, Md), *270, 271.*
Andriantsi Laniarivo (Md), 264, 273,, 302.
ANGANO, 264.
Animan Robert (CI), 52, 75.
An iza ny Tsiny (Md), 271.
(t) *Danseurs d'Ankadifotsy* (Md), 275.
ANKIFIDY (Md), 264.
L'Annonce faite à Marie, 172.
L'Annonce faite à Moukoko (Cb), 239.
Anouilh Jean, 167.
Antigone, 167, 278.
Antilles, 8, 9, 90, 91, 93, 139.
(s) *Antoine,* 86.
Antsirabé (v, Md), 168, 169, 276, 280.
ANTSO (Md), 266.
(s) *Apollo music-hall,* 85.
L'appel du fétiche (H), 128, 205, 218, 219.
Les apprivoisés (Cb), 241.
(t) *L'arc en ciel* (CI), 121.
Mme Aribot Fatou (Gn), 111.
(t) *Les aristocrates* (Mr), 185.
Arlequin, serviteur de deux maîtres, 168.
Arnaud, 54.
Arrêtez les tambours, 153.
Arrivée tardive (Ck), 131.
(s) Artiste-Voltaire, 147.
ASKAMANTATRA (Md), 264.
Assemien Dehylé, roi du Sanvi (CI), 42, 59, 78, 163.
Assi Frédéric (Ac, CI), 76.
Assié Sammy (Ac, CI), 191.
(t) *A.S.T.H.E.C.O.* (Ck), 239.
(t) *Association des spectacles populaires* (Ck), 130.
(t) *Association théâtrale centrafricaine* (RC), 242, 243.

(t) *A.T.A.U.M.* (Md), 278.
ATELLANES, 13.
Atger (At, C), 236.
ATHANASE (Ck), 131.
(s) *Athénée*, 92, 137.
Atta Koffi Gabriel (CI), 10, 149, 193.
Atta Koffi Raphaël (At, CI), 10, 195, 300.
Attoungbré Joseph (Ac, CI), 190.
Aucagos Judith (Ac), 94, 98.
AUCASSIN ET NICOLETTE, 33, 34.
AU FOND, JE DOIS TOUT À CE GARÇON MONGENGE (Ck), 130.
AU PETIT BONHEUR, 194.
Aupiais (R. P. Francis), *46-47*, 67, 222.
AUX PORTES DE LA VILLE (Md), 274.
L'AVARE, 168.
L'AVARE MOAGA (H), 202, 204.
L'AVENTURE D'UNE CHÈVRE (N), 123, 215.
Averty Jean-Christophe, 143, 145.
L'AVEUGLE AMOUREUX (CI), 118, 123.
AYÉLÉ (Tg), 226.
Ayissi (At), 236.
AYSATA (s), 69
Azamédé pasteur Max (Tg), 48.

B

Ba Tierno (At, S), 175.
Ba Bocar Alpha, 69, 126, 299.
Bachelot Hugues (Act), 10, 245.
Baka Gisèle (Ac), 10, 95, 149, 151, 152, 153.
BAKARY DIAN (Ml), 205.
(t) *Ballets Africains*, 91, 140.
(t) *Ballets Guinéens*, 91.
Balogun Ola (At), 162, 163, 257, 260.
BALTHAZAR DE LA SCÈNE ET DES ONDES, 87.
Bamako (v), 41, 106, 165, 167, 168, 169, 205, 208, 213.
Bamba Adama (Ac, CI), 188.
Bandila (At, Cb), 107.
Bangui (v), 106, 167, 179, 245.
Baron Jacqueline, 176.
Bary (Erica de), 274, 301.
Basilwango (Ac, Ck), 251.
Bassori Timothée (Ac, CI), 94.
Bastia Pascal (At), 96.
Batili Henriette (Ac), 150.
Baudin Sarah, 187, 188.
Béart Charles, 9, 21, 23, 50, 55, 58, 61, 62, 67, 68, 73, 75, 83, 126, 184, 299, 300.
Béart (Mme Charles), 10, 52, 53.
BEAU MICHEL (Ck), 254, 255.
Beauvoir Mathilda (Ac), 141, 153.
Bebey Francis, (At, C), 158.
Bebnone Palou (At, T), 163, 245, 247.
BELEN TIGUI, 20, 174.
Belinga Eno (C), 34, 298.
Bella Uta (Ac, C), 153.
Benga Féral (Ac, S), 92.
Benglia Habib (Act), 10, 83, 87, 89, 92, 93, 99, 100, 103, 106, 292, 300.
LE BERGER RUSÉ (D), 222.
(s) *Bernhardt Sarah*, 208.
Berté Mamdou (At, CI), 192, 256.
Beyassoum (At, T), 247, 248.
Bhély Quenum Olympe (At, D), 161, 222, 301.
Bia Ambroise (Ac, C), 144, 154.
BIENNALE DE VENISE, 141.
BIGOLO (s), 69, 73, 88, 118.
Binet Jacques, 10, 236, 237.
BINGERVILLE (E.P.S.), 10, 11, 41, 50, 51, 54, 67, 75, 78, 204.
Bingerville, 24, 168, 183, 186, 190.
Bissainthe Toto (Ac), 94, 127.
BITUMO (Ck), 31.
BLACK POWER, 143, 145.

Blanche Genèse (S), 161.
Le blanchisseur et le gentleman (Gn), 111.
Blay Roger (Ac), 165.
Blin Roger (Ac), 91, 94, 97, 98, 141.
Blondet (Ms), 145.
Boilat Abbé David (S), 45.
Boko Mensaki (At, Tg), 226.
Bolamba (Act, Ck), 249.
Bolingo Mpe Mokoya (Ck), 131.
Bondo Baye Antoine (Ac, Cb), 107.
Bondekwe (Act, Ck), 130, 131, 132.
Boniface Charles-Etienne (Act), 257, 258.
Bonjour (D), 222.
Bonkougou Pascal (Ac, H), 205.
Les bonnes, 92, 141.
Bony J. (CI), 138, 185, 186.
Botbol Albert, 164, 189, 190, 198.
Bouaké (CI), 77, 78, 117, 165, 167, 168, 169, 189, 190, 192.
Boucquey de Schutter Eliane, 274, 302.
BOUFFON, 20, 21.
La bougie magique (CI), 191.
Le Bourgeois gentilhomme, 85, 151, 258.
Bourseiller Mme (Ac), 144.
Boussatié (CI), 77.
Le Boutiquier en faillite (Cb), 107.
Les boutriers de l'aurore (Md), 226, 274.
Bouveignes (Olivier de), 29, 30, 129, 298.
Boyarm Félix (Ac, H), 201, 205.
Brazzavile (v), 18, 106, 110, 167, 168, 184, 239, 241.
Brecht Bertold, 73, 89, 92, 96, 214.
Brierre Jean (At), 9.
Brou Kouadio (Ac, CI), 188, 189.
Brouhe (Odette de la), 30, 298.
Brulin Tone (At), 146, 147, 189.
Burundi, 128, 166, 280, 288.

C

(s) *Cabaret de la rose rouge* (C), 92.
Cabaret Ya Botembé (Ck), 130.
Cabrisseau Sylvette (Act), 145.
Le cadavre immaculé, 96.
Camara Néné Khaly (At, Gn), 10, 232.
Cambodge, 288, 292.
Cameroun, 35, 48, 49, 74, 140, 165, 166, 168, 179, 197, 233, 234.
Campbell Flavien (Ac, D), 218, 221.
Campbell James (Ac, D), 147, 158.
Cantate de Jeanne d'Arc, 77, 125.
Caradec (Ms), 226.
Le carosse du Saint-Sacrement, 167.
Carrefour, 154.
Carthage (v), 13, 34.
Casamance (S), 72, 87, 95, 110, 184.
Casamance Morena (Act), 10, 83, 93, 94, 149, 299.
Casarès Maria (Act), 150.
La case de l'Oncle Tom, 95, 143.
CASTELET, 80.
Cavignole Denis (Ac, CI), 191.
CENTENAIRE DE L'ABOLITION DE L'ESCLAVAGE, 87.
Centner Thérèse, 24, 32, 33, 298.
CENTRES CULTURELS, 83, 109.
(s) *Centre culturel Albert-Camus,* 279
(s) *Centre culturel Saint-Exupéry,* 237-238.
(s) *Centre culturel de Treichville,* 199.
CENTRE D'ART DRAMATIQUE DE LA RUE BLANCHE, 189, 196, 216, 291.
CENTRE ESTUDIANTIN D'EXPÉRIMENTATION THÉATRALE, 250.

CENTRE DE LITTÉRATURE ÉVANGÉLIQUE (C.L.E.) (C), 35.
(t) *C.E.P.H.I.L.E.* (Ck), 251.
(t) *Cercle culturel et folklorique de Côte-d'Ivoire,* 79, 98, 111, 114, 116, 120, 122.
(t) *Cercle théâtral* (Ck), 129.
CERCLE DE CRAIE CAUCASIEN, 73.
Césaire Aimé (At), 7, 8, 90, 95, 96, 141, 142, 143, 147, 155, 165, 171, 181, 183, 184, 200, 294.
CETTE AFRIQUE-LÀ (C), 161.
Chabbert (Ac), 164.
LA CHAÎNE (N), 215.
CHAKA, 139, 144, 183, 232.
CHALLENGE PERPÉTUEL DU THÉATRE (Ck), 130.
(t) *Chango,* 148, 152, *155-156.*
CHANSONS DU DIOLIBA (Gn), 90.
CHANT ALTERNÉ, 13.
CHANT DU LAC (D), 161.
LE CHANT DU MAHDI, 91.
LE CHANT DU RETOUR (CI), 79.
CHANT PROFOND DU SÉNÉGAL (S), 154.
CHANTEFABLE, 33, 38.
LE CHARLATAN, 179, 222.
Charton Albert, 51, 62.
LA CHATTE SUR UN TOIT BRÛLANT, 93.
Cheikh Tidiane N'Gom (Ac, S), 173.
Chenet Gérard (At), 9, 10, 174, 181, 182.
CHÉRIE NOIRE, 150.
Chevassu (Ac), 144.
LA CHÈVRE (N), 117, 206.
Chezel Claude (Ac), 148.
LES CHIENS, 146, 147, 189.
Chraïbi Driss (At), 161, 261, 300.
LE CID, 253, 272.
CIEL, OÙ SONT PASSÉES LES DATTES DE TES OASIS, 146.
CIRCONCISION CHEZ LES SÉRÈRES (S), 72.
(s) Cirque d'hiver, 84.
LE CITADIN (Ck), 132.
Cissé Dia Amadou (Act, S), 178.
Cissé Emile (Act, Gn), 27, 232.
Cissé Mustapha, 104, 300.
Clavé André, 92.
Clavel Maurice (At), 178.
Clergue Michel (Ac), 190.
Cloche Alain (Ac), 146.
Cocody (v), 186, 199, 216.
Codjo Jean-Claude (Ac, Tg), 226.
CŒUR TOURMENTÉ (S), 110.
Coggio Robert (Ac), 168.
Coicou Massillon (At), 290.
COLÈRE DE BABA (CI), 257.
Colin Roland, 19.
(s) *Comédie-Caumartin,* 89.
(s) *Comédie-Française,* 87, 167.
COMITÉ D'AMITIÉ FRANCO-MUSULMANE, 84.
COMMISSION DE PROTECTION DES ARTS ET MÉTIERS INDIGÈNES (Ck), 131.
(t) *Compagnie des griots,* 94, 97, 127, 151, 155, 290.
(t) *Compagnie des quatre,* 105, 167.
(t) *Compagnie du Toucan,* 171.
(t) *Compagnie dramatique de l'Est,* 92.
(t) *Compagnons du théâtre,* 242, 243.
COMPARAISON DU MARIAGE ENTRE ÉVOLUÉS ET NON-ÉVOLUÉS (N), 110.
Conakry (v), 106, 174, 231, 232, 233.
(t) *Conakry II* (Gn), 233.
CONCOURS ARTISTIQUE ET THÉATRAL, 112.
CONCOURS THÉATRAL INTER-AFRICAIN, 158, 254.
Condé Mamadou (Ac, Gn), 95, 150.
(t) *Confrères de la passion,* 13.
Congo (République démocratique du ex Congo belge), 24, 29, 33, 80, 81, 129, 133, 134, 157, 165, 166, 167, 179, 197, 239, 248, 249, 290, 294.
Congo (République populaire du), 42, 107, *239-242.*
Congré Claudie (Ac), 144.

Conombo Jean-Baptiste (Ac, H), 204.
CONSERVATOIRE NATIONAL D'ART DRAMATIQUE, 189, 291.
CONSERVATOIRE INDÉPENDANT DU CINÉMA, 95.
La consultation, 155.
La conversion d'une féticheuse (D), 222.
La conversion des habitants de Yabi (CI), 77.
Cordreaux Henry (Ac), 168, 189, 190, 238.
Corneille, 66, 71, 193, 194.
Cornut-Gentille, 107, 109, 110, 114.
Correa Guillaume (Ac, S), 175.
Cossa Bounama (At, Gn), 123.
Costet Michel (Ac), 144.
Côte-d'Ivoire, 7, 24, 55, 59, 60, 64, 67, 72, 73, 74, 75, 80, 91, 94, 112, 112, 120, 134, 140, 154, 157, 165, 166, 185, 186, 188, 189, 193, 197, 200, 218, 293.
Cotonou (v), 57, 106, 164, 167, 168, 218, 219.
COUPE THÉATRALE DE L'A.O.F., 114.
La couronne aux enchères (CI), 120.
Coyssi Anatole (At, D), 98.
Craipeau Maria, 97.

D

Dabiré René (At, CI), 159.
Dadié Bernard (Act, CI), 7, 10, 42, 43, 54, 60, 67, 74, 76, 120, 147, 158, 163, 185, 189, 192, 196, 200, 236.
D.A.E.C. (ex O.C.O.R.A.), 289.
Dahomey, 18, 21, 24, 34, 46, 55, 60, 64, 67, 72, 80, 91, 113, 117, 140, 154, 165, 166, 169, 174, 197, 218, 220, 222.
Dakar (v), 10, 51, 57, 67, 72, 75, 84, 114, 118, 120, 139, 141, 148, 154, 155, 163, 164, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 181, 183, 189, 201, 206, 208, 215, 236, 239, 249.
Dalandre (Ac), 226.
Da Monzon roi de Ségou (Ml), 118, 123, 205, 208.
Dandin Georges, 168.
Les danses Antaisaka (Mg), 262.
Danse lente sur un champ de bataille, 155.
Daranne Robert (Ac), 167.
Darget Chantal (Ac), 144.
Datchi l'esclave marronne, (Tg), 163.
Daubin (Ac), 114.
David et Goliath, 48.
Davy (Ac), 167, 168.
Dawn Marpessa (Ac), 146.
Debauche Pierre (Ac), 164, 168, 247.
Les débuts de Mambo (Ck), 250.
Les débuts du règne (S), 123, 124.
Decary Raymond, 10, 263, 302.
Decaunes Luc, 117.
Decraiene Maurice, 10, 83, 86, 87, 94, 299.
Deirdre des douleurs, 145.
Delafosse Maurice, 22, 23, 25, 298.
Delarozière Marie-Françoise (At), 10, 184, 185.
Delavignette Robert, 57, 63, 66, 117, 299.
De Lima (Suaso), *258-259.*
Della Torre Pierre (At), 145.
Delo (S), 175.
La demande en mariage, 155, 222.
Dembélé Michel (Ml), 124.
Dente Christian (Ac), 169, 277.
Depestre René (At), 182.
La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol (D), 54, 56.

Derniers jours de lat Dior (S), 162, 178.
Dervain Eugène (At, CI), 9, 200, 236.
Descamp Olivier (Ac), 277.
Deschamps Hubert, 10, 77, 79, 232, 262, 302.
Le destin de Magali, 155.
Le détournement (N), 215.
Les deux aveugles, 57.
Les deux médecins (Ck), 132.
Dia Amadou Cissé (At), 98, 162.
Dia Fara (Ac, S), 95, 151.
Diakhaté Lamine (At, S), 158, 300.
Diallo Mi Diaou (At, Gn), 123.
Diaman Emmanuel (Ac, CI), 191.
Diawara Gaoussou (At, Ml), 214.
Les Dieux malgaches (Ml), 274.
Djibril Tamsir Niane (At, Gn), 174.
Un dimanche d'Espoir, 93.
Le dindon de la farce (CI), 191.
Diop Alia (Ac, S), 127.
Diop Alioune (S), 97.
Diop Birago (At, S), 7, 90, 118, 119, 158, 161, 175.
Diop Christiane (Ac), 187.
Diop David (S), 88.
Diop El Hadj (Ac, S), 174.
Diop Ousmane Socé (S), 88, 109.
Diop Souleymane (Ac, S), 226.
Diouf Ibou (S), 177.
Diouf Patrice (S), 117.
Djhama André P. (Ck), 252.
(t) *Djoliba* (Gn), 233.
Donat Claude, 197, 198, 201.
Dondavitra (At, Md), voir Razafimahefa.
Don Juan, 94.
DONKILI, 23.
La dot (T), 246-247.
Douala (v), 49, 95, 106, 146, *167-168*, 233, 234.
Le Douga (Ml), 205.
Le Dou Nouba (Gn), 231, 232.
Doura Mané (Ac, S), 174, 175, 177.
Dox (At, Md), 271, 272.
Drabo Souleymane (Ac, H), 203.
Le drame de Bondoukou (CI), 77.
Le drame d'Hamdallaye (H), 205.
Dreyfus Condé (Gn), 118.
Drum Henri (van Herreweghe), 81, 129.
Dschang (v, C), 165, 169, 179.
Ducados Sarah (Ac), 94.
Ducaux Annie (Ac), 85.
Dudoignon Alain, 10.
Dudoignon Mme (Ac), 237.
Duhamel Georges, 68, 128, 299.
Dullin Charles (Ac), 85, 178, 247.
Dupuy R. (Ms), 89, 221.
Durand, 51.
Duroux Pascal (Ac), 197.
Dutourd Jean, *176-177*.

E

Écaré Désiré (Act, CI), 186, 188, 189.
(t) *L'éclair* (CI), 121.
Écoffard Paul (Ac), 167.
École des femmes, 106.
École des pères, 167.
E.N.A.D. de C.I., 122, 134, 138, 185, 186, 216.
Édongolobana (Ck), 129.
Eklou François (Ac, Tg), 225.
Ekra Mathieu (CI), 60.
Les élections de 1946 (N), 110.
Élection d'un roi au Dahomey (D), 57, 65.
El Hadj Omar, 181.
Élisabethville (Ck), 130, 132, 134, 249.
Ellenberger Victor, 209.
Eloukoum (T), 245.
L'empereur Jones, 85.
En attendant Godot, 278.
L'enfant de la Haute-Mer, 190.

L'enragé, 259.
(t) *Ensemble artistique du Niger,* 216.
(t) *Ensemble national camerounais* (C), 233-234.
Entraves (CI), 120.
Entrevue du capitaine Péroz et de Samory à Bissandougou, 59.
L'épreuve (Tg), 223.
Équilbecq F.V., 22, 23, *38-41.*
Escande Maurice (Ac), 105.
L'Escapade rwandaise (R), 133.
L'Escurial, 167, 179.
L'Esclave, 130, 143, 144.
Essamba Gérard (Ac), 147.
ETHNOMUSICOLOGIE, 135, 136.
Et la nuit s'illumine (Gn), 232.
Etomane Ipeko (At, RC), 244.
L'Étourdi, 154.
Étrange destin minuit (Gn), 90.
L'Étudiant (S), 110, 117.
Évembé François (At, C), 161.
Éwandé Lydia (Ac, C), 10, 95, 147.
L'Exception et la règle, 92, 96, 214.
L'exil d'Albouri (S), 162, 175, 177.

F

Fabo Paul (At, D), 99.
Fall Moctar (S), 110.
FARCES, 11, 13, 25, 64.
La Farce de maître Pathelin, 46.
Fasi, (Tg), 123, 223.
Faure Renée (Ac), 164, 167.
Les Fausses notes (Ml), 212-213.
Le Faux Marabout, 175.
La femme prodigue (C), 236.
Les femmes savantes, 106, 172.
FÉRÉ (place du village), 26, 27.
FESTIVAL D'AVIGNON, 140, 144.
FESTIVAL CULTUREL PANAFRICAIN D'ALGER, 53, 197, 200, 232, 233, 236, 239.
FESTIVAL INTERNATIONAL D'HAMMAMET, 142.
FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES (Dakar), 141, 154, 171, 183, 239.
FESTIVAL DU THÉATRE DES NATIONS, 275.
FÊTE D'ART INDIGÈNE, 55, 56.
FÊTE DES ENFANTS, 268.
FÊTE DE JEANNE D'ARC, 46.
Le fétiche (D), 222.
Feu la mère de madame, 167.
Les fiançailles tragiques (Gn), 174.
La fille des dieux (S), 94, 124, 175.
La fille de la Volta (H), 201, 202, 203.
Fodeba Keita (Act, Gn), 89, 90, 91, 99, 140, 141, 180, 231.
Fofana Moktar (H), 123.
Les folies amoureuses, 168.
La folie du siècle (Tg), 227.
FOLKLORE, 55, 73.
Fortin Eddie (Ac), 95, 144.
Fort-Lamy (v), 10, 106, 167, 168.
Fougère Louis, 163.
La fourberie déjouée (Gn), 123.
Les fourberies de Scapin, 153, 168, 241, 279.
Fo Yovo (Tg), 161.
Fradet Apsita (Ac, Gn), 141, 150.
Frère Jéro et les Habitants du Marécage, 161.
(t) *Les frères du théâtre d'Afrique,* 127.
Les frictions (Ck), 132.
Le fruit défendu (Ck), 257.

G

Gabon, 45, 49, 50, 157, 165, 166, 167, 168, 169, 179, 236, 238, 293.
Gadeau Coffi (At, CI), 74, 75, 76, 78, 79, 120, 140, 185, 200.
GALA DE L'UNION FRANÇAISE, 96.
Garrau Gabriel, 146.
Garraud Edith, 255.
Gassama Makhily, 181.
Gawono (Cb), 241.
Gaye Baffa (S), 110.
Gémier Firmin, 84, 85.
GÊNES-NERVI (festival), 141.
Genet Jean (At), 89, 92, 94, 95, 97, 141, 150.
Gérard Albert, 264, 269, 271, 301, 302.
Ghana, 7, 174, 218, 228.
Ghelderode (At), 167.
Gimet Dominique (Ac), 190.
GLAH OU LE DIEU DES GUÉRÉ (CI), 192.
Glissant Gabriel (Ac), 148.
Gogol, 168, 175, 214, 253, 254.
Gomis Bop (Ac, S), 153, 164.
Gomy Manuel (Ac, S), 174.
Gorée (v), 25, 46, 51, 56, 57, 75.
Gouellain René, *227, 230,* 301.
LA GRAMMAIRE, 56.
(s) *Grammont,* 85.
Grandhi Huguette (Ac), 167.
Greff Germain (Ac), 144.
(s) *Grenier de Toulouse,* 153.
LE GRI-GRI (D), 222.
GRIOT, 11, 14, 16, 18, 20, 143, 143.
Groguet Léonard (Ac, CI), 188.
(t) *Groupe théâtral des étudiants de la France d'Outre-Mer,* 91.
(t) *Groupe Yévou* (S), 126.
GUERRE DE GOMBA (Gn), 111.
LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU, 153.
(t) *Guézabo,* 192.
GUIGNOL, 22, 24, 80, 82.
Guilhène Jean (Act), 105.
Guillaud Maurice, 163.
Guillier François (Ac), 278.
Guinée, 55, 60, 72, 74, 95, 110, 113, 141, 166, 182, 214, 231, 233, 288, 292.

H

Hahn Pierre, 141, 150.
HAIN-TENY, 34.
Haïti, 9, 94, 288, 292.
Hampaté Ba Amadou (Ml), 158.
Hanberry Lorraine (At), 89, 251.
Hanin Roger (Act), 146.
Hanley William (At), 155.
HANNIBAL, 257, 260.
Hardy Georges, 45, 46, 51, 299.
PRIX HARMATTAN (Tg), 226.
Hassoudy (At, Ck), 251.
Haute-Volta, 112, 113, 154, 157, 165, 166, 169, 190, 197, 201, 204, 218, 293.
(s) *Hebbel Theater* (Berlin), 141.
HÉLÈNE OU LA JOIE DE VIVRE, 167, 244.
Henrion Mgr, 10, 227.
Hermantier Raymond (Ac), 147, 169, 173, *176, 181,* 185, 230, *277-279,* 294, 301, 302.
(t) *Les heures théâtrales de France,* 164, 167.
Van Herre weghe (V. Henri Drum).
Hilarion (Ac), 95, 144, 148.
HOME FREE, 146.
UN HOMME DE TROP, 155.
HOMME POUR HOMME, 89.
L'HOMME RICHE, 84.

Hondo Med (Ac, Mr), 152, 155, 156, 184.
La honte plus meurtrière que le couteau (D), 98.
Hossmann Irmeline, 234, 301.
Hôtel Dieudonné (Gn), 118.
Houékodé (D), 117.
Houetin Lazare (Ac, D), 218, 221.
(t) *Houphouët-Boigny,* 162, 190, 191.
Howlett Jacques, 87, 89, 300.
L'Hymen du dieu Niger, 86.

I

L'idiote, 167.
Ikelle Matiba Jean (At, C), 161.
L'impromptu de l'Alma, 168.
Indumbo (Ac, Ck), 251.
L'infirmier de brousse (Ml), 118.
I.D.H.E.C., 188, 189.
I.F.A.N., 52, 64, 73, 113, 171.
I.M.A.D.E. F.O.L.K., 278, 279, 280.
INSTITUT DES HAUTES ÉTUDES D'OUTRE-MER (devenu I.I.A.P.), 7, 247.
I.N.A., 197, 198, 200, 213, 214.
I.R.A.D., 220.
L'Invité de Pierre, 94.
Irma la douce, 89.
Inné Marcel (At, N), 215.
Les Innocents (N), 215.
Les Innocents (C), 236.
Ionesco (At), 151, 168, 278.
Iriéby Ernest (Ac, CI), 191.
Isabelle (Tg), 226.

J

Jackson Mahalia, 150.
Jacquemont Maurice (Ac), 164, 168.
Jadot (J. M.), 29, 80, 81, 128, 134, 299, 300.
Jagu-Roche (Mme), 185, 186, 187.
La Jalousie du Barbouillé, 167, 185, 275.
Jamiaque Yves (At), 89, 92, 96, 175.
Jeu de l'amour et du hasard, 167, 168.
Jeu d'Adam, 48.
Jeu de la passion, 49.
Jeu des quatre vents, 11.
Jeu marial (Ck), 129.
Job (Tg), 48.
Jodesy (Ml), 272.
Joseph vendu par ses frères, 48, 77.
Le Journal d'un fou, 168.
Les jours heureux, 106.
Jouvet (Ac), 178.
Le Jugement suprême (C), 235.
Jules César, 85, 178.
Julien, 140.
R. P. de Julliot, 10, 48, 49.
J'y suis, j'y reste, 145.

K

Ka Abdou Anta (At, S), 68, 71, 94, 113, 126, 175.
Kabamba Hippolyte (At, Ck), 132.
KABARY, 263, 264.
Kaboré Xavier (Ac, H), 204.
Kabrin Kabra (N), 116.

Kabwemi Joséphine (Ac, Ck), 252, 253.
Kacou Anne (Ac, CI), 144, 188.
Kaëdi (Mr), 110, 116, 117, 184.
Kahane Eric (Ms), 144, 183.
KALOUM TAM TAM BALLET (Gn), 155-156, 163.
KALTOUMA (T), 163, 247.
(t) *Kamango,* 240, 241.
Kamwa Daniel (Act, C), 10, 146.
Kane Yaya (At, Md), 209.
Kane Mohamadou (S), 182.
Kanfory Sanoussi (Gn), 110.
KANI (Ml), 118, 123, 206.
Kanié Anoma (At, CI), 189.
Kanku José Mayor (Ac, Ck), 250, 251.
Kansole Jeannette (Ac, H), 203.
Karamoko Koné (Ac, CI), 188.
KASHINGUKA KUMA NSANGA, (Ck), 129.
KASONGO Maurice (Ac, Ck), 128.
Kassimo Rari Joana (Ac, Mg), 153.
Katanga, 131, 255.
Kateb Yacine (At), 96.
KAYATSHI (Ck), 24.
Kebbede Michaël (At), 257, 260.
KETEYOULI L'ÉTUDIANT NOIR (Tg), 223.
Kidjo Yvonne (Ac), 218, 219, 220.
Kiela Alphonse (Ck), 255.
Kingué Michel Doo (C), 233.
Kinshasa (v), 249, 251.
Kiwélé Joseph (Ck), 131.
Kohoré Kouassi (CI), 195.
Koïté Cheik (Ac, S), 226.
Koly Souleymane (Ac, Gn), 157.
KONDE YAO (CI), 78.
KONDO LE REQUIN (D), 159.
Koné Lompolo (H), 114, 201.
Koné Saliou (CI), 192.
Kouadio Brou (Ac, CI), 189.
Kouadio Germain (Ac, CI), 76.
Koukoui Boniface (Ac, D), 145, 221.
Kourouma Moussa (Ac, CI), *191-192.*
Kouyaté Seydou Badian (At, Ml), 162, 208, 209, 214, 239, 249, 253, 256.
KWAO ADJOBA (CI), 120.
Kwey Melle (Ac, Ck), 249.

L

Labonne Nicole, 42, 301.
Labouret Henri, 22, 23, 24, 25, 29, 63, 298.
Laclé Gilbert (At, Tg), 223.
La Fontaine, 49, 70.
Lala Rasamdely (At, Md), 272.
Lambony Eloi Damigou (Ac, Tg), 10, 227.
Last Andriambelo (At, Md), 272.
LA TRIBU, 145.
Laurent Jean-François (Ac), 238.
Laville Pierre, 141, 142.
Laye Camara (Gn), 158.
LA LÉGENDE BAOULÉ (CI), 107.
LA LÉGENDE DES MAMELLES (S), 172.
LA LÉGENDE DE LA REINE BAOULÉ (CI), 201.
LA LÉGENDE DE SOUNDIATA KEITA (Ml), 76.
Léger Jean-Marc, 288, 290.
Légitimus Darling (Ac), 94, 144.
Légitimus Théo (Ac), 94, 164.
Mme Le Goff, 68, 73.
Le Gros Louis (S), 45.
Lemarchand Jacques, 142.
Lemfu (Ck), 80, 81.
Lemoine Gérald (Ac), 95, 144.
Léopoldville (v), 81, 129, 130, 132, 134.
Leroi Jones (At), *143, 144,* 155.
Letellier Michel, 176.
Lhoni (Act, Cb), 240.
Libreville (v), 49, 50, 167, 168, 238, 241.

Liensol Robert (Ac), 10, 94, 98, 99, 143, 144, 148, 149, 151, 152, 155.
(t) *Lifoko* (Ck), 129, 130.
Ligier Françoise, 10, 158.
Lin (La danse du) (D), 219.
(t) *Lisin'Iarivo* (Md), 270.
Lomani Tschibamba (At, Cb), 107.
Lomé (v), 47, 48, 106, 145, 164, 167, 168, 224, 274, 290.
Lovanium, 31, 250, 251.
Luboya Eugène (At, Ck), 252.
Lubumbashi (*ex-Elisabethville*) (v), 10, 24, 32, 132, 249, 254, 255, 256.
(s) *Lucernaire, 145.*
Lucifer, 86.
Lugah François (Ac, CI), 153.
(s) *Lutèce (théâtre de),* 145.
Ly Almamy, 117.
Ly Souleymane, 110.

M

Mabiala (Ac, Ck), 251.
Ma Bi Si Ayé (D), 54.
Macbeth, 175, 176, 177, 294.
(t) *Maccabi* (Ck), 249.
Madagascar, 8, 9, 128, 163, 168, 169, 178, 262, 265, 276, 280, 292, 293.
(s) *La Madeleine,* 000.
Madeiku (At, Ck), 129.
Mahamane Dan Dobi (At, N), 215.
Mahé (Seychelles), 258.
Les Malheurs de Tchako (CI), 162.
Maïndo (C), 234.
Maistre (Mme), 10, 38.
Le Malade imaginaire, 46, 154, 167, 241, 253.
Malekat Félix, (At, Cb), 107.
Mali, 16, 74, 166, 169, 171, 175, 190, 205, 206, 209, 214, 218, 292.
Mali ou Soundjata (Ml), 200.
Malonga Jean (At, Cb), 108.
Malula Mgr (Ck), 129.
Mambéké (Ac, Cb), 108.
(s) *Mananjara,* 276.
Le Mandat (S), 161, 243.
Mando (CI), 77.
Mangue Soumaïli (Ac, S), 92.
Mangui André (Ac, RC), 242.
Manong Johannes (Ac), 147.
Manrgaiko Zuhula (Ck), 129.
Manuel Robert, 145.
Manlan Joseph (Ac, CI), 76, 77.
Mansours (Ac), 144.
Maquet Marcel, 81.
Le Marabout jaloux (S), 88.
Le Marabout malgré lui, 214.
Le Marchand de Bangui, 53.
Marchat Jean, 86.
La Marche funèbre d'une marionnette, 81.
Le Marché noir (CI), 118.
Marche ou crève, 153.
Le Mariage (CI), 53.
Le Mariage de Fatou (Gn), 127.
Le Mariage de Figáro, 153, 258.
Le Mariage forcé, 106.
Le Mariage de Sika (D), 57, 66.
Le Mariage de Sogoné (CI), 79.
Le Mariage de Tossou (D), 222.
Mariage chez les Mandegni (Gn), 60, 90.
Le Mariage de Belzébuth, 86.
Un mariage difficile (CI), 000.
Le Mariage de Soda (S), 110.
Le Mariage Malinké (Gn), 111.
Le Mariage de Fantagbé (Gn), 118.
Le Mariage de Yassémala (RC), 243.
Mariama (N), 215.
LES MARIONNETTES, 80, 82, 278.

Marivaux, 167, 168, 194.
La Marmite de Koka Mbala (Cb), 159, 162, 239, 240, 241, 242, 244.
Martin Luther King, 94, 153.
(t) *Masques et Balafons* (Cl), *198, 199.*
Masse Josy (Ac), 153.
(t) *Matamey* (N), 215.
Mateta Jean (Ac, Ck), 251.
Matip Benjamin (At, C), 235.
Maupoil Bernard, 56, 57, 63, 64, 66, 72, 299.
Maurice (Ile), 288, 292.
Mauritanie, 116, 154, 165, 184, 185.
Mayaki Djibo (At, N), 215.
Mayele Sima (Ck), 131.
Mayenga Pascal (Ms, Cb), 239, 242.
M'Bang Gaourang (T), 247.
M'Baye Coli (Ac, S), 175.
M'Baye D'Erneville Annette (At, S), 158.
Mbayi Gilbert (At, Ck), 250.
Mbutamuntu (Ck), 132.
Le Médecin malgré lui, 109, 153, 167, 175, 214.
La Mégère apprivoisée, 85, 153.
Membunzhout (At, Ck), 129.
Menga Guy (At, Cb), 7, 10, 91, 156, 159, 162, 239, 240, 242, 290.
Mensah Joseph Akovi (At, Tg), 226.
La Mère, 190.
Méric Melle, 10, 163.
Le Métro fantôme, 143, 144, 155.
Meurtre, 279.
MIRACLE, 13.
Le Miracle de Théophile, 48.
Miroir (N), 215.
Moeyens R. P., 80, 81.
Moisseiev, 96.
MOKHO MISIKOU, 22.
Molière, 54, 64, 66, 71, 97, 105, 128, 167, 168, 175, 207, 239, 241 246, 253, 258, 275.
Le Monde s'effondre, 214.
Mondy Pierre (Ms), 154.
Mongita Abert (Act, Ck), 128, 130, 131.
MONI MAMBU (Ck), 81.
Monnot Marguerite, 89.
Monod Jean-Louis, 51.
Monod Théodore, 73, 113.
Monsieur Pots-de-vin et Consorts, 175.
Monsieur Tôgho Gnini (Cl), 191, 196, 197, 200.
(s) *Montausier* (*Théâtre*), 146.
(s) *Montparnasse,* 85.
Montréal (v), 95, 131, 141, 154, 231, 249.
Montserrat, 250, 251.
MORALITÉS, 13, 14.
Moran Denise, 60, 299.
Moro Bitti (Ac, Cl), 188, 189.
Le Moro Naba Wogbo et la pénétration française au Mossi (H), 205.
La Mort de Chaka, 49, 162, 208, 209, 214, 239, 242, 249, 253, 256.
La Mort du Damel (S), 98, 110, 162.
La Mort de Guykafi (Gb), 237.
La Mort de la Princesse Alloua (Cl), 77.
Mouangassa Ferdinand (At, Cb), 240, 241, 242.
Moudouesse (Rose-Marie), 10.
Moussinac Léon, 12, 13.
Mpassi Elisabeth (Act, CB), 242.
MPILALAO (Md), 265.
MPIVANGO (Md), 262.
M'Ponge Jean-Marie (Ac, Ck), 251.
Msiri, roi du Garengaze (Ck), 250, 254, 255.
Muamba-Muntu, 251-252.
Mukeba Calvin (Ac, Ck), 250.
Mulumba Marcel (At, Ck), 250.
Munyangayi Emery (Ac, Ck), 252, 253.
Museghe, 251.
Mushiété Paul, 256.
(s) *La Mutualité (Théâtre),* 89.
Mutombo-Diba Valérien (Act, Ck), 10, 255, 256, 257.

Muyemba Aline Françoise (Ac, Ck), 251.
Mvet et Sanza, 238.
Mvumbi-Mvindu (Act, Ck), 251.
Mwamba (Ac, Ck), 252.
Mwilambwé Michel (At, Ck), 257.
ECOLE LE MYRE DE VILLERS, 269.
MYSTÈRE, 8, 13.
MYTHODRAME, 38, 41.
— Mythodrame de Samba Gueladio Diégui (s), 38, 41, 293.

N

Naguezé (D), 220.
Naigiziki Saverio (At, R), 133.
Ndako Ya Ndélé (Cb), 240.
N'Da Marie Rose (Ac, CI), 188, 189.
Ndao Cheik (At, S), 162, *175*, 177.
N'Daw Alassane (S), 117.
N'Diaye Gonzalès Sérigne (Ac, S), 175.
N'Diaye Massata (At, S), 124.
N'Dine (Ac), 164.
N'Domba (Ac, Ck), 251.
Le nègre au pouvoir (Ck), 250.
Les nègres, 89, 91, 95, 150.
Negro spirituel, 89, 92, 96, 175.
Neveu Georges (At), 86, 154.
Nganga Mayala (Cb), 241.
Ngombé (Ck), 130.
Ngom-Ngom (Gb), 237.
Ngongo A. (At, Ck), 132.
Ngongo Lutete, empereur des Batetela (Ck), 249.
Niamey, 10, 123, 167, 168, 215, 292, 295.
Niane Djibril Tamsir (At, Gn), 182, 210, 217.
Niang Babacar, 91.
Niger, 23, 74, 110, 113, 116, 140, 165, 166, 190, 197, 214, 215, 218.
Nigeria, 9, 23, 24, 162, 214, 257, 260.
Nkamgnia (At, C), 236.
Nkongolo Zébédée (At, Ck), 129, 132.
Nkundo (Ck), 31.
(s) *Noctambules*, 92.
Noël ! noël ! Jésus est né (CI), 77.
Nokan Charles (At, CI), 162, 200.
Nono Louis Camille (Ms, C), 236.
Noro Kaima (Md), 271.
Nos femmes (CI), 78.
Nos maris (CI), 78.
Nouakchott, 164, 167, 184, 185.
Nous avons résisté à l'envahisseur (Ml), 209, 210.
Nous avons sommeillé, mais nous n'avons pas dormi (C), 95, 147.
Les Nouveaux Bourgeois (Ck), 256.
(s) Le Nouveau-Théâtre, 277.
Nseka D. (Ck), 251.
Nsouankeu Jacques Mariel (At, C), 49, 235.
Le numéro, 144.
Nyonda Vincent de Paul (At, Gb), 237.
Nzonzi Pascal (Ac, Cb), 242.

O

O.C.O.R.A., 92, 139, *157-161*, 247, 255, 289, 290.
(s) *Odéon*, 87, 141, 154, 183, 292.
Œdipe-roi, 84.
(s) *Olympia*, 234.
Ombrages (D), 99.
A l'ombre de la ravine, 94.
On a volé l'Himalaya, 253.

On ne fait rien qu'à soi-même (Gn), 123.
L'Optimiste (R), 133, 134.
L'Oracle, 91, 139, 145, 148, 156, 159, 202, 203, 239, 240, 242, 291.
O.R.S.T.O.M., 227, 236, 238.
O.R.T.F., 139, 152, 154, 161, 290.
L'Os (s), 161, 172, 197.
Othello, 145, 154.
Ouagadougou, 118, 164, *167-169*, 202, 290.
Ouahalou (H), 204.
Ouendegré Ouedrago (At, H), 202-204.
Ouane Mamadou (At, Ml), 124.
Ouattara Alliagui (CI), 117.
Ouedrago Bona (Ac, H), 204.
Ouedraogo Mathieu (H), 118.
Oula Victor (At, CI), 192.
L'Ours, 179.
Ousmane (S), 69, 161, 243.
Oyono Guillaume (At, C) 49, 145, 163, 197, 226, 235, 239.

P

Pageard Robert, 203, 204, 209, 301.
La Palabre stérile (Cb) 240.
(s) *Palais (théâtre du)*, 117, 118.
(s) *Palais Royal*, 130.
Panou Alfred (Ac, Tg), 10, *145-146*.
Papa Bon Dieu, 92, 132, 149.
Siddi maître escroc (CI), 192.
(s) *Théâtre de Paris*, 85, 141, 257, 290.
Le Passant, 172.
Paton Alan, 236.
Paulhan Jean, 34, 267.
Pauvre Kalia ou les malheurs d'un héritier (Tg), 224.
Pellenc Max (Ac), 164, 167, 276.
Pennequin Michel (Ac), 277.
Pepper, 10, 236.
Peratra Mahavariona (Md), 270.
Les Petits Renards, 154.
Le Phare des Palmes, 117.
Phocas Frère, 80, 81.
Planson Claude, 140, 234.
Pleure, ô pays bien aimé, 236.
(s) Pleyel, 89.
Pliya Jean (At, D), 7, 159, 222.
Poinsot Jacques-François, 10, 83, 110, 111.
Poirot-Delpech Bernard, 183.
Pokou Aoura (CI), 200, 236, 294.
Polyeucte, 168, 253.
(t) « *Pontins* », 50, 54, 55, 67, 76, 99.
Ponty, 191, 201, 291.
Porto-Novo, 50, 59, 65, 106, 218, 220.
Pouchkine, 94.
Les Précieuses ridicules, 106, 241.
Le premier jour du cours d'adultes (D), 222.
Présence africaine, 83, 89, 98, 162, 232.
Présence congolaise, 130.
Les Prétendants rivaux (CI), 60, 63, 64, 77, 78.
Prince Marco (Md), 270, 271.
PRIX DE L'AFRIQUE NOIRE, 8.
PRIX DES CARAÏBES, 8.
PRIX FRANCE-QUÉBEC, 8.
PRIX FRANCO-BELGE, 8.
PRIX LÉOPOLD-BELLAN, 96.
PRIX RENAUDOT, 9.
Les Professeurs de lumière (Ck), 131.
(t) *Les Protestants* (CI), 121.
Prouteaux, 24, 25, 298.
Puget Caude-André (At), 187, 188.

Q

QUAND LES CHIENS SE TAISAIENT, 96.
QUAND VINT LA DESTRUCTION, 214.
LA 99e MINUTE, 145.
Québec, 292, 295.
Quenum Eddy (Ac, Tg), 226.
LA QUINZAINE (Ck), 130.

R

Rabary pasteur (At, Md), 272.
Rabearivelo J.-J. (At, Md), 274.
Rabemananjara Jacques (At, Md), 147, 158, 161, 226, 275, 276, 302.
Rabemantsoa Naka (Ac, Md), 272.
Rabetsimandranto (At, Md), 273.
Racine, 54, 63, 194.
RADIO-CONGO, 130, 242.
RADIO-DAKAR, 113.
RADIO-LIBREVILLE, 237.
Raffenel, 38-40.
Rafiringa Aubert (At), 272.
Rainizabololona (At, Md), 270.
UN RAISIN AU SOLEIL, 89, 250.
Rajaonah Tselatra (At, Md), 270.
Rajemisa-Raolison, 270, 271, 302.
Rajohnson pasteur (At, Md) ,272.
Rakoto Ratsimamanga (Md), 272.
Rakoto de Montplaisir (At, Md), 272.
Rakoto Odeam (Act, Md), 276, *278-281*, 302.
Rakotobe Alexis (At, Md), 270.
Rakotomanga (At, Md), 274, 275.
Ramanda Albert (At, Md), 272.
RAMONIODY (Md), 272.
Ranaivo Flavien (At, Md), 263, 272, 302.
Randau Robert, 54.
Randriamarozaka (Md), 272, 273, 302.
Ranozino Rosira D. (Ac. Gb), 153.
Raponda-Walker Mgr (Gb), 10, 45, *49-50*, 236.
Rasarindra (Md), 266.
Rast R. P., 47.
Ratsirmiseta (At, Md), 271.
Ravao (Ac, Md), 271.
Ravelomodia Wast (At, Md), *270-271*.
Razafimakefa Charles-Aubert (At, Md), 270.
Razafiniaina Charlotte (At, Md), 271.
Razakarirony Arthur (dit Rodlish), At, Md, 271-272.
(s) *Récamier*, 87.
LES RECRUTÉS DE M. MAURICE (CI), v. LE CHANT DU RETOUR.
RECONVERSION (Ml), *210-212*.
(t) *Le regroupement des griots* (s), 126.
LA REINE BAOULÉ (CI), 68, 70.
(s) *Théâtre de la Renaissance*, 85.
LA RENCONTRE DE SAMORY ET DE TIÉBA, 123, 124, 125.
RÉ-NKOULA (Gb), 49.
R.C.A. (*République Centrafricaine*), 165, 166, 168, *242-245*.
LE RETOUR AUX FÉTICHES (D), 59, 123.
RETOUR AU PAYS NATAL (C), 95.
LE REVIZOR, 175, 214, 253.
LE RHINOCÉROS, 191.
Rieux Jean, 85.
Ringel Pierre (Ac), *105-106*, 167, 300.
Robin R., 10, 68, 73.
Robinary (Md), 265, 268, 302.
Roblès Emmanuel, 89, 250.
Rodlish (v. Rezakaritony).
LE ROI-ELÉPHANT, 162, 257, 261.
LE ROI HÉRODE, 46.
LE ROI SE MEURT, 168.

Les Rois Mages, 46, 47.
Ronfard J.-P. (Ac), 165, 169.
de Rop R. P., 31, 298.
Rosay Françoise (Ac), 155.
Rosette Benjamin (Ac), 147.
Rondy (At), *144-145*, 221.
Rougemont Christine de, 196.
Roussin André (At), 167, 244.
Rufisque, 67, 73, 82, 110.
La Ruse de Diégué (Ml), 60, 99, 205.
Rwanda, 14, 128, 129, 166, 281, 289.

S

Le Sac Prodigieux, 189.
Le Sacre d'Assémien (CI), 76.
Sagbohan Télesphore (Ac, D), 218.
Saint Georges de Bouhélier (At), 000.
SŒURS DE SAINT-JOSEPH DE CLUNY, 45, 172.
Saint-Louis (S), 45, 50, 105, 110, 168.
Une Saison au Congo, 91, 95, 139, 141, 143, 144, 154, 181.
Sala Gilles (Ac), 153.
Salifou André (At, N), 10, 216, 217.
Samba Gaston (Ac, Cb), 242.
Samory, *16, 116, 124, 191, 195, 210*.
Sansoa (H), 159.
Santou Françoise (Ac, Cb), 242.
Santos Anoumou Pedro (At, Tg), 113, 125, 233.
Sapin Louis (At), 92, 132, 249.
(s) *Sarah Bernhardt*, 140.
Sarr Abdoulaye, 110.
Sarzan (S), 118.
Sartre Jean-Paul, 86.
Sato (D), 219.
Savatier Paul (Ac), 164-165, 168, 169, 213, 214, 279.
Savadago Moussa (Act, H), 10, 201, 202, 204, 291.
Sayaret Gérard (Ac), 168.
Sauvageon Marc Gilbert (Ac), 190, 194.
Savarolles François, 219, 301.
Scènes de la vie locale au Dahomey (D), 70.
Scherer Jacques, 10, 42, 165, 169, 170, 189, 198, 301.
Schiller, 176.
Schlocher Georges, 140.
Scott Lemoine Catherine (Ac), 175.
Scotte, 173, 117.
(t) Scouts Dahoméens (D), 221.
Sébikotane, 52, 67, 68, 73, 126.
Seck Assane (Act, S), 73, 87, 88, 118, 119.
Seck Douta (Act, S), 87, 88, 92, 95-96, 99, 147, 150, 154.
La Secrétaire particulière, 222.
Le Secret du choix (Ck), 252.
Seid Joseph Brahim (T), 10, 247.
Seigneur Sahara, 86.
Séka Fulgence (Ac, CI), 77.
Sénégal, 14, 15, 45, 46, 72, 74, 75, 80, 94, 95, 147, 154, 165, 166, 171, 174, 178, 179, 184, 197, 218, 292.
Senga Serge (Ac, RC), 245, 252, 253.
Senghor Léopold Sédar, 9, 139, 144, 174.
Senghor Maurice Sonar (Ac, S), 10, 87, 92, 96, 118, 127, 150, 175, 181, 183, 301.
Senghor Mona (Ac, S), 242.
Serreau Jean-Marie (Ac), 92, 95, 96, 142, 154, 165, 183, 294.
Seychelles, 258.
Shakespeare, 85, 37, 142, 143, 145, 154, 176, 181, 194, 258, 268, 275, 294, 291.
Shango, 162, 163, 257, 260, 261,

Shura na Nyoka (Ck), 131.
Siango Benoît-Basile (Act, RC), 242, 243.
Sibney Jean Hubert (At), 147, 199,
Siddi maître escroc (CI), 200, 236.
Sidibé Mamby (At, Ml), 206.
Le Signe du feu, 154.
Si la foule nous voit ensemble, 145.
Simon René, 145.
Sissoko Fily (Ac, CI), 74, 76, 141.
Société des Auteurs, 288.
Sokamé (D), 60, 63, 64, 66, 72, 78, 99, 218.
Soko Stanley (Ck), 130.
Soleillet Paul, 22, 23.
Sona, 89, 116, 191.
Son Excellence Boumba (Ck), 254, 255.
Le Songe d'une nuit d'été, 85.
SORAFOM, 92.
Sorano Daniel (Act, S), *153-154*.
(s) *Théâtre de D. Sorano* (S), 171, 173, 174, 175, 177, 181, 182.
La Sorcière (CI), 120.
La Sorcière du village (CI), 192.
Soria Georges, 96.
Soromenho (Castro), 161,
Sortilèges, 182.
Sotie, 13, 14.
Soudan (Nigérien), 16, 22, 28, 55, 72, 113, 205.
Le Soulier de Satin, 154,
Soumouni (Gn), 231.
Soundjata, 19, 20, 110, 126, 174.
La Source (Gn), 233.
(t) *Les Sous-Marins* (Ck), 30.
(t) *Souvenir de l'Indénié* (Ci), 120.
Soyinka Wole (At), 161.
Spectacle de Basankusu (Ck), 252, 253.
(t) *Les Spectacles populaires du Katanga*, 257.
(t) *Les Spectacles de la Révolution*, 257.
Spiraux Alain, 142.
(s) Studio des Champs-Elysées, 85.
Strebler (Mgr Joseph), 10, 47, 48.
Sud, 33.
Supervielle, 130.
Suite à cinq, 278.
Le supplice de Jeanne d'Arc (CI), 77.
Sur la terre en passant (C), 161.
La surprise de l'amour, 168.
Sy Lamine (S), 72, 126.
Synge J. M. (At), 94, 145.

T

Tala se ma miso (Ck), 131.
Tamatave, 168, 277, 279.
Tamouré et les seigneurs du Garengazé (Ck), 254.
Tananarive, 10, 114, 168, 268, 270, 273, 276, 277.
(s) *Tananarive Théâtre*, 269.
Tangui (At), 253.
Tanimoune (N), 216, 217.
Tano François (Ac, CI), 76.
Tapsoba Michel (Ac, H), 204.
Tchad, 91, 165, 166, 168, 241, 245, 247.
Tchékov, 155, 179.
Tchicaya U'Tamsi (At, CI), 147, 158.
Télévision, 279-80, 293.
Téli Soma Oulé (H), 116, 123.
Une Tempête, 142, 143, 234.
Terrisse (André), 178.
Le Testament du Père Leleu, 167, 179.
La tête la première, 154.
Thabussot Juliette (Ac) 54.
(t) *T.H.E.S.T.A.F.* (Ck), 132, 249.
Théâtre Africain, 91, 258, 287, 295.
(t) *Théâtre de l'Alliance Française* (Ck), 92.

(s) *Théâtre des Amandiers*, 164, 168, 277, 278, 279, 292.
(s) *Théâtre d'Antony*, 292.
(s) *Théâtre du Capitole* (Toulouse), 147.
(s) *Théâtre des Capucines*, 85.
(s) *Théâtre des Champs-Elysées*, 63, 84, 89.
(s) *Théâtre de la Cité*, 199.
(s) *Théâtre de la Colline* (Ck), 250.
(s) *Théâtre de la Commune d'Aubervilliers*, 146-147.
(t) *Théâtre indigène de Côte-d'Ivoire* (CI), 76, 77, 79, 111.
(t) *Théâtre des Douze* (Ck), 249, 252.
(t) *Théâtre de l'Epée-de-Bois*, 156.
(s) *Théâtre de l'Est-Parisien*, 142.
(s) *Théâtre de l'Etoile*, 121,
(s) *Théâtre du Faubourg Saint-Jacques*, 94.
(s) *Théâtre de la Fernice*, 142.
(s) *Théâtre Hébertot*, 154.
(s) *Théâtre du Kaleïdoscope*, 146.
(s) *Théâtre de Lutèce*, 94, 141.
(s) *Théâtre National de Belgique*, 141, 288.
(t) *Théâtre National du Mali* (Ml), 208.
(t) *T.N.P.*, 87, 153, 247.
Théâtre des Nations, 91, 121, 139, 152, 166, 171, 188, 215, 218, 234, 247.
Théâtre négro-américain, 139, 140.
Théâtre Noir, 95.
(t) *Théâtre Noir d'Expression Française*, 149, 151, 152.
(s) *Théâtre du Palais* (S), 171.
(t) *Théâtre du Petit Nègre* (Ck), 250, 253.
(s) *Théâtre de Poche-Montparnasse*, 144.
(t) *Théâtre de Ponty*, 63, 67, 69, 71, 72, 74, 104 166, 183, 221.
(s) *Théâtre de la Rennaissance*, 84.
(s) *Théâtre Sarah-Bernhardt*, 140, 154.
(t) *Théâtre des Trois Nègres* (Ck), 250.
(t) *Théâtre de l'Union Culturelle*, 164, 167.
(t) *Théâtre de l'Union Française*, 114, 164.
(s) *Théâtre du Vieux Colombier*, 68, 245.
(t) *Théâtre Vivant*, 141.
(t) *Théâtre du Zaïre* (Ck), 251, 252, 253.
(s) *Théâtre du Zoo* (Ck), 254.
(t) *Thénapo* (Ck), 251, 255, 257.
Togo, 16, 48, 154, 166, 169, 174, 197, 218, 230, 293.
Toi, homme, qui es-tu ? (RC), 43.
Tonnoir, 29, 298.
(t) *Toucan (Compagnie du)*, 165.
Tougouma Michel (H), 202.
Toulouse, 144, 147, 153, 154.
Touré Bachir (Act, S), 10, 89, 92, 95, 96-97, 99, 147, 151, 154, 164, 292.
Touré Sékou (Gn), 91, 231, 233.
Touring Club Africain (Cb), 108.
Toussaint Georges (Ac), 10, 165, 167, 169, 196, 197.
Tragédie des Evhé (Tg), 226.
Tragédie du Roi Cristophe, 49, 95, 96, 141, 143, 146, 154, 155, 165, 171, 183, 250.
Tragédie d'un Siècle (S), 110.
Trahison de la femme (N), 110.
Trahison du Ghana (Gn), 231.
Traits d'Union, 68, 109.
Traoré Bakary (S), 12, 42, 73, 74, 89, 90, 300.
Traoré Leroux (At), 88.
Travélé Moussa, 22, 25.
Treichville, 77, 168.
(t) *Les Tréteaux* (Ml), 205.
La Tribu, 139, 147, 148, 198, 221.
Le Tribunal en Folie, 253.
Le Tribunal Indigène (CI), 53.
Tritriva (Md), 275.
Les Trois Aveugles, 118.

Les trois jeunes filles sans nom (D), 123, 124.
Trois prétendants, un mari (C), 49, 145, 163, 197, 226, 235, 239, 242.
Trois scènes sérères (S), 60.
Le trône des ancêtres (Tg), 226.
Le trône d'or (CI), 196.
Un trône à trois (Ck), 255, 256.
(t) *Gecomin* (Ck), 250.
(t) *Jeannette* (Md), 272.
(t) *Radar,* 244.
(t) *Troupe de la Rampe* (Ck), 249.
(t) *Troupe Rougerie,* 276.
(t) *Troupe théâtrale et folklorique du Bénin* (D), 218, 219.
(t) *Troupe théâtrale de la M.J.C. des Castors* (RC), 244.
(t) *Troupe théâtrale de Mbata* (RC), 245.
(t) *Troupe théâtrale Ravaozelona* (Md), 275.
Tschibangu Mgr (Ck), 251.
Tschilembele Watshimwenapale (Ck), 129.
Tshilumba François (Ac, Ck), 252, 253.
Tsi Hietryaho (Md), 270.
TSINDRINDRINA, 266, 267.
Tumbako ya mu mpua (Ck), 131.
Turcaret, 168.
Tutuola Amos (At), 261.

U

Ugeux, 130, 299, 300.
UNION AFRICAINE DES ARTS ET DES LETTRES (Ck), 130.
L'Union morganatique (D), 222.
(t) *U.G.A.M.C.* (Ck), 250, 254, 256.
Un nommé Judas, 187, 188.
(t) *Uthaf* (Ck), 249.
(t) *U.T.H.E.C.O.* (Ck), 249.

V

Le vagabond d'Abidjan (CI), 191.
Van Peebles (At), 143.
Van Bercheyke (Ac), 141.
VAUDOU, 140.
Les Vautours (Ml), 54.
Vendetta en Camargue, 153.
La Vengeance d'Akassa (D), 222.
Venise, 141, 142.
Vermorel Claude (At), 95, 152.
Les verts pâturages, 143, 145, 155.
Vessilier Colette, 173, 176, 301.
Vestiges d'une tradition (RC), *244-245.*
La Victime (Ck), 250.
Viet-Nam, 299, 292.
(s) *Vieux Colombier,* 96.
Le vieux père Djagba (D), 222.
Vilar Jean (Ac), 140, 164, 168, 178.
Vilasco Emilienne (Ac, CI), 86.
Les Villes (CI), 54, 67.
Le visiteur inopportun (CI), 191.
Volpone, 145.
Vovor Emmanuel (At, Tg), 226.

W

Wasenga Ernest (Ac, Ck), 250.
Weiss Auguste, 10, 82.
(s) Weissmann (Ck), 249.
WILLIAM-PONTY (ECOLE NOR-

MALE), 9, 10, 11, 50, 51, 54, 57, 66, 77, 82, 83, 89, 95, 105, 114.
Wilmet (At), 158.
Wilson Lanford (At), 146.
Wilt Mlle, 185, 186.
Wodjé le Karamoko (CI), 77.
Wolf Edgar, 148.

Y

Yacine Kateb (At), 155.
Yao (CI), 152.
Yaméogo Louis de Gonzague (Ac, H), 199-200.
Yam N'Da (CI), 120.
Yangouma (CI), 195, 196.
Yaoundé, 49, 106, 167, 168, 179, 200, 233, 234, 246.
Yelolo Marius (Ac, Cb), 239, 242.
(t) *Yenenga* (H), 201, 202, 205.
Yo asa yo len (Tg), 227.
Youla Nabi (Act, Gn), 60.

Z

Zada Niandou (N), 110.
Zamacoïs Miguel (At), 22.
Ziguinchor (S), 89, 110, 168.
Zika Damouré (At, N), 158.
Zinder, 24, 215, 217.
Zoo Story, 145.
Zounon (roi de la Nuit) (D), 26-47.
Zouzon Michel (Ac, CI), 70.

Table des illustrations

p. 32 Bachir Touré, à droite, dans « Carrefour », salle Daniel Brottier.

p. 33 Morena Casamance et Habib Benglia.
Une expression d'Habib Benglia.

p. 64 Une scène des nègres de Jean Genet.

p. 65 Lydia Ewandé (Cameroun).

p. 160 Daniel Kamwa et Marpessa Dawn.

p. 161 Alfred Panou (Togo) dans « Black Power ».

p. 192 Libreville : Une scène de « Minuit sous le fromager ».
Un enregistrement, de gauche à droite : Morena Casamance, Robert Liensol, Lydia Ewandé, Gisèle Baka, Bachir Touré.

p. 193 Théâtre en RD Congo. Valérien Mutombo-Diba.

Table des matières

Avant-propos 7

I. — Le théâtre africain autochtone 11

1. *Cérémonies religieuses et théâtre : Afrique noire et Moyen Age européen* 12

Impact européen et impact chrétien 13
L'évolution du théâtre médiéval 13
Evolution du théâtre africain 14

2. *Explorateurs et résidents à la découverte des spectacles africains* 14

Le chevalier De Boufflers 15
Le Kongkorong du Major Gray 15
La pantomine de Mage 16
Le tam-tam du nouveau « commandant » Arlabosse .. 16
Les « spectacles privés » des commerçants portugais de l'ancienne côte des esclaves 18

3. *Les griots* 18

4. *Petits drames et monologues* 21

5. *Le guignol africain* 22

6. *Fêtes et représentations scéniques en Afrique occidentale* 24

7. *Le théâtre autochtone au Congo-Kinshasa* 29

8. *La chantefable africaine* 33

9. *L'administrateur Equilbecq initiateur du théâtre épique africain : le mythodrame de Samba Guéladio Diégui* .. 38

10. *Du théâtre autochtone au théâtre moderne* 41

II. — Le théâtre néo-africain (des origines à 1946) 44

1. *Les premières manifestations : théâtre scolaire et missionnaire* 44

Premières manifestations du théâtre scolaire 45
L'école normale d'instituteurs 45
Le théâtre dahoméen du P. Aupiais 46

Les « cantates » du Togo 48
Le théâtre au Cameroun 48
Théâtre scolaire au Gabon 49

2. Du théâtre scolaire au « théâtre universitaire » de Ponty

Théâtre étudiant 51
Bingerville ou Ponty ? 51
Le théâtre de Ponty 54
Les fêtes d'art indigène 55
Les Dahoméens de Ponty 56
De Gorée à Dakar 57
Les grandes heures dakaroises du théâtre de Ponty .. 58
Les thèmes 61
Les Pontins à l'exposition internationale de Paris (1937) 62
Le point de vue de Bernard Maupoil 63
La réponse d'Alexandre Adandé 64
Apogée et déclin du théâtre de Ponty..... 67
Le rôle particulier du théâtre de Ponty 68

3. Le théâtre en Côte-d'Ivoire 75

François-Joseph Amon d'Aby et le théâtre 75
Formation de la troupe 76
Le répertoire 77

4. Les marionnettes 80

Marionnettes au Congo 80
Les marionnettes « lyonnaises » de M. Weiss à Rufisque 82

III. — Théâtre africain et acteurs noirs en Europe (1946-1960) .. 83

1. Habib Benglia, précurseur du théâtre africain en Europe 83

2. Les représentations africaines en France 87

Spectacle africain à la Maison des Lettres 87
Le théâtre africain de Keita Fodeba 89
Les étudiants noirs en France 90
Du théâtre au ballet 91

3. Acteurs noirs et pièces nègres à Paris 92

Des acteurs noirs sur les scènes parisiennes 92
Morena Casamance et un dimanche d'espoir 93
Robert Liensol et la compagnie des griots 94
« Les Nègres » de Jean Genet (1959) 94
Lydia Ewandé : première grande actrice africaine 95
Douta Seck : artiste, acteur et chanteur 95
Bachir Touré et les problèmes du théâtre africain 96
Les projets de Roger Blin 97

4. Publication en Europe de pièces africaines 98
Annexe : Projet Habib Benglia de création d'un centre artistique et littéraire de l'Union française 99

IV. — Le théâtre en Afrique (1946-1960) 104

1. Déclin du théâtre après 1946 104
Les causes du déclin 104
Le témoignage de Pierre Ringel 105
Le théâtre dans la vie culturelle de l'ancienne A.E.F. .. 107
Représentation au cercle culturel de Poto-Poto à Brazzaville 107
Les centres culturels 109
Les centres culturels
Le bilan des journées d'études des 3-7 novembre 1953 110
Encouragement des auteurs et construction de nouvelles salles 111
Concours artistique et théâtral des troupes 112
Concours entre auteurs africains 113
Lompolo Koné, rédacteur en chef de « Traits d'Union » 114

3. Les coupes théâtrales d'A.O.F. 1955, 1956, 1957 : années d'efforts et de recherche 114
Les représentations dans les centres culturels 117
Le théâtre à Dakar 118

4. La place particulière de la Côte-d'Ivoire 120
L'émulation 120
La tradition scolaire 121

5. Le répertoire 123

6. Le théâtre au Togo 125

7. Le théâtre africain en 1957 126

8. La coupe théâtrale de l'Union des artistes et techniciens du spectacle (1959) 126

9. Le théâtre en Afrique belge 127
Dans la mouvance du théâtre européen 128
Le concours de la meilleure pièce de théâtre de « La Voix du Congolais » 129
Les Troupes 129
Auteurs et acteurs 130
Les fêtes populaires du Katanga et Changwe Yetu 131
Le tournoi théâtral d'Elisabethville en 1957 et le répertoire de l'époque 131

Les marionnettes au Congo 132
Saverio Naigiziki : un « Villon rwandais » 133

Annexe : Arrêté portant création en Côte d'Ivoire d'une école nationale d'art dramatique 134

V. — Le théâtre noir francophone en Europe après les indépendances (1960-1970) 139

1. Les spectacles 139

Ensembles nationaux africains au Théâtre des Nations 140
Les ballets africains de Guinée 140
L'action de Jean-Marie Serreau 141
Les pièces concernant le problème noir aux Etats-Unis 143
« La Case de l'oncle Tom » (1963) et « Les Verts pâturages » (1964) 143
« La Fête à Harlem » 143
« Le Métro fantôme » et « L'Esclave » (1965-66) 144
« Le Numéro » de Pierre Roudy 144
Alfred Panou et « Le Black Power » au théâtre du Lucernaire 145
Daniel Kamwa, vedettes du " Mariage " au théâtre du Kaléidoscope 146
L'Afrique du Sud et l'Apartheid : « Les Chiens » de Tone Burlin, adapté par Gabriel Garran (1965) 146
Le mois de solidarité franco-africaine du comité d'action du spectacle 147
« Chaka » : oratorio-ballet de L.S. Senghor 147
« La Tribu » de Jean Hubert Sibney montée par Raymond Hermantier 147

2. Les comédiens noirs de Paris et leurs problèmes 148

Les acteurs africains et la diction française 144
Gisèle Baka et le théâtre noir d'expression française (1962) 149
Pour une école-théâtre à Paris 151
Les efforts de Robert Liensol 151
Med Hondo et le T.N.E.F. — Chango 152
Gisèle Baka et le théâtre noir francophone 152
Daniel Sorano 153
Bachir Touré 154
Ambroise M'Bia 154

3. Les compagnies 155

La compagnie Chango 155
La troupe du Kaloum Tam-Tam (Guinée) au théâtre de l'Epée-de-Bois 156

4. Radio et télévision 157

Le rôle de l'O.C.O.R.A. 157
Concours théâtral inter-africain radiophonique 1969 .. 159
Le théâtre noir à l'O.R.T.F. 161

5. Publication des pièces en France 162

6. L'A.D.E.A.C. et son action 163

VI. — La promotion de théâtre en Afrique 166

Théâtre dans l'Afrique indépendante 166

1. Les tournées théâtrales 167

Les grandes tournées théâtrales 167
Les stages d'initiation à l'art dramatique 168
La tournée de conférences du professeur Scherer 169

2. Le théâtre au Sénégal (1960-1970) 171

Les spectacles scolaires 171
La troupe de Kaolack 173
Sonar Senghor, le théâtre du Palais et le théâtre Daniel Sonar Senghor, le théâtre du Palais et le théâtre Daniel-Sorano 173
Les trois branches d'activité 173
Le répertoire africain 174

Hermantier, le « Faidherbe » du théâtre sénégalais ! .. 176
Fougue et naïveté superbes 176
Un « frisson nouveau » 177
Le phénomène Hermantier 178
Mission au Congo-Brazzaville, au Gabon et au Cameroun (23 octobre — 21 décembre 1965) 179
L'inspiration populaire au Sénégal 179
Les Bateleurs guinéens 180

« El Hadj Omar », de Gérard Chenet 181
La leçon théâtrale du Festival de Dakar 183

3. Le théâtre en Mauritanie 184

4. La Côte-d'Ivoire 185

Mme Jagu-Roche et l'Ecole nationale d'Art dramatique 185
Vers la création d'un théâtre national de la Côte-d'Ivoire 186
Un véritable théâtre africain d'expression française .. 187
Les difficultés du théâtre ivoirien 187
Les acteurs ivoiriens à Paris 188
Bitty Moro, premier ivoirien admis au Conservatoire 189
Conférences et stages : Henri Cordreaux 189
Le renouveau théâtral ivoirien de 1967 190

Le T.T.K.M. 191
La troupe Guézabo 192
Pour une tradition théâtrale en Côte-d'Ivoire : un retentissant article de Gabriel Atta Koffi 193
Pour un théâtre historique 195
Le travail de Georges Toussaint à L'I.N.A. 196
L'enseignement du théâtre à L'I.N.A. 197
La compagnie « Masques et Balafons » de l'université d'Abidjan 198
Les auteurs 200

5. Le théâtre en Haute-Volta 201

Moussa Savadogo et la genèse de Yenenga 201
La troupe Yenenga et la soirée du 13 octobre 1961 201
Ouedraogo Ouamdégré et « L'Avare Moaga » 204
Le théâtre voltaïque après 1961 204

6. Le théâtre au Mali 205

Les débuts du Théâtre national du Soudan 205
« La Mort de Chaka » de Seydou Badian 209
« Nous avons résisté à l'envahisseur » de Yaya Kane 209
« Mali ou Soundjata » 210
« Reconversion » 210
Théâtre moraliste 212
L'art dramatique à l'I.N.A. de Bamako 213
Gaoussou Diawara 214

7. Le théâtre au Niger 214

« L'Aventure d'une chèvre » 215
André Salifou et « Tanimoune » 216

8. Le théâtre au Dahomey

La troupe théâtrale et folklorique d'Ekpé 218
La troupe théâtrale et folklorique du Bénin à Cotonou 219
La troupes de l'I.R.A.D. 220
Les acteurs dahoméens 221
Le répertoire dahoméen 221
Julien Alapini 221
Jean Pliya 222

9. Le théâtre togolais 223

Modeste d'Almeida et Gilbert Laclé 223
Mathias Aithnard et le groupement du théâtre togolais 224
La coopération française 226
Théâtre en pays moba 227
Théâtre akposso dans le Litimé 227

10. Le théâtre en Guinée 231

Les ballets en tournée dans le monde et à Montréal .. 231

La quinzaine artistique nationale de septembre 1967 .. 231
Néné Khaly Camara et « Amazoulou » 232
Le théâtre guinéen au festival d'Alger 232

11. Le théâtre au Cameroun 233

L'ensemble camerounais à Paris (juillet 1963) 233
Le théâtre moderne 235
« Pleure, ô pays bien-aimé ! » au festival d'Alger 236

12. Le théâtre au Gabon 236

Danse-pantomime 236
L'action de Mme Dudoignon : « Palabre sous le fromager » 237
La préparation du festival de Dakar 237
Le stage Henri Cordreaux de Libreville (30 avril — 31 mai 1968) 238

13. Le théâtre au Congo-Brazzaville 239

Pascal Mayenga
Guy Menga 240
Ferdinand Mouangassa 241
Le problème des acteurs 242

14. Théâtre en République centrafricaine 243

Benoît-Basile Siango et les « Compagnons du Théâtre » 243
Le premier festival centrafricain d'art dramatique 243

15. Le Tchad 245

« La Dot » de Samuel Palou Bebnoné 246
« Les Nomades » de Samuel Beyassoun 248

16. Le théâtre au Congo-Kinshasa (1960-1970) 249

Sécession Katangaise et scissions théâtrales 249
Le tournant de 1967 et l'essor des compagnies théâtrales 250
Le théâtre de la Colline 251
Triomphe de « Montserrat » 251
Le Théâtre de Zaïre 252
Résurrection du « Théâtre des Douze » 253
Le « Théâtre du Petit Nègre » à Kikwit 253
Le théâtre de l'Université libre du Congo à Kisangani . 254
Le théâtre à Lubumbashi 255
Valérien Mutombo-Diba et la troupe de l'U.G.A.M.C. 255
Le Thénapo 257

VII. — Théâtre francophone et théâtre d'inspiration française en Afrique du Sud, en Ethiopie et en Nigéria 258

1. Le théâtre français en Afrique du Sud à la fin du XVIII[e] siècle et Charles-Etienne Boniface (1787-1853) . 259

2. Kébbédé Mikaël et la tragédie « Annibal » 261

3. Le théâtre d'Ola Balogun 261

VIII. — Le théâtre à Madagascar 263

Le théâtre malgache autochtone 263
Influence de la mission protestante anglaise 266
Les efforts de la Mission de Londres 269
Le protectorat (1895) et l'influence française 269
Les premiers dramaturges malgaches 270
L'évolution du théâtre malgache 270
Déclin du théâtre en langue malgache et naissance d'un théâtre francophone d'inspiration malgache 272
Difficultés du théâtre dans les années 1950 273
Le théâtre malgache de langue française 274
Le théâtre à Madagascar au moment de l'Indépendance .. 276
Le divertissement franco-malgache : Rougerie-Odéam Rakoto (1963) 276
La tournée de Raymond Hermantier (16 mars-7 avril 1963) et le théâtre de Madagascar 277
Les Salles 277
Odéam Rakoto et les perspectives du théâtre malgache .. 278
La tournée du théâtre des Amandiers (janvier-avril 1967) . 278
Le magnétophone ou l'art nouveau d'écrire 280
L'espoir des radiotélévisions 280
Statuts de l'Institut malgache d'Art dramatique et de Folklore 281

IX. — Les problèmes du théâtre africain francophone et les solutions éventuelles 288

Défense des pièces et des auteurs francophones 289
Circulation des œuvres à travers les pays francophones 290
A la recherches des auteurs : nécessaire publication des pièces 290
Titre des pièces et appellation des Compagnies 291
Les difficultés d'emploi des acteurs noirs francophones 291
La formation des acteurs noirs francophones 292

Une véritable compagnie parisienne d'acteurs noirs francophones 292
Pour un théâtre francophone à Paris 292
Le théâtre en langue africaine 298
La télévision : chance du théâtre africain 294
Pour une émulation permanente 294
Shakespeare au vestiaire ! 295

Conclusion 296

Bibliographie 297

Index 305

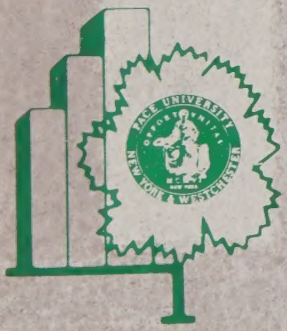
A C H E V É
D'IMPRIMER



SUR LES
PRESSES D'AUBIN
LIGUGÉ (VIENNE)
LE 10 OCT.
1970

D.L., 4e trim. 1970. — Editeur, nº 116. — Imprimeur, nº 5779.
Imprimé en France

HAYES LIBRARY
THE COLLEGE OF WHITE PLAINS
OF PACE UNIVERSITY



WHITE PLAINS, NEW YORK

Cliché Keystone L64