

UNIVERSITE DE DAKAR

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

THEATRE ET SOCIETE
EN AFRIQUE NOIRE « FRANCOPHONE »
DEPUIS 1960



Thèse de Doctorat de Troisième Cycle
de Lettres Modernes

présentée par

Ibrahima NDIAYE

sous la direction de

Monsieur Jacques MOUNIER

Maître de Conférences

au Département de Lettres Modernes

Année universitaire 1978 - 1979

UNIVERSITE DE DAKAR

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

THEATRE ET SOCIETE
EN AFRIQUE NOIRE « FRANCOPHONE »
DEPUIS 1960



Thèse de Doctorat de Troisième Cycle
de Lettres Modernes

présentée par

Ibrahima NDIAYE

sous la direction de

Monsieur Jacques MOUNIER

Maître de Conférences

au Département de Lettres Modernes

Année universitaire 1978 - 1979

UNIVERSITE DE DAKAR

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

THEATRE ET SOCIETE
EN AFRIQUE NOIRE « FRANCOPHONE »
DEPUIS 1960



Thèse de Doctorat de Troisième Cycle
de Lettres Modernes

présentée par

IBRAHIMA NDIAYE

sous la direction de

Monsieur JACQUES MOUJER

Maître de Conférences

au Département de Lettres Modernes

Année universitaire 1978 - 1979

⁺
/ INTRODUCTION

Si l'on interroge la littérature africaine écrite, ce qui retient souvent l'attention c'est l'importance accordée aux phénomènes sociaux. Edaly Gassama explique (1) que les poètes, durant l'époque coloniale, exprimaient la révolte des intellectuels africains contre toute négation de leur identité culturelle. Les romanciers, ajoute t-il, se sont intéressés aux méfaits de la situation coloniale.

Cette tendance du roman africain à révéler les phénomènes sociaux se poursuit dans la période des "indépendances". Et si l'on en croit Jacques Chevrier, le roman est le genre le plus adéquat pour "rendre compte" et "analyser" la société. On sait, en effet, écrit-il, qu'à l'exception du cinéma, le roman est peut-être de tous les arts celui qui participe le plus étroitement des phénomènes sociaux qu'il a pour objet à la fois de traduire et de révéler" (2). Le roman poursuit-il, est un "acte de sociabilité par excellence" qui manifeste à un moment donné "la prise de conscience par un groupe déterminé de son importance" (3).

Le théâtre aussi rend compte des problèmes sociaux. Bakary Traoré souligne que le théâtre est "une formule de vie. Il reflète la vie de la communauté et son éthique" (4). Phénomène social par excellence, le théâtre sert à la "cohésion du groupe" et aide à la "prise de conscience.

Ces définitions du roman et du théâtre traduisent assez éloquemment l'importance accordée aux phénomènes sociaux à travers la littérature africaine. Mais il ne s'agira pas pour nous à travers cette étude de dissertar sur les rapports entre roman et théâtre. La place

(1) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil du 7 Sept. 1973, pp. 4 - 5

(2) CHEVRIER (Jacques) - "Roman et Société en Afrique noire" in Coopération et Développement n° 45, Mars-Avril, 1973, p. 4

(3) ibid. p. 4

(4) TRAORE (Bakary) - Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales. Paris, Présence africaine, 1958, p. 90

du théâtre dans la société nous préoccupera davantage. Comment la société est-elle perçue par les dramaturges? Quels objectifs assignent-ils à leurs oeuvres? Quelle est la portée du théâtre? Autant d'interrogations auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses à travers une analyse de la production théâtrale de l'Afrique noire francophone ou plus précisément dite francophone.

La précision s'impose. Car, si les dramaturges utilisent la langue de l'ancien colon, si la production est d'expression française, cela ne suffit pas pour attribuer proprement le terme francophone à toute cette partie de l'Afrique qui s'étend au Sud du Sahara et qui recouvre l'ensemble des territoires de l'ex A.C.F et de l'ex A.E.F. La grande majorité de la population ignore le français. Dans un rapport sur le développement de la francophonie, (5) le ministre français de la Coopération donne des chiffres révélateurs: moins de 10% des Africains comprennent le français, moins de 1% le parle, un pour mille pensent en français.

Nous avons choisi de circonscrire notre étude dans le cadre de l'Afrique noire dite francophone car l'usage du français dans la production théâtrale écrite, apparaît comme un dénominateur commun. Nous avons également choisi de nous limiter à l'Afrique noire pour révéler en même temps les similitudes dans l'évolution sociale de ces pays qui ont connu le même "maître". Notre étude portera donc aussi bien sur la production théâtrale sénégalaise, malienne ou guinéenne, que sur les oeuvres du théâtre ivoirien, nigérien, congolais, camerounais, etc. depuis 1960.

1960 est un repère historique qui marque dit-on le départ du colon dans la plupart des états africains. 1960 c'est aussi, deux

(5) Pathé Diagne livre cette information dans un article "langues africaines, développement économique et culture nationale" in Présence Africaine n° Spécial, 1971 pp. 370 à 407

ans après la publication de l'important ouvrage de Bakary Traoré sur Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales (6). Dans cet ouvrage qui est la première étude critique véritable sur le théâtre négro-africain, l'auteur souligne dès les premières pages l'existence effective d'un théâtre spécifiquement négro-africain.

Ce théâtre de la société africaine traditionnelle dit-il, est une "transposition à la scène des caractères observés minutieusement dans la vie courante et rendus avec beaucoup de vérité" (7). Il était intégré aux cérémonies religieuses dont il tendra à se détacher au cours de son évolution. Ce théâtre s'inspirait des contes, des mythologies, de l'histoire, et des coutumes.

Avec la pénétration coloniale, poursuit Traoré, naquit le théâtre négro-africain d'expression française qui rayonna à l'Ecole Normale William Ponty. L'Ecole était le creuset de l'élite africaine de l'époque (tous les états de l'Afrique occidentale française y étaient représentés). Les fêtes de fin d'année étaient l'occasion de représentations théâtrales. Le théâtre était réalisé et joué par les élèves. Les thèmes suivaient la ligne tracée par l'enseignement colonial. L'Afrique était présentée selon les vues de l'histoire coloniale. Et les quelques critiques contenues dans ces pièces portaient davantage sur certaines mœurs africaines que sur le système politique colonial et ses conséquences.

Traoré fait remarquer aussi que l'aspect esthétique figurait en bonne place aussi bien dans le théâtre traditionnel, que dans celui de Ponty. Dans le théâtre traditionnel, l'utilisation fréquente du masque par exemple servait à incarner les divinités ou les animaux. Avec Ponty, l'influence occidentale apparaît: actes, texte, intermède, comédie dans la vogue de Molière.

(6) TRAORE (Bakary) - Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales. Paris, Présence africaine, 1958

(7) *ibid.* p. 19

Abordant le problème sociologique, Traoré écrit que le théâtre "reflète la vie de la communauté et son éthique. A travers le théâtre le mythe fait prendre à l'homme conscience de sa place pour lui faire accepter ses obligations sociales" (8). Le théâtre traditionnel avait des fonctions éminemment sociales dans la mesure où il s'inscrivait dans un ensemble d'institutions ayant pour but de faire prendre à la société certaines valeurs communes. Le théâtre de Ponty s'attaquait surtout aux coutumes indigènes. Il était destiné à divertir le public européen, à satisfaire son goût d'exotisme.

Puis Traoré fera un tour d'horizon du théâtre d'après guerre avec l'introduction du thème de l'acculturation. Après un survol du théâtre en Haïti, à Cuba, au Brésil, il indique que la fonction sociale varie avec les conditions sociales. Et dans sa conclusion, Traoré souligne son option pour un théâtre ayant prise sur un milieu réel et susceptible de susciter des "actions collectives". Le théâtre dit-il, doit "s'inscrire dans la lutte d'émancipation de l'Afrique noire" (9), se lier à son temps.

L'ouvrage de Traoré apparaît ainsi comme un important document qui révèle les origines du théâtre négro-africain ses fonctions sociales et son évolution. Traoré trace également des perspectives pour le théâtre africain moderne.

Nous partirons des analyses de Traoré sur le théâtre d'avant les "indépendances", mais nous nous intéresserons surtout aux pièces éditées depuis 1960. Où en est le théâtre depuis 1960? Quelle est sa situation dans la société des "indépendances"? Son avenir? Les écrits critiques sur le théâtre, de même que les analyses d'historien, de sociologues sur la société africaine seront pour nous des instruments de travail pour mieux apprécier la production dramatique, mais

(8) TRAORE (Bakary) - Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales. op. cit, p. 90

(9) *ibid.* p. 141

aussi la réalité de cette société dans laquelle elle évolue. Notre but est de contribuer aux progrès du théâtre, un théâtre pour tous répondant aux préoccupations du peuple et susceptible de participer à sa prise de conscience. Il s'agit de cerner les responsabilités des dramaturges, des critiques, des gouvernants, du public pour que s'épanouisse ce genre.

Aussi, nous essayerons d'analyser dans une première partie le contexte social et le contenu des pièces. Comment se présente la société africaine depuis 1960? Quelles sont les principales périodes qui ont marqué l'évolution de l'Afrique noire dite francophone depuis les "indépendances". Comment de l'euphorie des "indépendances" est-on arrivé à la situation actuelle? Nous tenterons pour chaque période, de révéler les caractéristiques essentielles sur le plan social et sur le plan littéraire. Sur le plan littéraire, il va sans dire que c'est la production théâtrale écrite en français qui retiendra notre attention. Qu'expriment les dramaturges? Quel est le rapport entre le contenu des pièces et le tableau de la société tel que le présentent les historiens, sociologues, etc.?

La deuxième partie de notre étude s'intéressera aux fonctions sociales du théâtre. A quoi sert le théâtre? Quels sont les objectifs des dramaturges? Quels sont les moyens utilisés pour atteindre ces objectifs? Une chose est de proclamer ses intentions, une autre de chercher à les réaliser. Une autre enfin, de réfléchir sur leur réalisation effective. Et si l'on reconnaît au théâtre des fonctions sociales, il s'agit de voir si elles sont effectivement jouées. Nous essayerons de voir les conditions dans lesquelles l'essor du théâtre est possible. Nous nous pencherons aussi sur les obstacles qui entravent la portée du théâtre et sur les causes de ces obstacles. Que faire pour que disparaissent les freins à l'épanouissement du théâtre véritablement pour tous?.

L'important rôle du critique pour l'épanouissement du théâtre sera l'objet de notre troisième partie. Comment les critiques perçoivent-ils la production dramatique? Que proposent-ils pour que le théâtre aille de l'avant? En faisant une classification des différentes formes de critique, nous essayerons de relever la forme la plus susceptible de contribuer efficacement au progrès du théâtre. Nous indiquerons également les obstacles sur lesquels achoppent la critique. Et là encore, l'analyse du contexte social apparaît comme une condition fondamentale pour toute appréciation sur la portée de la critique.

172

PREMIERE PARTIE

CONTEXTE SOCIAL

ET

CONTENU DES PIECES

L'euphorie des "indépendances" 1960-1962

La domination française prit fin, dit-on en 1960 dans plusieurs états africains. Les premières années des "indépendances" furent marquées par une atmosphère d'euphorie générale. Si 1960 est le début de cette euphorie, 1962 semble en être le terme si l'on tient compte surtout du fait que 1962 annonce le début de critiques acerbes sur la réalité des "indépendances". C'est l'année durant laquelle René Dumont souligne que "l'Afrique noire est mal partie" (1). Et Frantz FANON qui venait de faire le diagnostic de la décolonisation proposait certaines orientations pour apporter la lumière aux "damnés de la terre" (2). Une contestation des théories colonialistes, la recherche d'une nouvelle orientation semblent être les principales caractéristiques de ces premières années.

A. Contestation des théories colonialistes et
Affirmation de la dignité de l'homme noir

Il faut signaler d'abord que cette contestation des théories colonialistes ne date pas des "indépendances". Dès les années 30 le mouvement de la négritude s'élevait contre la négation de toute valeur culturelle du nègre (3). Césaire l'un des promoteurs de ce mouvement proclamait en 1947 la valeur des cultures nègres, mettant à nu dans toute leur hideur certaines théories de l'Europe colonialiste. Dans le Discours sur le colonialisme, Césaire note cette affirmation de Jules Romain pour qui "la race noire n'a encore donné, ne donnera jamais un Einstein, un Stravinsky, une Gershwin" (4) Césaire souligne aussi cette remarque de Renan

(1) Dumont (René) - L'Afrique noire est mal partie. Paris Souil, 1962

(2) FANON (Frantz) - Les damnés de la terre. Paris, Maspero, 1972
1ère édition, en 1961

(3) KESTELCOT (Lilyan) - Les Ecrivains noirs de la langue Française
Naissance d'une littérature. Bruxelles, 4^{éd}, Université de Bruxelles. Institut de sociologie, 1971

(4) CESAIRE (Aimé) - Discours sur le colonialisme. Paris, Présence Africaine, 6^{ème} édition, 1973, p. 28

selon laquelle la race noire est une race inférieure, "une race de travailleurs de la terre" et la race européenne, une race supérieure "une race de maîtres et de soldats". D'ailleurs, ajoute Renan, "la régénération des races inférieures ou abâtardies par les races supérieures est dans l'ordre providentiel de l'humanité".(5) Césaire offre ainsi quelques exemples de ces théories colonialistes. A travers le Discours sur le colonialisme, il ne ménage pas ses critiques aux auteurs de ces insanités.

La plupart des intellectuels africains s'inscrivent dans la perspective de Césaire et dénoncent cette situation dans laquelle, entre le colonisateur et le colonisé, le contact humain est détérioré en "rapports de domination et de soumission"(6). Les théories colonialistes sont battues en brèches. Cette contestation ne se fait pas sans ce qu'on a appelé le retour aux sources, l'affirmation de la dignité du nègre. Césaire précise que "le problème n'est pas d'une utopique et stérile tentative de réduplication, mais d'un dépassement. Ce n'est pas une société morte que nous voulons faire revivre"(7). Le retour aux sources, l'affirmation de la dignité doit se faire dans la création d'une nouvelle société avec l'aide de tous les opprimés. C'est ainsi qu'à la veille des "indépendances" Da Cruz résume cette tendance lorsqu'il invite à "établir comme un devoir pour l'écrivain et l'artiste noir de condamner irrémédiablement le colonialisme sous toutes ses formes".(8).

L'on comprend alors, eu égard à ces revendications de la dignité longtemps bafouée, l'écho favorable de l'Afrique lorsque le 28 Septembre 1958 dans l'enthousiasme général la Guinée choisissait l'Indépendance. C'était là, pour l'Afrique noire dite francophone le prélude de temps nouveaux. La Guinée nouvelle qui fait naître l'espoir, écrivait Fischer, mérite la sympathie fraternelle de tous

(5) CESAIRE (Aimé) Discours sur le Colonialisme p. 14

(6) i bid p. 19

(7) CESAIRE (Aimé) - Discours sur le Colonialisme p. 29

(8) DA CRUZ (Viriato) - "Des responsabilités de l'intellectuel noir"
Présence africaine n° 27/28, 1959, p. 337

ceux qui, à travers le monde sont attachés à la cause de la justice et du progrès humain "(9). La Guinée devenait ainsi le haut lieu de la dignité. C'est pourquoi en 1960 quand la grande majorité des états africains accédait à "l'indépendance", les masses populaires voyaient dans l'événement un synonyme de dignité retrouvée. Pour elles l'indépendance c'est la fin de l'esclavage, l'époque du "nooksa réew", le pouvoir au peuple. Partout la proclamation de l'indépendance c'est le désir de s'affirmer. Nnamdi Azikiwe souligne que "pour permettre à l'Afrique spoliée de devenir elle-même, la dignité primitive des Africains eux-mêmes doit être rétablie, avant de tenter de restaurer la notion de l'homme dans le conseil des nations." (10)

La proclamation de l'indépendance", c'est aussi le boubou traditionnel qu'on arbore avec fierté à côté du complet occidental. La proclamation de l'indépendance c'est encore et surtout la fête du défilé, les chansons en l'honneur des hommes politiques ou de l'homme politique qui a fait de l'événement son avènement. La grande masse vit dans l'espoir d'un changement véritable d'un progrès proche comme le lui indiquent les nombreuses promesses de ses leaders. Il faut dire cependant que l'euphorie générale de cette période se révèle davantage au niveau des intellectuels qui, pendant l'époque coloniale ont été les bouche-trous, de l'administration. Parler de ces premières années de "l'indépendance" au Cameroun, Mongo Beti souligne que "c'est l'époque de l'éclosion quasi éruptive des ministres directeurs et chefs de cabinet, ambassadeurs, colonels, préfets et sous-préfets, directeurs d'Offices de toutes sortes, présidents-directeurs généraux de régions ou d'entreprises nationales... qui- conque n'est pas encore quelque chose se croit appelé à le devenir bientôt. C'est un feu d'artifice ininterrompu de nomination, d'avancement de promotions, de parachutages" (11). Beti résume ainsi une situation caractéristique de l'Afrique

(9) FISCHER (Georges) - "La signification de l'indépendance Guinéenne" Présence africaine n° 29, Déc. 1959 Janv. 1960, p. 61

(10) AZIKIWE (Nnamdi) - "L'avenir du Pan-africanisme" in Présence africaine n° 40, 1962, p. 6.

(11) Beti (Mongo) - Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation - Paris, Maspéro, 1977, P. 102

noire "francophone": l'indépendance" c'est l'euphorie, c'est la course aux prébendes. C'est une grande hâte pour s'asseoir à la place de l'ancien occupant.

Si pendant la période coloniale les intellectuels s'exprimaient à travers la littérature pour dénoncer de façon plus ou moins violente les théories colonialistes, qu'en est-il avec les "indépendances"? La littérature est-elle toujours un instrument pour l'affirmation de la dignité nègre? En interrogeant la production littéraire de cette première période des "indépendances", ce que l'on constate, c'est la rareté des publications. Et cela est beaucoup plus frappant encore dans le domaine du théâtre. C'est comme si d'un commun accord le théâtre devait être mis entre parenthèses. Car les romans par exemple, sont moins rares. Ousmane Sembène parle dans Les bouts de bois de Dieu (12) de la grève des cheminots de la ligne Dakar-Niger et souligne la nécessaire mobilisation de tout un peuple pour un avenir meilleur. Cheikh Hamidou relate "l'Aventure Ambiguë" (13) d'un jeune africain qui n'a pu concilier l'apport de l'Occident et la richesse culturelle africaine. Certes à travers chacun de ces ouvrages il ya des particularités quant au fond même du message. Mais ce n'est point l'objet de notre étude que de voir en quoi les bouts de bois de Dieu par exemple s'écarte de l'Aventure Ambiguë. Nous retenons simplement qu'ils reflètent cette tendance de l'heure : l'affirmation de la dignité du nègre.

Dans le domaine du théâtre cette première période a été essentiellement marquée par l'héritage de Ponty et par quelques pièces de Césaire. Robert Pageard révèle cet héritage du théâtre de Ponty dans une chronique qu'il fit en 1961 à propos du théâtre en république de Haute Volta(14). Les pièces sur lesquelles Pageard

(12) SEMBENE (Ousmane) - Les bouts de bois de Dieu - Bantye Mam Yell. Paris, le livre contemporain, 1960

(13) KANE (Cheikh Hamidou) - l'Aventure Ambiguë Paris, Julliard, 1961.

(14) PAGEARD (Robert) - "Théâtre africain à Ouagadougou" in présence Africaine n° 39, 1961 p. 250 - 257

fait son commentaire apparaissent comme de véritables "documentaires" avec les informations sur les us et coutumes des sociétés en pays mossi : un prolongement des devoirs de vacances que l'on confiait aux Pontins. Les thèmes des pièces tournent autour de l'amour, de la critique d'un avare ou des intrigues dans une cour royale. Le phénomène socio-politique des "indépendances" n'apparaît à aucun moment.

Césaire s'inscrit dans une perspective toute autre lorsqu'il publie en 1961 l'acte premier de la tragédie du Roi Christophe(15). Dès le prologue Césaire nous apprend que jadis à Haïti vivait Henri Christophe d'abord esclave puis cuisinier. Une fois l'indépendance conquise il devient général et décide de s'implanter au nord de l'île qu'il transforme en royaume. L'acte premier nous introduit dans la cour du roi Christophe qui veut faire de son peuple, un peuple travailleur. Le plus grand besoin du peuple fait-il entendre, c'est d'avoir un Etat, "quelque chose grâce à quoi ce peuple de transplantés s'enracine, boutonne, s'épanouisse, lançant à la face du monde les parfums, les fruits de la floraison; pourquoi ne pas le dire, quelque chose qui, au besoin par la force, l'oblige à naître à lui-même et à se dépasser lui-même"(16).

Haïti n'est pas l'Afrique pourrait-on penser. Ce serait alors avoir une vue assez superficielle des réalités de la décolonisation.

L'Afrique "indépendante" c'est aussi cette aspiration à l'expression de la dignité de l'homme noir. Christophe dira par ailleurs que l'Afrique et Haïti c'est la même chose, partout les mêmes problèmes. Mme L. Kesteloot le souligne dans une analyse de la pièce lorsqu'elle parle des "indépendances africaines au miroir d'Haïti"(17) en démontrant comment l'histoire du roi Christophe évoque la tragédie de la décolonisation en Afrique.

(15) CESAIRE (Aimé) "La tragédie du roi Christophe" in présence africaine n° 39, 1961, pp. 125 - 153

(16) CESAIRE (Aimé) - La Tragédie du Roi Christophe Paris, Présence africaine, 1970 (éd. revue par hauteur), p. 23

(17) KESTELOOT (Lilyan) et KOTCHY (Baïthelemy) - Aimé CESAIRE l'Homme et l'Œuvre. Paris, Présence africaine, 1975, pp. 158 - 172

Comme l'Afrique au moment des "indépendances", Haïti est le point de mire du monde entier. Le secrétaire du roi déclare dans une place publique que le monde entier regarde Haïti, que "les peuples pensent que les hommes noirs manquent de dignité. Un roi, une cour, un royaume, voilà, si nous voulons être respectés, ce que nous devrions leur montrer" (18). Il s'agit pour le secrétaire de Christophe, Vastey, de prouver que le Noir peut faire autant que le Blanc. Et c'est dans cet esprit que Christophe fait de son entourage une cour à la manière européenne. Haïti comme les états africains nouvellement "indépendants" est émue de se voir à l'ordre du jour.

Dans ces états, le modèle c'est l'Occident, l'ancien occupant. L'on agit par rapport à lui. Christophe se fait introniser "Henry 1er, souverain des îles de la tortue, gonave et autres îles adjacentes. Destructeur de la tyrannie, régénérateur et bienfaiteur de la nation haïtienne, Premier Monarque couronné du Nouveau Monde" (19) chantre de la négritude et Père de la Nation, autres titres que l'on pourrait attribuer à Christophe, titres très en vogue avec les "indépendances" africaines. Christophe associe sa cour à cette valse d'appelations nouvelles. Ainsi on y voit sa grandeur Monseigneur le duc de plaisance côtoyant sa grandeur le duc de Limonade et Monsieur le Comte de la Bande du Nord. De même Madame du Petit-trou, Madame du Tape-à-l'oeil entre autres fréquentent le milieu. Et le roi se rejouit du sérieux avec lequel ses courtisans prennent part à l'événement.

"Jadis leur dit-il, on nous vola nos noms!

Notre fierté!

Notre noblesse, on, je dis On nous les vola!

Pierre, Paul, Jacques, Toussaint! Voilà les estampilles humiliantes dont on oblitèra nos noms de vérité.

(18) CESAIRE (Aimé) - La tragédie du Roi Christophe op. cit. p. 28

(19) i bid. p. 39

Moi-même

votre Roi

sentez-vous la douleur d'un homme de ne savoir pas de quel nom il s'appelle? A quoi son nom l'appelle? Hélas seule le sait notre mère l'Afrique! [...] Allons, poursuit Christophe, de noms de gloire je veux couvrir vos noms d'esclaves, de noms d'orgueil vos noms d'infamie, de noms de rachat vos noms d'orphelins!

C'est d'une nouvelle naissance, Messieurs, qu'il s'agit"(20). Il ya à travers ces paroles du Roi Christophe l'expression de cette tendance caractéristique de l'euphorie des "indépendances": l'affirmation de la dignité du Noir. Christophe reste obsédé par l'humiliation subie durant la colonisation. Il faut, dira-t-il, que le peuple réussisse quelque chose d'impossible pour asseoir sa dignité: bâtir une citadelle sur une montagne. "Pas un palais, précise Christophe - Pas un Château fort pour protéger mon bien-tenant. Je dis la citadelle, la liberté de tout un peuple Bâtie par le peuple tout entier, hommes et femmes; enfants et vieillards, bâtie pour le peuple tout entier! [...] A chaque peuple ses monuments! A ce peuple qu'on voulut à genoux, il fallait un monument qui le mit debout"(21). Là encore apparaît très nettement cette contestation des théories colonialistes.

Cette contestation se retrouve encore dans Et les chiens se taisaient (22). Face à la négation de toutes ses valeurs, l'homme noir humilié se révolte dans cette pièce. C'est le Rebelle qui va tuer son maître blanc. Expliquant son geste le Rebelle avoue qu'il avait choisi d'ouvrir sur un autre soleil les yeux de son fils. Certes, cette pièce de Césaire a été conçue et même d'abord, publiée durant la période coloniale. Mais nous la retrouvons

(20) CES AIRE (Aimé) - La Tragédie du Roi Christophe op. cit. p. 37

(21) CESAIRE (Aimé) - La Tragédie du Roi Christophe op. cit. pp. 62-63

(22) CESAIRE (Aimé) - Et les chiens se taisaient - Paris, présence africaine, 1962

rééditée dans les premières années des "indépendances", comme pour montrer toute son actualité. Dans cette période d'euphorie générale, Et les chiens se taisaient s'inscrit dans la vague de contestation des théories du colon. De plus il faut souligner que dans toute la pièce les noms des personnages sont typiques : le Rebelle, l'Administrateur, l'Amante, la Mère etc... C'est là sans doute, la meilleure façon de montrer et d'agrandir la dimension de l'événement : l'affirmation de la dignité du nègre à travers l'acte du Rebelle.

Césaire se montre ainsi très proche de l'actualité. Il ne s'arrête pas dans la traduction de l'atmosphère générale d'euphorie, les problèmes de la décolonisation ne sont pas passés sous silence. Sa caricature de certaines préoccupations des nouveaux états est très claire lorsqu'il laisse entendre que les changements entrepris par les leaders sont encore des changements de façade. "Avec nos titres ronflants, duc de Limonade, duc de la Marmelade, comte de Trou Bonbon dit l'un des courtisans de Christophe, nous avons bonne mine! Vous pensez! Les Français s'en tiennent les côtes"(23).

Bien souvent le changement qui se fait en fonction des regards de l'ancien maître, est superficiel. Ici la revendication se réduit à un simple changement de noms. Les idées du Roi Christophe sont parfois nobles, mais il reste encore prisonnier des contradictions qui ont fait de lui cet acculturé.

Cette contradiction du personnage éclate surtout quand s'adressant au maître de cérémonies (dont le rôle consiste à faire acquérir à la cour du Roi, les manières occidentales), Christophe lui dit : "je ne hais rien tant que l'imitation servile ... Je pense Monsieur le Maître de cérémonies, que s'il faut élever ce peuple à la civilisation (et je crois que nul n'a plus fait dans ce sens que moi), il faut aussi laisser parler le génie national. Et c'est pourquoi nous sommes ici à la bonne franquette, je dirai à la bonne haïtienne, non pas dans la salle du Tax comme vous dites, mais sous la véranda, si j'ose dire, de notre case tropicale et buvant non du champagne, mais du Barbancourt trois étoiles, le meilleur clarin de Haïti"(24). On le voit, le refus de Christophe, sa haine de

(23) CESAIRE (Ainé) - La Tragédie du Roi Christophe op. cit. p. 20

(24) i. bid. p. 53

l'imitation n'est que parole. Car en fait les pratiques nouvelles qu'il veut faire adopter à sa cour ne sont point différentes dans le fond de celles de l'ancien occupant. Le génie national finalement ne se réduit qu'à changer la couleur ou si l'on veut, à mettre la sauce locale.

A travers le premier acte de la Tragédie du Roi Christophe, tout en présentant l'atmosphère dans les nouveaux états, la pluie des titres, le désir de se mettre à la place de l'ancien occupant, Césaire nous révèle aussi ce que sont les rapports avec l'ancienne métropole. "Avez-vous remarqué qui l'Europe nous a envoyé quand nous avons sollicité l'aide de l'Assistance technique internationale, s'interroge le baron Vastey s'adressant au duc de Plaisance. Pas un ingénieur dit-il. Pas un soldat. Pas un professeur. Un maître de cérémonies! La forme, c'est ça, mon cher, la civilisation! la mise en forme de l'homme! Pensez-y, pensez-y la forme, la matrice d'où montent l'être la substance, l'homme même. Enfin tout"(25).

L'ironie est frappante, la civilisation ce n'est pas la technique, ce n'est pas l'instruction, c'est l'apprentissage des "bonnes manières". Et l'on saisit alors tout le dessein des anciens colonisateurs qui ne se sont pas encore mis au pas de la réalité des états "indépendants", ou qui s'y sont mis trop bien. Par cette forme d'assistance leur objectif apparaît clairement: prolonger la nuit de l'Afrique. L'histoire des relations eurafricaines de cette période et des années suivantes, révèle que l'Europe a surtout délégué militaires et professeurs. C'est que l'envoi des soldats permet à l'ancienne métropole de mieux contrôler son ancienne colonie alors que les professeurs lui permettent de garder sa primauté dans l'enseignement. Dans tous les cas l'assistance technique obéit mal aux préoccupations du pays qui la demande. L'Europe se serait-elle engagée dans des tentatives de blocage de l'essor des jeunes états africains? En tout cas, ce n'est pas le souci du développement culturel ou économique qui explique l'envoi d'un maître de cérémonies au royaume de Christophe. C'est plutôt une invitation à une copie fidèle des us et coutumes de l'Europe pour mieux asseoir ses valeurs culturelles.

(25) CÉSAILLE (Aimé) - La Tragédie du Roi Christophe

À côté du théâtre de Césaire dénonçant cet état de fait, nous signalons durant la même période la pièce de Viderot "Mensah" : Pour toi nègre, mon frère (26). Dans cette pièce, Viderot "Mensah" évoque en deux scènes le passé colonial de l'Afrique. La scène 1 nous apprend qu'un jeune noir africain après ses études en occident retourne dans son Dahomey natal. Dans le bateau qui ^{le} ramène, il évoque l'Afrique coloniale. C'est l'esclavage dans un village africain obligeant de jeunes gens à tuer leur père (en même temps chef du village), pour mettre fin à ce commerce de personnes. Le fils aîné sera élu roi. Avec la scène 2 c'est l'implantation des colons qui réussissent à diviser les parricides et à former en même temps des nègres de service dont Dansou. Ce personnage renoncera à ^{renouer} ~~rester~~ sa culture lorsqu'un autre personnage Haouawé lui aura fait comprendre que faire le jeu du Blanc, c'est trahir l'Afrique. Viderot "Mensah" dans cette pièce ne laisse dans l'ombre ni la cupidité de certains chefs africains pendant l'esclavage, ni la politique de dissension appliquée par les étrangers pour conquérir le pays avec la boisson, l'argent et la religion.

Cependant, en dépit de cette volonté de rester témoin objectif du passé, Viderot "Mensah" s'inscrit dans la tendance de l'heure. En effet la revendication de la dignité des cultures nègres est bien présente dans la pièce. Dansou après un tour dans la religion des Blancs revient à celle de ses pères. Il avoue qu'il ne jettera pas ses fétiches à la rivière comme l'avait demandé le Blanc, car dit-il; "je trahissais mes ancêtres, lorsque j'avais accepté de jeter dans la rivière tous mes fétiches, tout ce que mes parents m'ont légué comme idoles "(27). Et Dansou de s'interroger : "Où est le respect que je dois à tous ceux qui étaient moi et qui le sont encore, ceux-là mêmes qui m'ont donné la vie? [...] je me fais acheter; où est ma fierté, puisque je dois revenir esclave et entraîner d'autres avec moi?" (28). Autant d'interrogations traduisant

(26) VIDEROT "MENSAB" (Toussaint) - Pour toi, nègre, mon frère...
Monte Carlo

M-Carlo, Regain, 1960

(27) ibid. P. 145

(28) ibid. P. 145

une prise de conscience de la personnalité nègre bafouée. Dansou
affirmera avec force sa décision de revenir à la religion de ses
parents. "Ne comptez pas sur moi, dit-il aux autres velets du Blanc,
dans cette voie qui mène au grand Dieu des étrangers"(29). C'est
là un hommage certain aux cultures africaines.

Ainsi l'affirmation de la dignité du nègre et la contestation
des théories colonialistes apparaissent comme des manifestations de
cette euphorie des premières années de "l'indépendance". Mais à
côté de ces deux thèmes, la recherche d'une nouvelle orientation
semble aussi une caractéristique de ces premières années.

B. - Recherche d'une nouvelle orientation

Les premières années des "indépendances" montrent la plupart
des états africains soucieuse de bâtir des nations sur des bases
nouvelles. Le leader guinéen Ahmed Sékou Touré avait déjà donné
le ton lorsqu'il déclarait que "l'indépendance c'est le moyen choisi
par le parti pour détruire la structure du système colonial.
Lorsque nous disons "décolonisation" précisait-il, nous entendons
détruire les habitudes, les conceptions, la façon d'agir du colo-
nisateur. Nous entendons les remplacer par des formules qui soient
des formules guinéennes, pensées par le peuple de Guinée, adaptées
aux conditions, aux moyens, aux aspirations du peuple de Guinée"
(30). Il ya là l'affirmation d'un leader véritablement engagé dans
la lutte pour l'émancipation du peuple noir. La conception de l'in-
dépendance est claire : faire reposer la liberté du peuple sur des
bases nouvelles propres à satisfaire les exigences des masses popu-
laires. Et les théories nouvelles dans l'Afrique "indépendante"
tournaient autour de cette pensée. Fanon dans les dernières pages
des Damnés de la terre, invitait l'Afrique à faire peau neuve,

(29) VIDEROT "MENSAN" (Toussaints) - Pour toi, nègre, mon frère
op. cit. p. 145

(30) Cité par A. CESAIRE in "La pensée politique de Sékou Touré"
Présence africaine nlle série,
n° 29, Déc. 1959 Janv. 1960 pp. 67 - 68

à tenter de mettre sur pied un homme neuf.

La caractéristique fondamentale de ces nouvelles théories c'est l'aspiration à l'unité. Car l'Afrique de 1967 c'est surtout "l'émiettement, la balkanisation, l'autorité mal établie ou trop bien établie, les libertés hasardeuses et peu sûres"(31). Les frontières arbitraires héritées de la colonisation restent maintenues.

C'est l'époque du panafricanisme se renforçant avec le leader ghanéen K. Nkrumah. Il s'agit de dépasser les micros états, l'émiettement, pour mettre sur pied de vastes ensembles régionaux. N. Azikiwe se montre confiant dans la réalisation prochaine de cette grande unité africaine. Le rêve du panafricanisme est possible dit-il en substance. Politiquement cela élèvera le prestige des états africains, "socialement, c'est le rétablissement de la dignité de l'être humain en Afrique" (32). Ici encore on retrouve cette obsession pour reconquérir la dignité africaine. Le Sénégal et le Soudan vont s'unir pour former la fédération du Mali, entre autres manifestations d'unité africaine.

Au sein même des états africains, l'aspiration à l'unité tendait à se manifester dans cette volonté d'être toujours d'accord, d'avoir les mêmes points de vue, le même objectif. C'est ce qui a été à l'origine des partis uniques. Il s'agissait de montrer que les Africains étaient parfaitement unis, qu'il n'y avait pas de querelles intestines. Madeira Keita, ministre de l'intérieur du Soudan et membre du comité exécutif du Parti pour la Fédération africaine soulignait à l'époque que le parti unique est nécessaire pour plus d'efficacité, pour assainir la situation, pour ne pas donner le moyen à l'adversaire, c'est-à-dire au colonialisme, anonyme, mais qui a eu jusqu'à présent des porte-parole de la division.

(31) "Le Monde a besoin de l'Afrique" in Présence africaine
n° 39, 1961, p.4

(32) AZIKIWE (Nnamdi). "L'Avenir du Pan-africanisme" art. cit p.31

dans nos pays" (33). Il ne fallait pas donc donner à l'adversaire le moyen de s'infiltrer et de faire naître des scissions. Pour Madoira Keita l'Afrique n'a nul besoin de multipartisme, car les intérêts ne sont pas aussi divergents qu'en Europe. D'où, ajoutait-il la nécessité d'unifier les partis.

Ainsi sur le plan international le panafricanisme semble être la préoccupation prioritaire. Au niveau de chaque nation par contre l'exigence d'unité se confirme. Durant cette période l'Afrique devient le champ d'expérimentation de toute théorie, le continent cobeye. On longnera vers les théories marxistes du socialisme. L'historien Ki-Zerbo voit, à travers ce vaste mouvement pour le changement, que "le problème est donc de créer une personnalité africaine nouvelle adaptée à la phase décisive actuelle de l'évolution historique" (34). Ki-Zerbo qui souligne ainsi la nécessité d'une nouvelle orientation, ajoute que "le collectivisme élémentaire par exemple pourra être transposé parfois jusque dans certaines de ses formes sur le plan supérieur d'un socialisme original" (35). Partir de l'Afrique, regarder le monde pour créer quelque chose de neuf d'original comme le dit Ki-Zerbo, voilà en quoi se résume le programme politique, social, économique de l'Afrique aux premières années de "l'indépendance".

Et dans cette foulée enthousiaste vers la nouveauté, la limite est presque atteinte lorsque la revue Présence africaine dans un éditorial "particulièrement bien inspiré" trouve "qu'il ya dans le monde une belle place vacante à occuper celle de professeur d'espérance et de mainteneur de sagesse. Que le monde et surtout que les Africains y pensent! C'est la seule ambition que nous leur souhaitons!" (36). Trop modeste ambition: professeur d'espérance !

(33) KEITA (Madoira). "Le parti unique en Afrique" in Présence africaine nlle série n° 30, Fev. Mars. 1960 p. 10

(34) Ki-ZERBO (Joseph) - "La personnalité négro-africaine" in Présence africaine n° 41, 1962, p. 142

(35) Ki-ZERBO (Joseph) - "La personnalité négro-africaine" art.cit p.142

(36) "Le Monde a besoin de l'Afrique" art. cit. p. 4

C'est là encore ce courant "d'exceptionnalisme" qui tient au fait que les intellectuels africains veulent avoir toujours quelque chose de neuf à dire. Présence africaine a trouvé cette place vacante, parce qu'elle a été simplement rejetée par tous!

L'atmosphère était ainsi à l'innovation et surtout aux promesses continuelles d'une Afrique meilleure d'un meilleur devenir du continent noir. L'Afrique se savait à l'ordre du jour et elle se sentait flattée voire émue de tenir sa place dans le concert des nations. Et des promesses, encore des promesses le peuple en reçut beaucoup. A croire qu'il eut même une indigestion de promesses, tant ses leaders se montraient riches en discours. Le peuple restait confiant car pour lui il y avait déjà un changement avec le départ de quelques Blancs des quartiers résidentiels et de certains postes administratifs. Le frère africain se trouvait maintenant derrière le bureau comme le Blanc, et au fond de sa voiture sur la banquette arrière comme le Blanc. Et puis la grande fête nationale n'est plus le 14 Juillet, mais la fête de l'indépendance, la date variant en fonction des états.

Cette grande tendance au changement semble aussi avoir des répercussions dans les oeuvres des artistes en général. M. Alioune DIOP constate que maintenant la situation politique, de beaucoup d'états africains permet aux écrivains et artistes "de créer en fonction du jugement et du goût de l'opinion de leur peuple. Dans certains, ^{pey}ajoute-t-il, désormais de plus en plus l'opinion africaine est plus précieuse à l'écrivain que l'opinion de l'Occident. La ferveur du nationalisme africain a atteint une telle ardeur qu'elle suffit à inspirer des thèmes et des oeuvres aux artistes que seule l'autorité de ce public nouveau justifie"(37)

Il faut souligner au passage l'aspect constestable de cette affirmation de M. DIOP selon laquelle l'artiste ou l'écrivain s'intéresse davantage au goût de son public africain. Car si les thèmes choisis s'inspirent de la tradition ou de l'actualité africaine, cela ne veut point signifier que "l'opinion africaine est précieuse". L'écrivain restait et reste encore prisonnier du public occidental pour la consécration (qui vient de l'Europe) et par la

(37) DIOP (Alioune) - "Solidarité du culturel et du politique"
in Présence africaine

langue même qu'il utilise. Quelques années plus tard, au cours d'une table-ronde avec d'autres intellectuels africains (38), M. DICOP reconnaîtra effectivement que l'artiste ou l'écrivain africain se tourne de plus en plus vers le public européen qui l'admire, qui l'apprécie! Nous retenons cependant de ces considérations de M. DICOP le souci-partagé par les artistes et écrivains de se plonger dans l'atmosphère exaltante de cette époque, de rechercher des voies nouvelles.

Cette recherche de voies nouvelles on la retrouve dans la Tragédie du Roi Christophe lorsque Christophe préconise vigoureusement le travail sans relâche pour aboutir à un changement véritable. Et à sa femme qui lui fait remarquer qu'il en demande trop aux hommes, Christophe de répondre : "Je demande trop aux hommes! Mais pas assez aux nègres, Madame!" (39) Puis Christophe de préciser qu'avec un passé fait de brimades, d'insultes, de dignité bafouée, "il faut en demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail plus de foi, plus d'enthousiasme"(40). Chez Christophe il y a cette volonté de faire quelque chose de neuf, de réussir une "remontée jamais vue". Il faut que chaque citoyen fasse du développement son affaire. L'unité, le progrès doivent passer par le travail. Christophe le fera savoir à ses familiers lorsqu'il leur dit : "nous n'avons pas le temps d'attendre quand c'est précisément le temps qui nous prend à la gorge! Sur le sort d'un peuple s'en remettre au soleil, à la pluie, aux saisons, drôle d'idée?"(41) Le leitmotiv de Christophe apparaît très nettement : faire travailler le peuple ne pas le laisser dans l'insouciance, la mollesse. Ce travail continu que Christophe impose à son peuple, c'est surtout comme le dit son secrétaire, pour que "désormais il n'y ait plus de par le monde une jeune fille noire qui ait honte de sa peau et trouve

(38) "Table ronde sur Elite et Peuple dans l'Afrique d'Aujourd'hui" in Présence africaine n° 73, 1970, pp. 39 - 108

(39) CÉSIRE (Aimé) - Le Tragédie du Roi Christophe op. cit. p. 59

(40) *ibid.* p. 59

(41) *ibid.* p. 58

dans sa couleur un obstacle à la réalisation des vœux de son cœur" (42).

La réhabilitation de l'homme noir est patente ici comme indication du sens du travail. Mais le travail comme unique et sûr moyen pour atteindre de nouveaux objectifs apparaît, plus nettement, lorsque, recevant les représentants des différentes classes du pays, Christophe leur fait savoir qu'il faut la volonté populaire pour travailler les terres et qu'il n'y a pas de place pour le repos, qu'il faut haïr le repos. Le Noir doit réussir sa "remontée" et il n'a pas le droit d'être las. Christophe mettra dehors tous les délégués du conseil d'Etat venus réclamer le repos, après avoir mis à leur disposition des instruments aratoires pour que sa décision se traduise immédiatement dans les faits.

La haine du repos c'est aussi ce que demande N'Diébé aux généraux de Chaka dans la pièce de Seydou Badian. En effet dans la Mort de Chaka (43), les généraux du grand chef zoulou, fatigués de guérrroyer sans cesse, se plaignent du manque de repos. L'un d'eux, Malhagana le fait savoir clairement à N'Diébé bras droit de Chaka. Malhagana déclare que l'armée se bat pour le prestige d'un homme, que l'armée ne profite pas de ses victoires : ni repos, ni loisir. L'armée se bat pour la grandeur du peuple zoulou, lui répond N'Diébé qui ajoute devant les autres généraux présents : "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 aspires. Ces hommes étaient vautrés dans la jouissance, dans la mollesse, et c'est pour cela qu'ils ont été battus. Il faut comprendre que vous devez savoir vous priver afin que ceux qui viendront après vous puissent profiter de ce que vous avez fait" (44).

(42) ~~Christophe~~ (Ahou) *La tragédie du Roi Chwiskh* Op. cit. p. 82

(43) BADIAN (Seydou) - La mort de Chaka précédé de Sous l'orage
(Kany) - Paris, Présence africaine, 1973
(1ère éd.

Fré. afri., 1961). Dans cette pièce Seydou Badian évoque la fin tragique du chef zoulou. D'abord présenté comme un chef brutal avide de gloire par ses généraux parmi lesquels ses deux demi-frères, Chaka apparaît sous un autre éclairage quand le peuple parle de lui : un chef soucieux du devenir de son peuple, un chef sachant partager les souffrances de tous. Malgré cette image qui agrandit le chef zoulou, Chaka sera victime de la jalousie de ses demi-frères

(44) *ibid.*, p. 215 - 216

Comme l'indique N'Dlôbé, c'est en adoptant une politique d'austérité en persévérant dans l'effort, qu'on pourra assurer la grandeur du pays. Il ya là une critique implicite de cette atmosphère d'euphorie générale. Il faut que le peuple d'aujourd'hui accepte de se priver afin que son acte puisse être un ferment d'union et de progrès pour les Africains de demain.

Pour atteindre les nobles objectifs qu'on s'est fixé, pour opérer un changement effectif, il faut donc se contraindre à un travail constant. Le Roi Christophe acclamé par le peuple le précise lorsqu'il dit que "l'ennemi de ce peuple, c'est son indolence, son effronterie, sa haine de la discipline, l'esprit de jouissance et de torpeur".(45).

Les mêmes préoccupations sont exprimées par Badian comme par Césaire et la nécessité de lutter contre la mollesse est le souci majeur de leurs principaux personnages. Cette indolence, cet esprit de jouissance, semble trouver son origine dans une certaine conception de la vie. Si les guerriers de Chaka éprouvent le besoin de se reposer, de jouir de leurs victoires c'est qu'ils limitent leur tâche à la situation présente. Et si le peuple de Christophe acclame son Roi n'est-ce pas pour la même raison? Leur rôle se limitant à accepter le présent sans aucune perspective d'avenir. Dans tous les cas, c'est l'acceptation passive de ce qui est. Il devient clair alors que ce n'est pas dans le maintien de ce laisser-aller avec des promesses "prometteuses" que les problèmes du sous-développement seront résolus. Il faut que le peuple comprenne toujours, confie Chaka au soir de son existence, que "la vie la plus sûre est celle que l'on se crée à l'ombre de la sagaie."(46)

Le problème central posé ici est celui d'une lutte conséquente pour une liberté véritable. Il est d'actualité car se référant aux "indépendances" africaines. Les mots de Chaka renforcent

(45) CESAIRE (Aimé) - La Tragédie du Roi Christophe

op. cit. p. 29

(46) BADIAN (Seydou) - La Mort de Chaka op. cit. p. 227

cette idée que la liberté ne peut être obtenue comme cadeau ou appa-
mille palabres. La sagaie de Chaka fait allusion au moyen de lutte
le plus adéquat pour asseoir l'avenir du peuple sur des bases récl-
lement sûres. Si Badian s'appuie sur une histoire très lointaine,
celle du ^{chef} zoulou, les paroles de ses personnages sont révéla-
trices de son dessein : amener le lecteur à réfléchir davantage sur
la manière dont l'indépendance a été obtenue, amener le lecteur à
s'interroger, à interroger sa société, son temps pour mieux saisir
la nécessité d'une nouvelle orientation.

Le souci d'unité nationale apparaît aussi à travers les
pièces. Césaire l'exprime lorsqu'il montre le Roi Christophe renon-
çant à attaquer Pétion aux abois. A Magny, général de son armée qui
lui faisait comprendre que l'occasion était belle pour en finir avec
le chef des mulâtres installés dans la partie Sud de l'île, Chris-
tophe répond : "Laissons cela, vous dis-je. Il n'y aura pas d'assaut.
J'abandonne toute idée de campagne, et d'abord le siège de cette X
ville. J'ai dépêché un émissaire à Pétion. J'espère qu'il compren-
dra que le moment est venu d'en finir avec nos querelles pour édi-
fier ce pays et unir ce peuple contre un danger plus proche qu'on
ne suppose et qui menacerait jusqu'à son existence même!" (47). On
notera à côté de la nécessité de cette union, la vision prophétique
du Roi Christophe. Contrairement à certains princes des nouveaux
états noirs "indépendants", Christophe ne se limite pas à la situa-
tion présente. Il sent que la division en principautés est dange-
reuse, qu'il faut réunifier l'île contre le néo-colonialisme mena-
çant. Mais Christophe ne pourra que constater le refus de Pétron
et des mulâtres aveuglés par leur souci de conserver leur "républi-
quette". La proposition de Christophe sera même accueillie par des
insultes, les mulâtres n'y voyant qu'une tentative du Roi de les
subordonner, de faire d'eux des sujets. Christophe le regrette
fort ; "Pauvre Afrique! Je veux dire pauvre Haïti! C'est la même
chose d'ailleurs dit-il. Là-bas la tribu, les langues, les fleuves,
les castes, la forêt, village contre village, hameau contre hameau.

(47) CESAIRE (Aimé) - La Tragédie du Roi Christophe

op. cit. p. 46

"Ici, nègres, mulâtres, griffes, marabouts, que sais-je, le clan, la caste, la couleur, méfiance et concurrence, combats de coqs de chiens pour l'os, combats de poux"† (48).

Les problèmes d'intérêts personnels, de défense de telle ou telle autre communauté se posent de la même manière en Haïti comme en Afrique, toutes deux, terres exploitées. C'est dire encore que si l'histoire du Roi Christophe s'est déroulée à Haïti, sa résonance reste bien africaine. Il s'agit de dépasser l'univers des micros états pour des ensembles beaucoup plus importants.

Déjà dans Et les Chiens se taisaient, Césaire voyait cela : l'union des peuples d'Afrique ou d'Haïti certes, mais aussi l'union de toutes les souffrances dans le monde lorsqu'il déclare : "il n'ya dans le monde un pauvre type lynché, un pauvre homme torturé, en qui je ne sois assassiné et humilié"(49). Les paroles du Rebelle sont beaucoup plus précises que les appels à l'unité souvent assez vagues de certains leaders africains. Il ne s'agit plus d'un peuple abstrait d'une nation abstraite, mais de la grande masse des exploités.

Cette grande masse cependant demeure encore fidèle à ses dirigeants durant ces premières années des "indépendances". Certains dramaturges, Césaire, MENSAB et Badian entre autres, ont essayé de traduire dans leurs oeuvres l'atmosphère générale de l'époque. Leurs oeuvres pourtant, ne sont pas de plates copies de la réalité. On y trouve cette volonté d'aborder avec un esprit critique les faits présents, même si pour en parler les dramaturges préfèrent l'allusion à une époque antérieure. Et souvent les personnages centraux constatant la nécessité de l'union, du travail constant, soulignent que l'euphorie la mollesse, la jouissance sont le contraire de l'effort qui est nécessaire. Ils mettent alors l'accent sur la préparation de l'avenir, le dépassement des intérêts personnels. Christophe demandant à Pétion la réunification de l'île, c'est pour les présidents de l'Afrique "indépendante", une mise en garde contre la division, la perte de toute souveraineté.

(48) CESAIRE (Aimé) - La Tragédie du Roi Christophe

op. cit. p. 49

(49) CESAIRE (Aimé) - Et les Chiens se taisaient op. cit. p. 70

C'est ce que Présence Africaine dès 1962 souligne dans un éditorial en attirant l'attention sur "l'inquiétante et vaste conjuration qui, sous des formes diverses, tantôt brutales, tantôt insidieuses, tend à replacer l'Afrique sous le joug de l'Occident" (50). Le calcul profond de ce néo-colonialisme, lit-on encore dans cet éditorial "est de permettre à l'Occident de gouverner les nouveaux Etats africains par personnes interposées, c'est-à-dire, par des dirigeants autochtones au service des intérêts occidentaux. C'est dire que l'Afrique doit se montrer plus que jamais vigilante et ne pas s'endormir dans l'euphorie de l'indépendance concédée" (51).

Ces appels à la vigilance sont aussi ceux du Roi Christophe, ceux de N'Diébé pour qui c'est l'honneur qu'il faut sauvegarder. Car "plus que jamais, note encore Présence africaine, s'impose la foi en l'Afrique, en la dignité de la personnalité africaine. Par delà les méandres de l'action quotidienne, s'impose l'ambition de réaliser notre destin. Il est plus impérieux que jamais de maintenir une claire vision essentielle du grand but à atteindre : l'indépendance réelle de l'Afrique" (52). Ainsi dès 1962, les interrogations se multiplient sur le contenu même des indépendances. La période euphorique est dépassée. Une autre s'annonce. Par quoi sera-t-elle marquée? Comment les dramaturges vont-ils l'exprimer dans leurs oeuvres?

(50) " propos du néo-colonialisme" in Présence africaine
n° 41, 1962, p. 3

(51) *ibid.* p. 4

(52) *ibid.* p. 4

CHAPITRE. -II -

La réalité de la souveraineté (1963- 1970)

Durant cette seconde période, le contenu des indépendances se précise de plus en plus. On se rappelle le sens que Charles De Gaulle donnait au mot à l'occasion de l'indépendance de la fédération du Mali. "L'indépendance, disait-il : est un terme qui signifie un désir, qui signifie une attitude, qui signifie une intention. Mais le monde étant ce qu'il est, si petit, si étroit, si interférent avec lui-même que l'indépendance réelle, l'indépendance totale, n'appartient en vérité à personne" (1). A ce terme indépendance, le président français préférait un autre beaucoup plus souple, beaucoup plus conforme à ses intentions. "Je préfère cependant, disait-il, la souveraineté internationale, parce qu'elle me paraît correspondre mieux aux nécessités de toujours et surtout aux nécessités d'aujourd'hui [...] La souveraineté internationale signifie quelque chose, elle signifie beaucoup. Elle signifie qu'un peuple prend dans le monde, ses responsabilités lui-même" (2). Cette indépendance colorée, adaptée aux "nécessités d'aujourd'hui" et qui "signifie beaucoup" va marquer profondément la société africaine.

Ce n'est pas uniquement en 1963 que le contenu de "l'indépendance-souveraineté" va apparaître aux masses. René Dumont et Frantz Fanon avaient déjà donné le ton en faisant des diagnostics sans complaisance de la réalité des états dits décolonisés. L'année 1963 indique cependant l'année où les nuages de l'euphorie commencent véritablement à se dissiper. C'est à partir de 1963 aussi que la production dramatique se fait moins rare. Cette seconde période qui met à nu la réalité des indépendances s'étend jusqu'à la fin de la première décennie. La stagnation sociale, la désillusion des masses vont en être les principaux aspects.

(1). "Discours du Général de Gaulle devant l'Assemblée Nationale du Mali" in Présence africaine, Nlle série, n° 29 Déc. 1959
Janv. 1960, p. 124

(2). *ibid.* , p. 124

A. - Stagnation sociale et attitude de l'élite

Si le but de l'indépendance a d'abord été de libérer le peuple de la tutelle du colon et de mettre sur pied un homme neuf, de faire peu ou rien selon le mot de Fanon, la réalité apparaît toute autre. L'historien Ki-Zerbo dans son ouvrage Histoire de l'Afrique noire, parle de "l'indépendance-cadeau surprise sans contenu national" (3) mettant l'accent sur la nature réelle des indépendances africaines.

1./ L'indépendance n'a pas apporté les changements promis.

On a l'impression d'assister à un vaste mouvement de passation de service. C'est ce qu'on a appelé le néo-colonialisme. L'ancien président de la république du Mali, Modibo Keita précise que "le néo-colonialisme, c'est quand un pays indépendant est géré indirectement par son ancienne métropole, par le truchement de traîtres qu'elle a hissés au pouvoir" (4).

C'est pourquoi, le plus souvent l'élite au pouvoir dans les états "indépendants" se soucie davantage de sa souveraineté internationale que de changements sociaux véritables au profit du peuple. "Si l'élite jouit de la souveraineté internationale et des avantages de la modernité remarque Alioune Diop, le peuple, lui, ne semble pas en avoir bénéficié. C'est l'élite qui a accédé à l'indépendance, non le peuple" (5). Cela se traduit par une misère généralisée pour le peuple. Mongo Béti le révèle lorsqu'il parle de la situation néo-coloniale au Cameroun. Au Cameroun "indépendant" dit-il, "tous les profits aux firmes et aux entreprises blanches, mais toutes les larmes, toutes les plaies de la misère aux Nègres" (6). Cette situation reste caractéristique de l'Afrique "indépendante". Parfois l'on va jusqu'à regretter l'époque coloniale, le terme progrès social n'ayant aucune résonance dans la réalité. Béti parlant de l'investissement social sous le régime du président Ahidjo, souligne que

(3) Ki-Zerbo (Joseph) - Histoire de l'Afrique noire d'Hier à Aujourd'hui Paris, Hatier, 1972, p. 613

(4) Cité par Ki-Zerbo - Histoire de l'Afrique noire d'Hier à Aujourd'hui op. cit., p. 627

(5) DIOP (Alioune) in "Table ronde sur Elite et Peuple dans l'Afrique d'aujourd'hui" art. cit. p. 45

(6) BETI (Mongo) - Hein basse sur le Cameroun - Autopsie d'une décolonisation. op. cit. p. 14

les services de santé, bien modestes, mais réels sous la colonisation, "n'ont cessé de périlcliter depuis l'indépendance pour s'effondrer purement et simplement il y a quelques années" (7). Dans le cas du Cameroun, Beti laisse entendre qu'il faut parler davantage de régression que de stagnation sociale. L'état néo-colonial semble œuvrer plutôt pour la consolidation des positions de l'ex-métropole.

Et cette indépendance "sans contenu national" dont parle Ké-Zorbo, Aimé Césaire l'exprime à travers sa pièce Une Saison au Congo (8) lorsque des citoyens à Léopoldville parlent de l'événement

"Premier groupe

Un citoyen

C'est quoi au juste, votre Dipenda?

Deuxième citoyen

Idiot, c'est la fête, notre fête:

Tu vois bien: c'est quand c'est les noirs
qui commandent et les blancs qui
obéissent!

Premier citoyen

Ah! Je vois! C'est très, très bien! Un carnaval quoi!

Eh bien: Vive Dipenda

Deuxième groupe

Une femme

Comment elle arrive, Dipenda? En auto, en bateau en avion? (9)

(7) BETI (MONGO) - Main basse sur le Cameroun - Autopsie d'une déscolonisation op. cit. p. 31

(8) CESAIRE (AIME) - Une Saison au Congo - Paris, Seuil, 1973 (1ère) éd. 1966

Cette pièce qui se déroule en trois actes, retrace la tragédie du leader de l'indépendance du Congo, Patrice Lumumba. L'acte I montre les premiers moments de l'indépendance, l'incompréhension au niveau du peuple de l'événement et les luttes que mène Patrice pour amener le peuple à une prise de conscience effective. Mais le peuple lie l'indépendance au repos, à la course aux honneurs. Il est encouragé en cela par le colon belge qui réussit à organiser la scission de la province du Katanga, et à créer une confusion totale. Lumumba voit l'indépendance du Congo menacée. Ses appels à l'opinion internationale restent sans réponse. Avec l'acte II c'est la destitution de Lumumba 1er ministre, par le président Kéla et le chef de l'armée Bokutu qui se révèlent attentifs aux conseils des belges. Le dernier acte montre Lumumba dans sa prison, son refus de collaborer avec le nouveau gouvernement et enfin son assassinat. La tragédie de Lumumba c'est celle de la déscolonisation. Lumumba incompris c'est l'indépendance même incomprise par l'Afrique

(9) *ibid.* p. 23

Les réactions populaires que nous livre Césaire, illustrent cette idée que l'indépendance n'a apporté aucun changement. Le peuple ne sait en fait comment définir cet "événement", quel est son contenu réel. Et si le peuple s'interroge, l'ancien colon demeure conscient de l'énorme profit qu'il peut tirer d'une telle situation. Dans la même pièce, des banquiers apprenant le prochain indépendance du Congo sont inquiets. L'un d'eux rassure ses compères en leur faisant comprendre qu'ils n'ont rien à craindre de cette indépendance. Il leur dit : "que veulent-ils? Des postes, des postes, des titres,

Présidents, députés, sénateurs, ministres! [...] Auto, compte en banque

Villas, gros traitements [...]

Qu'on les gave!

Résultat: leur cœur s'attendrit, leur humeur devient suave:

Vous voyez peu à peu où le système nous porte :

Entre leur peuple et nous, se dresse leur cohorte" (10).

Césaire révèle ainsi qu'à côté de cette course aux prébendes de l'élite africaine la métropole était déjà prête pour participer à ce grand "carneval" dont l'aboutissement est la stagnation sociale. La stagnation sociale c'est quand la société piétine, quand les masses continuent de connaître les mêmes conditions d'existence. Les interrogations du peuple sur la nature de "Dépenda" soulignant que, des ténèbres de la colonisation à la nuit des indépendances, c'est le règne de l'obscurité pour les masses.

2./ L'élite et la souveraineté.

Si les masses continuent la même existence, l'élite par contre, profite des charmes de sa souveraineté. Cette élite dirigeante des nouveaux états n'est pas née avec les indépendances rappelle Nkrumah. " A l'époque coloniale, écrit-il, ceux qui étaient à la tête des conseils législatifs et des services administratifs, ou dans les professions juridiques, médicales, administratives, ou qui avaient de hautes fonctions dans l'armée et la police, constituaient l'élite. Leur position s'est renforcée après l'indépendance"(11)

(10) CESAIRE (Aimé) - Une Saison au Congo op. cit. pp. 22 - 23

(11) NKRUHMAH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique. Paris, Présence africaine, 1972 (Ed. originale 1959) p. 38

De subalternes en effet, ils sont passés à un rôle principal avec souvent toute une cour et des comportements remarquables. C'est ce que résume René Dumont lorsqu'il note que "pour trop d'élites africaines, l'indépendance a consisté à prendre la place des Blancs et à jouir des avantages souvent exorbitants, jusque là concédés aux "coloniaux". Aux salons élevés, s'ajoutent parfois les belles villas, toutes meublées, sinon les palais pour gouverneurs, la nombreuse domesticité payée sur le budget, les autos avec chauffeur. Aux 403, après l'indépendance succèdent les chevroléts d'Abidjan, les Mercedes de Yaoundé souvent renouvelées tous les six mois, ce qui fait grincer des dents de petites gens" (12). Avec cette peinture des élites, apparaît clairement la nature de la nouvelle société africaine. L'enrichissement d'une minorité basée sur la surexploitation de la grande masse.

La production théâtrale de cette période met à nu aussi cette société hybride dans laquelle le souci de devenir "grand homme" semble être la préoccupation majeure. Le grand homme aux yeux de la masse c'est celui qui "commande tout le monde en ville" (13) et surtout celui "qui ne va à son bureau que quand ça lui plaît" (14). C'est pourquoi dans la pièce de Oyono-Mbia Jusqu'à nouvel avis, les parents de Matalina souhaitent que leur gendre soit un grand homme " et non pas comme ce pauvre blanc de la scierie qui est toujours obligé de se lever de bonne heure pour aller travailler!"(15)

Jusqu'à nouvel avis nous introduit dans un petit village camerounais. Toute une famille prépare l'arrivée de sa fille Matalina devenue sage-femme et de son mari devenu docteur. Les spéculations vont bon train. On parle des charmes de la ville avec ses grands magasins, avec ses "grands hommes". On parle de cette folle

(12) DUMONT (René) - L'Afrique noire est mal partie op. cit. p. 70

(13) OYONO-MBIA (Guillaume) - Jusqu'à nouvel avis Yaoundé, clé, 1972 (1er éd. clé 1970), p. 27

(14) *ibid.* p. 30

(15) *ibid.* p. 31

idée du mari de Matalina d'aller travailler en brousse alors qu'il peut devenir grand homme. On parle aussi de Matalina qui doit rembourser tout l'argent payé pour ses études. La fin de la pièce nous apprend que le mari de Matalina a accepté de rester en ville, de devenir "grand homme", c'est-à-dire secrétaire général! Sa visite au village est reportée jusqu'à nouvel avis.

La pièce met ainsi en relief la mentalité villageoise, le grand crédit accordé aux moeurs citadines où seul compte le paraître. La paresse aussi y est élevée au rang de vertu, ce qui explique l'attitude de ce villageois plaignant le "pauvre blanc de la scierie qui est toujours obligé de se lever de bonne heure pour aller travailler!" (16). Avec cette peinture caricaturale de la société africaine oyono-Mbia semble dénoncer l'écart entre la ville et la campagne, l'attitude de l'élite source de désordre social. Et Oyono-Mbia se montre encore persifleur lorsqu'un de ses personnages constate: s'il arrivait à un de ces membres de l'élite, à un grand homme de se rendre à son bureau, "bureau qui serait évidemment climatisé [...] il (le grand homme) n'aurait même pas besoin de travailler! Il n'aurait qu'à dire à son adjoint de dire à son planton de dire au public aligné devant son bureau de repasser le même jour à la même heure la semaine suivante!" (17). Une pratique bien courante révélant le travail escamoté dans les services administratifs, le peu de considération à l'égard des personnes obligées de revenir sans cesse. Des journées perdues, des kilomètres parcourues en vain. Et cela à cause d'un grand homme qui se montre toujours trop "chargé" pour renvoyer le public sans autre forme de procès.

Cette inaction de l'élite qui se complait dans la mollesse, Martial Malinda la stigmatise aussi quand son personnage Orféo fait

(16) Oyono-MBIA (Guillaume) - Jusqu'à nouvel avis op. cit. p. 31

(17) *ibid.* p. 31

le procès des indépendances(18). Orféo s'interroge surtout sur ce qui pourrait justifier cette attitude des dirigeants des nouveaux états. "Le repos des dirigeants. Silence! L'Afrique se repose. Prière de ne pas déranger. Je ne demande s'il ne serait pas plus exact de dire: "Ici repose l'Afrique". Notre continent est bien parti pour tout faire de travers, mourir avant d'avoir vécu. Il consomme avant d'avoir produit. Il réclame salaire avant d'avoir travaillé" (19). Quand ceux^{qui} sont chargés de diriger l'appareil s'endorment il est évident qu'on ne saurait parler de progrès. Orféo laisse entendre qu'il s'agit en fait de trahison. Car s'il y a privilèges, belle vie c'est uniquement pour nous l'élite, dit-il à son ami Mamadou Diouf leader syndicaliste. "Au temps de l'indépendance, poursuit Orféo, nous sommes allés négocier pour le pouvoir au milieu d'un pont. Et puis, nous nous sommes coupés des masses qui attendent sur le rivage" (20). Cette image de Malinda traduit bien l'écart entre le pouvoir et le peuple. L'élite jouit encore de sa souveraineté alors que les masses continuent de vivre de leurs espérances. L'élite cependant ne forme pas un tout homogène. A côté des intellectuels comme Mamadou Diouf aspirant tranquillement à une belle vie, il y a les Orféo conscients que leur rôle véritable est aux côtés des masses.

(18) MALINDA (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo - Paris, ORTF DAEC, 1970

Dans cette pièce, Orféo un jeune intellectuel est contacté par des nationalistes luttant pour l'indépendance de leur pays, la guinée-Bissau. Le jeune docteur en médecine n'ose pas encore se décider. Il a honte de son mutisme, de ces enfers qui l'enferment: lâcheté, pour des responsabilités, pour de la souffrance physique et morale. Orféo prend finalement la décision de rejoindre le maquis devant son camarade Syndicaliste qui préfère rechercher facilement les honneurs. Au maquis on regardant ses camarades vivre, en écoutant le récit de leur vie, Orféo décide fermement de prendre part à l'action. Il fait savoir au chef Dos Santos, son intention de ne pas être simplement un médecin. Il veut devenir aussi un vrai militant. La pièce se termine par le succès de la mission dans laquelle a pris part Orféo.

A travers la pièce c'est l'attitude des intellectuels qui est stigmatisée, leur attentisme, leur indolence. Ils apparaissent souvent comme les auteurs de tares sociales dans l'Afrique indépendante: corruption, prostitution entre autres. Le revirement d'Orféo, son choix de s'engager dans le maquis illustre ce net de Fanon selon lequel, pour apporter la lumière chez soi, il faut "musculairement collaborer".

(19) *ibid.* p. 16

(20) MALINDA (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo - *op. cit.* p. 14

Il y a aussi au sein de l'élite cette autre couche se faussement pompeusement appelée "hommes d'affaires" et qui veut faire du secteur économique sa spécialité. Nkrumah constate que ces hommes d'affaires, faussement appelée bourgeoisie, ne font que perpétuer la relation maître-serviteur de la période coloniale. "En général, ajoute-t-il, les capitalistes africains ne sont encore que les subalternes de l'impérialisme. Ils ne reçoivent que les miettes des profits tirés des investissements, des sociétés commerciales, et les cadres des entreprises étrangères [...] Un homme d'affaires africain s'intéresse non pas tant au développement de l'industrie qu'à son enrichissement personnel par la spéculation, le marché noir, la corruption". (21) Nkrumah développe ainsi des idées chères à Fanon: une bourgeoisie sous-développée fortement dépendante de l'Europe. Une telle bourgeoisie ne peut que stagner. Elle se complait dans ses avantages matériels et reste tout oreille aux théories élaborées par le néo-colonialisme.

Frederick Case dans une analyse de la littérature de cette période des "indépendances" écrit: "les révélations des écrivains ouest-africains sont inquiétantes, parce qu'ils nous montrent une bourgeoisie nègre qui a accepté, sans hésitation, toutes les hypocrisies et flatteries des colonisateurs" (22) Et Case, pour illustrer son propos choisit Béatrice du Congo de Dadié. Dans cette pièce dit-il, le roi africain parle du roi portugais en ces termes. "Mon frère très aimé de vieille souche chrétienne ne saurait pas me duper. Je lui fais confiance totale... absolue, chrétienne... Ah, si vous saviez tout ce qu'il projette de faire pour la grandeur de ce pays!" Les exemples de cette confiance absolue du colonisé en un exploiteur retors, poursuit Case, sont très fréquents dans la littérature." (23) L'allusion à la période coloniale ne saurait cacher la critique des princes de l'Afrique "indépendante". L'état né des "indépendances" n'est en fait qu'un prolongement de l'état colonial.

(21) NKRUMAH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique
op. cit. p. 39

(22) CASE (Frederick Ivor) - "La bourgeoisie africaine dans la littérature de l'Afrique occidentale" in Canadian journal of African Studies - vol 7, n° 2, 1973, p.261

(23) ibid. p. 261

Nkrumah révèle que "la bourgeoisie indigène et le néo-colonialisme ont des intérêts communs dans le maintien de leur suprématie et des structures de l'Etat colonial. La bourgeoisie bureaucratique, en particulier, est "l'enfant chérie" des gouvernements néo-colonialistes. Nombreux sont les Etats africains qui dépensent des sommes énormes - à tort - pour leur bureaucratie. Le Gabon, par exemple, dont la population est inférieure à 500.000 habitants, possède un parlement de 65 membres, recevant chacun 165.000 francs par an, alors que le salaire annuel de l'ouvrier moyen n'est que de 700 francs. Au Dahomey, 60 p. cent du revenu annuel sont consacrés aux soldes des fonctionnaires du gouvernement". (24) Ce qui explique ces larges dépenses, c'est simplement le replâtrage du système colonial comme pour montrer que les actuels tenants du pouvoir peuvent faire comme l'ancien maître. Cette politique de prestige est un réel frein au progrès social.

L'entretien des armées apparaît aussi comme un obstacle au progrès, une cause de la stagnation sociale. Nkrumah note que "l'armée congolaise, par exemple, a reçu, au cours des quatre premières années de l'Indépendance, le sixième du revenu national - soit 25 millions des 150 millions du budget national. En prévision des recettes budgétaires de l'Afrique francophone, pour l'exercice 1967-68, huit des quinze Etats francophones ont versé 15 à 25 p. cent de leurs ressources. Le Mali, la Guinée, le Tchad et le Cameroun étaient prêts à consacrer un quart de leur budget à des fins militaires. [...] Si seulement une petite portion des sommes dépensées à l'entretien des armées régulières était versée à l'équipement des combattants de la liberté, la Révolution africaine n'en serait que plus proche." (25) Pour le leader ghanéen, la situation actuelle ne saurait signifier l'épanouissement du peuple. La condamnation de ces dépenses de prestige est nette. L'argent est très mal utilisé, l'état néo-colonial ne se préoccupe que de satisfaire son train de vie.

(24) NKROMAH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique op. cit.,

(25) *ibid.* pp. 53 - 54

pp. 72 - 73

Les armées régulières comme la bourgeoisie bureaucratique reviennent très chères au budget, alors que leur rôle dans le développement national reste insignifiant. Ces couches privilégiées vont se livrer à un véritable gaspillage pour réaliser leur ambition de paraître.

Analysant les blocages dans le développement des jeunes états, Georges Ngango révèle que "les fonctionnaires africains, lorsqu'ils le peuvent n'hésitent pas à plonger profondément la main dans les caisses de l'Etat, et, à défaut, usent de pressions diverses sur les populations misérables qui sont soumises à leur administration ou qui ont recours à leurs services: pourboires en nature ou en espèces, prestations obligatoires et gratuites de services - vestiges encore vivaces des travaux forcés et des corvées de l'époque coloniale - escroquerie ou même pillage des biens de leurs subordonnés. Ces nocurs, poursuit Ngango, dont la plupart remonte, à la période coloniale n'ont pas changé avec les indépendances. Elles ont même atteint un caractère si odieux que certains en sont venus à parler à leur sujet d'auto - colonisation, domination et exploitation de type colonial exercées sur les autochtones africains par leurs propres congénères" (26).

Quand l'élite mène une telle vie dissolue, la société reste sans phares. Et l'on se trouve dans "ce grand vertigo, ce branle-bas de combat pour vivre" (27) dont parle un personnage de Monsieur Thôgo - Gnini. Cette comédie de Dadié a pour cadre l'Afrique ancienne. Un royaume africain entretient des relations commerciales avec l'Europe. Le porte-canne du roi, M. Thôgo - Gnini occupe le devant de la scène. Profitant de ses charges, il ne songe qu'à s'enrichir sur le dos de ses compatriotes. Thôgo - Gnini est voleur, corrupteur, trafiquant d'influence. Soucieux d'un renom européen, Thôgo - Gnini obtient des étrangers la promesse que son nom sera gravé dans le marbre vert des vespasiennes de province. La pièce se termine

(26) NGANGO (Georges) - "Maladies infantiles de l'Economie africaine" in Afrique Documents n°88/89, 1966, p. 294

(27) DADIÉ (Bernard) Monsieur Thôgo - Gnini Paris, Présence Africaine, 1970, p. 111

au tribunal avec le jugement de N'Zékou, une victime de M. Thôgo - Gnini. Le procès met en lumière toutes les exactions du porte-cannet source de la misère sociale. Le Président du tribunal sans autre forme acquitte N'Zékou. Thôgo - Gnini dont la fripponnerie a été découverte par le roi, reçoit les chaînes. Ici aussi, l'éloignement dans le temps ne saurait masquer la critique des mœurs de l'Afrique indépendante. Dadié dénonce l'attitude de cette élite au pouvoir préoccupée de s'enrichir par tous les moyens, soucieuse de se faire un renom européen.

Ce souci du renom, du prestige c'est ce que recommandent des conseillers blancs au roi du Zaïre dans une autre pièce de Dadié, Béatrice du Congo (28). Ils font comprendre au roi la nécessité d'appliquer une politique de prestige. "Que votre peuple souffre de faim, lui disent-ils, importe peu mais que le Zaïre ait une capitale à visage misérable serait un grand déshonneur" (29). C'est

(28) DADIE (Bernard) - Béatrice du Congo - Paris, Présence africaine, 1970

La pièce nous introduit aux premiers moments de la conquête coloniale. Les deux premiers actes montrent les moyens utilisés par les Bitandais pour maîtriser le Zaïre, c'est-à-dire les moyens de conquête des Belges au Congo. Les étrangers, sous le couvert du Christianisme, de l'amitié des races parviennent à gagner à leur cause le roi noir. Le roi couvert de distinctions honorifiques, ne s'aperçoit pas de la surexploitation des ressources du Zaïre. Le symbole de la conscience traditionnelle du peuple, Naman Chimpa Vita pressent le malheur avec l'arrivée des étrangers et ne cesse de le répéter. Sa fille Béatrice, quoique baptisée se révoltera contre le système d'exploitation, contre le Dieu des étrangers. Le troisième et dernier acte montre Béatrice oeuvrant pour le réveil du peuple. Elle organise une révolte et consacre le retour à la tradition. Le roi lui-même prend conscience qu'il n'a été qu'un pantin aux mains des Bitandais. Il est tué alors par un des conseillers blancs. Béatrice aussi sera brûlée par les Bitandais assistés de quelques traitres noirs.

Dadié dans cette transposition des mœurs politiques de l'Afrique actuelle, ne cache pas sa critique des pouvoirs noirs détenus en fait par une faune de conseillers blancs. La politique de prestige est stigmatisée, de même que l'existence de cette élite africaine vivant dans l'opulence au milieu de la misère des masses.

(29) DADIE (Bernard) - Béatrice du Congo - op. cit. , p. 80

une invitation à laisser la masse croupir dans le dénuement. Le roi du Zaïre acquis à la cause des Bitandeis approuve tous leurs conseils. Et en observant les capitales de l'Afrique "indépendante" on a l'impression que beaucoup d'états ont fait leurs ces recommandations.

Le souci du paraître va être la préoccupation des couches privilégiées. Tout pour leur prestige, rien pour l'essor du peuple. On se débarrasse des épouses ignorantes, non salariées qui ne peuvent participer à la réalisation du grand standing, nous révèle Oyono - Mbia dans Jusqu'à nouvel avis. De plus, on n'entre que dans les grands magasins "là où on vend la nourriture civilisée qui vient du pays des blancs" (30). Et puis, on préfère acheter dans ces grands magasins "parce que ça coûte plus cher!" (31). Il s'agit de montrer qu'on ne fait pas partie de cette masse de nécessiteux, qu'on est quelqu'un.

3./ - Conséquences de cette attitude de prestige

L'une des conséquences de ce souci de prestige c'est le désordre social, c'est la débauche, la prostitution, la corruption. Georges Ngango l'affirme lorsqu'il écrit que la cause de la dégénérescence morale et spirituelle est dans la nature même de la vie urbaine, une vie au coût élevé où l'argent devient la valeur suprême (32).

C'est pour l'argent, pour le prestige de la famille que dans Trois prétendants, un mari de Oyono - Mbia (33) la grand-mère Bella presse Juliette de choisir un riche prétendant, Juliette est une

(30) OYONO-MBIA (Guillaume) - Jusqu'à nouvel avis op. cit., p. 18

(31) ibid. p. 18

(32) NGLINGO (Georges) - "Maladies infantiles de l'Economie africaine" Art. cit.

(33) OYONO-MBIA (Guillaume) - Trois prétendants, un mari - yaoundé, Clé, 1975 (1er éd. 1964)

jeune villageoise qui étudie au Lycée de Yaoundé. Elle a fait la connaissance d'un camarade de Lycée Oko qui est devenu son fiancé à l'insu de sa famille. Au village, le père de Juliette a déjà reçu d'un premier prétendant, le paysan Ndi la somme 100.000 francs. Juliette a tout juste le temps d'être scandalisée dès qu'elle est informée. Arrive un autre prétendant, le fonctionnaire Mbia qui verse 200.000 francs. Juliette est furieuse. Comment peut-on se marier sans amour? Elle décide alors de se jouer de ses parents trop cupides. Avec l'aide de son cousin Kuma et de son fiancé Oko, Juliette qui a volé l'argent versé par les deux prétendants, fait rembourser les 300.000 francs par Oko déguisé en riche prétendant. Il obtient la main de sa fiancée.

Oyono - Mbia critique, à travers cette pièce, les moeurs de la brousse camerounaise au contact avec le monde moderne. Il s'attaque au problème de la dot et du mariage traditionnel. Oko, épousant Juliette "sans dot", consacre le triomphe des idées modernes sur la tradition. Dans sa peinture sociale, Oyono - Mbia laisse aussi apparaître l'influence de l'argent, cette valeur suprême, sur toutes les couches sociales. La grand-mère Bella ne peut comprendre l'entêtement de Juliette qui met l'Amour au-dessus de tout. "Je te le répète mon enfant, lui dit-elle, il faut que tu nous épouses un homme! Il est grand temps que toi aussi tu nous apportes de la nourriture, des boissons, et des richesses de la ville comme Cécilia le fait depuis qu'elle est devenue la maîtresse de cet européen de Mbalmayo! Il est grand temps que notre famille elle aussi devienne respectable!" (34).

C'est là une conception du mariage dans laquelle l'opinion de la femme compte peu. Il suffit simplement que la mariée soit

(34) OYONO-MBIA (Guillaume) - Trois prétendants, un mari -

op. cit., p. 63

source de revenus pour sa famille. Elle doit accepter n'importe quoi, pourvu que ce n'importe quoi puisse apporter de l'argent. La respectabilité de la famille est à ce prix. Elle est synonyme de débauche, de prostitution chez Cécilia avec son européen de Mbalnayo. Le souci du prestige apparaît ainsi comme générateur de certaines tares sociales.

Le désordre social, cependant, c'est aussi la délinquance juvénile. La jeunesse livrée à elle-même s'adonne à toutes sortes d'occupations malsaines. Elle aussi aspire à ce luxe qu'on étale quotidiennement sous ses yeux. Elle cherche à y accéder par tous les moyens. A travers l'Enfer, c'est Orféo, Malinda exprime ce phénomène caractéristique de l'Afrique "indépendante". L'accroissement du nombre des délinquants atteint des proportions inquiétantes. Le commissaire de police explique que ce phénomène ne peut être résolu par une descente de police. "La question de fond, ajoute-t-il, reste de la démission des parents, de la mauvaise volonté de certains maîtres, des structures de la société qui font de l'enfant un étranger, un inadapté dans son propre milieu" (34). La délinquance est un problème social et le commissaire reconnaît que sa solution doit partir d'une situation des responsabilités. Il s'attaque aux parents, aux maîtres et aussi aux structures sociales qui désorientent complètement l'enfant. Le désordre social est le reflet d'une société mal structurée.

Face aux grands hommes se gavant dans le luxe, les masses se débattent encore dans la misère. Faisant l'historique de cette situation sociale, Nkrumah insiste particulièrement sur la division que renforce l'attitude de l'élite: "pendant la période précédente les mouvements d'indépendance, il y eut un semblant d'unité nationale (Les divisions sociales contemporaines s'effacèrent momentanément) et toutes les classes se liguerent dans le but de chasser le pouvoir colonial. C'est cette époque qui inspira la thèse selon laquelle

L'Afrique ne connaissait pas de divisions sociales et qu'il ne pouvait être question de lutte de classes dans une société traditionnelle africaine communautaire et égalitaire. Cette théorie s'avéra fautive. L'indépendance ramena les divisions sociales, qui avaient provisoirement disparu, avec une intensité accrue, surtout dans les Etats nouvellement indépendants de tendance socialiste. Car la bourgeoisie africaine, classe qui bénéficia du colonialisme, est encore celle qui bénéficie, après l'Indépendance, du néo-colonialisme"(36).

Ce maintien du statu quo par la minorité traduit en fait la paralysie des sociétés post-coloniales. On ne saurait parler de progrès social quand c'est toujours la minorité qui détient tous les privilèges, quand la division sociale s'accroît de plus en plus. Orféo reconnaît cette injustice sociale dans l'Afrique indépendante. Pour le personnage de Malinda, si la vie est belle, elle l'est uniquement "pour nous les privilégiés". Orféo dénonce ainsi l'attitude de l'élite qui s'est coupée des masses, de cette élite qui reste encore solidement rivée aux modes de vie des anciens patrons. C'est surtout à la ville que cette attitude apparaît nettement, l'élite adoptant tous les comportements de l'ancien occupant. Tout est centralisé à la ville. Ce qui contribue à creuser l'écart entre la ville et la campagne.

Le divorce entre la ville et la campagne est un des aspects de l'inégalité sociale dans les états néo-colonisés. Ngango affirme "qu'à mesure que la ville grandit et s'affermie, la campagne s'appauvrit proportionnellement en hommes et en ressources, ce qui entraîne progressivement l'affaiblissement et la dislocation des structures sociales de la campagne, car la ville agit dangereusement sur la campagne, par un double mouvement de flux et de reflux, en lui aspirant ses forces vives et en lui renvoyant celles de ces forces vives qu'elle n'a pas pu intégrer pour une raison ou pour

(36) NKRUMAH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique -

une autre" (37) Quand la campagne développe sa misère, oser parler de progrès social, c'est simplement faire d'admirables acrobaties. La ville africaine, siège du désordre social, reste ce "dernier anthropophage connu dont parle Orféo. Elle dévore tout ce qu'elle lui apporte la campagne, les produits comme les hommes, et ne lui donne pas grand chose" (38). Le divorce entre la ville et la campagne qui remonte de la période coloniale, se renforce avec les "indépendances" révélant ainsi l'amère réalité de la stagnation sociale.

L'élite continue de vivre en étrangère chez elle, mieux au courant de ce qui se passe à des milliers de kilomètres et ignorant tout de son pays. Pour elle souligne encore Orféo, pas question d'être affecté en brousse. "La brousse c'est littéralement l'autre monde, un cimetière qui tue les rares véhicules arrivant là-bas, qui reçoit les nouvelles avec des mois de retard, qui port le fruit de son travail avant de l'avoir vendu!" (39). La ville et la campagne africaine apparaissent ainsi comme deux mondes totalement différents, l'un se développant au détriment de l'autre. Bien sûr la ville ^{et} le campagne ne constituent pas des structures homogènes. Si à la ville la bourgeoisie continue d'exploiter la classe ouvrière, à la campagne la grande masse des paysans reste à la merci des gros propriétaires. Partout l'inégalité sociale demeure une réalité.

4./ - L'élite face à l'accentuation de l'inégalité

Devant ces contradictions héritées de la colonisation et qui s'accroissent avec le néo-colonialisme, les équipes au pouvoir, écrit Yves Benot, s'arment d'idéologies pour colmater la brèche entre leur profession de foi anti-impérialiste et la réalité de la dépendance continuée (40). L'élite au pouvoir ne cherche pas dans son attitude les causes de la stagnation sociale. Pour elle c'est

(37) NGANGO (Georges) - "Maladies infantiles de l'Economie africaine" art. cit. p. 276

(38) MALINDI (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo op. cit., p. 83

(39) ibid. p. 14

(40) BENOT (Yves) - Indépendances africaines -I- Idéologies et réalités - Paris, Maspéro, 1975

la masse qui doit se secouer et se départir de certains comportements préjudiciables au progrès. Ainsi l'ancien président de la Haute-Volta, Maurice Yanéogo n'admettait aucune accusation sur l'exercice du pouvoir. Et il déclarait que "le gouvernement n'est pas une bande de petits copains faisant leur beurre sur le peuple" (41). Il rejetait toute responsabilité de son époque dans la misère du peuple, dans la stagnation sociale. Il fallait chercher ailleurs, chez le marabout par exemple qui, disait-il "est un escroc, un paresseux, un imbécile dont l'emprise est fatale aux esprits attardés" (42).

Parfois aussi les leaders veulent masquer les contradictions sociales en s'amusant avec les concepts. Ainsi le président sénégalais Senghor, inaugurant la mosquée de Touba en 1963 déclarait que les mourides sont de véritables socialistes africains. Car disait-il, qu'est-ce que le socialisme, "sinon, essentiellement le système économique-social qui donne primauté et priorité au travail? Qui l'a fait mieux qu'Ahmadou Bamba et ses successeurs" (43). Commentant cela, Benot écrit: "le socialisme africain trouve son couronnement dans la réussite d'une féodalité religieuse" (44). Et si l'on sait que la plupart des chefs religieux sont de gros propriétaires terriens, on ne peut que s'inquiéter de cet exemple de socialisme.

Souvent aussi pour justifier la stagnation sociale l'équipe dirigeante cherche des boucs - émissaires dans la masse des travailleurs immigrants. Le gouvernement, écrit Nkrumah, fait en sorte que l'on tienne la présence de ces ouvriers "étrangers" pour responsable de la situation générale plutôt que sa propre politique réactionnaire" (45). Pour le pouvoir, chômage, mauvaises conditions

(41) Cité par LUSIGNAN (Guy de) - L'Afrique noire depuis l'indépendance - L'évolution des Etats francophones. Paris, Fayard, 1970, p. 158

(42) *ibid.* p. 158

(43) Cité par BENOIT (Yves) - Indépendances africaines - I. Idologies et réalités op. cit., p. 58

(44) *ibid.* p. 58

(45) NKRUH (Kwame). La lutte des classes en Afrique op. cit., p. 80

d'existence, stagnation sociale sont dûs à la présence de ces travailleurs immigrants qui accaparent tous les emplois disponibles, et qui s'enrichissent aux dépens des autochtones. Une "atmosphère de tension" générale se crée "réveillant ainsi de vieilles querelles ethniques et nationales. Voilà comment, au^{lieu} de se liquer aux immigrants pour faire pression sur le gouvernement, le prolétariat national prend le parti du gouvernement"(46).

Cela fait disparaître temporairement la conscience de classe des prolétaires. Et comme le dit, à juste titre Nkrumah, ils s'allient à la classe dominante pour s'acharner contre les "étrangers", pour faire subir des vexations de toutes sortes aux travailleurs immigrants. On comprend alors Paul Mercier qui, dans une étude sur les classes sociales en Afrique noire, conclut qu'il n'existe encore que de pâles esquisses de classes sociales, qu'il n'y a surtout que des ressentiments contre les équipes dirigeantes. Mercier fonde encore sa conclusion sur la participation des membres de l'équipe dirigeante aux cérémonies traditionnelles et aussi sur une survivance du sens communautaire : les plus aisés aidant les démunis chroniques(47). "Rien n'est plus éloigné de la vérité, écrit Nkrumah. L'Afrique est actuellement le théâtre d'une violente lutte des classes" (48). Bien que reconnaissant la disparition temporaire de la conscience^{de} classe dans la lutte contre les immigrants, Nkrumah affirme que certains comportements ne sauraient masquer la réalité.

La réalité des états africains "indépendants", nous l'avons vu, montre la grande masse exploitée, brimée, face à une minorité corrompue exploiteuse et qui confisque le pouvoir. Pour cette minorité, il s'agit de chercher ailleurs les causes de la stagnation.

(46) NKRUH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique

op. cit., p. 80

(47) MERCIER (Paul) - "Les classes sociales et changements politiques récents en Afrique noire" in Cahiers Internationaux de sociologie vol. XXXVIII, 1965, pp. 143-154

(48) NKRUH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique.

op. cit., p. 10

L'obscurantisme est alors érigé en système politique pour maintenir le statu quo. C'est ce qui fait dire à Yves Benot que, pour masquer le blocage du développement, l'équipe au pouvoir proclame ouvertement "un chauvinisme exaspéré, qui s'est déjà inscrit dans la pratique de certains états par des mesures prises contre d'autres... Africains" (49).

A côté de cette recherche de boucs-émissaires, le pouvoir invoque les traditions, une "Afrique abstraite de la belle époque à l'appui de toutes les distorsions de la politique contemporaine" (50). C'est dans cet esprit, précise Benot, qu'il faut comprendre cette "théorie africaine de la dictature personnelle" qu'est l'authenticité zaïroise. "C'est au nom de la tradition bantoue, que l'on prétend justifier la soumission inconditionnelle au pouvoir absolu d'un des principaux responsables de l'assassinat de Lumumba" (51).

Ainsi donc, le passé est revalorisé pour mieux mystifier le peuple. La théorie de l'authenticité est une manœuvre destinée à divertir les masses populaires. L'intellectuel zaïrois N. Tutashinda écrit qu'"au-delà de l'établissement du pouvoir personnel, c'est toute une classe sociale qui cherche à se maintenir au pouvoir en invoquant un passé commun à tous les habitants du Zaïre" (52).

Le camouflage de la réalité aux masses, n'est pas spécifique au Zaïre. Cette trouvaille de Mobutu, qu'est l'authenticité, réalise de confusion avec celles d'autres chefs d'états africains. Sous des vocables pompeux, on tente de "justifier" tous les actes.

(49) BENOT (Yves) - Les Indépendances africaines. I- Idéologies et réalités. op. cit, p. 52

(50) ibid. p. 76

(51) ibid. p. 73

(52) Cité par BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités. op. cit, p. 74

C'est la vraie ouverte à toutes les fantaisies: "Unité nationale, dit Houphouët, dans le même style que Pompidou; défense du pays contre les idéologies étrangères" dit Senghor" (53). Parmi les trouvailles, il y a aussi le tribalisme qui est utilisé comme un instrument pour contenir le mécontentement des masses. "Beaucoup de ces soi-disant antagonismes tribaux sont en réalité le résultat des antagonismes sociaux en rapport avec la transition d'une situation coloniale à une situation néo-coloniale. Le tribalisme, précise Nkrumah, est la conséquence, et non la cause, du sous-développement. La plupart des conflits "tribaux" sont le fait de l'exploitation bourgeoise ou féodale, en relation étroite avec les intérêts de classe de l'impérialisme et du néo-colonialisme. Les chefs traditionnels se virent délaissés au profit de la nouvelle bourgeoisie urbaine, qui était en meilleure position pour défendre les intérêts du capitalisme international. On parle de conflits tribaux, alors qu'il s'agit d'une lutte de classes" (54). Il y a partout une peur des masses africaines chez les dirigeants néo-colonialistes qui forgent des théories obscurantistes. Nkrumah montre ici, comment le tribalisme est utilisé pour camoufler la réalité. Cette trouvaille des indépendance néo-coloniales tend à écarter la masse des vrais problèmes ayant trait à son destin. Y. Benot renforce les explications Nkrumah lorsqu'il note que l'état "fait front contre les revendications des masses en les qualifiant de tribalistes et d'atteintes à l'unité nationale" (55).

La production dramatique reflète souvent cette attitude de l'élite visant à pérenniser la situation telle qu'elle. L'indépendance c'est le triomphe de l'injustice, c'est l'inégalité légalisée.

(53) BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités. op. cit, p. 72

(54) NKRUH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique - op. cit, p. 71

(55) BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités op. cit, p. 100

Dans Les malheurs de Tchakô (56), Charles Nokan montre Tchakô héros révolutionnaire qui se plaint de cette situation. Tchakô ayant participé à la lutte pour l'indépendance est écarté de l'équipe dirigeante à cause de sa laideur. Tchakô éprouve beaucoup d'amertume d'autant plus que la belle Fatouma ne veut pas répondre à son amour physique. Fatouma aime certes la valeur morale de Tchakô. Elle l'admire et le lui avoue, mais elle préfère le corps de Téhouah, fils de richissime, amateur de jolies filles. Un troisième malheur frappe Tchakô: il est atteint par la lèpre. Seule Fatouma l'approche. Mais Tchakô accepte sa solitude.

La pièce dénonce l'attitude de l'élite au pouvoir et exprime surtout la prise de conscience progressive des masses. Parlant de la sécheresse avec des compagnons, un paysan déclare: "la pluie fait bien de s'arrêter. Nous produisons pour les princes et fonctionnaires qui vivent en une insolente opulence. Leurs enfants s'instruisent alors que les nôtres meurent dans l'ignorance. Pour la première fois, Dieu sera juste en obligeant tout le monde à crever de faim. L'égalité va naître" (57). Répondant à son camarade qui exprime son mécontentement, un autre paysan plus au courant des agissements du pouvoir noir précise que ces gens importeront leur nourriture et que seuls les pauvres subiront la famine. Dans la même pièce, un autre exemple de cette prise de conscience progressive apparaît quand un ouvrier reconnaît: "les ouvriers et les paysans font progresser l'économie du pays; ils sont pourtant les parents pauvres" (58). Nokan semble ainsi suggérer que la lutte des classes est bien une réalité. L'attitude de l'élite apparaît aussi quand, Tchakô se plaignant du malheur du peuple, un de ^{ses} anciens

(56) NOKAN (Charles) - Les malheurs de Tchakô. Honfleur, P.J.

Oswald, 1968

(57) NOKAN (Charles) - Les malheurs de Tchakô op. cit, p. 29

(58) ibid. p. 71

devenu ministre lui dit: "le malheur d'autrui ne doit rien te faire. Il y a des hommes qui ont vu le jour pour obliger d'autres à travailler. La loi de la vie, c'est l'inégalité. Ne plains pas la foule des inférieurs" (59). Ces paroles d'un membre du pouvoir prouvent encore que l'opencuiement du peuple n'est pas le souci des dirigeants. À côté de la reconnaissance de la division sociale, ce ministre parvenu, tend à légitimer cette situation. Il trouve la cause dans l'ordre "donné de la nature. Dans Béatrice du Congo, le roi du Zaïre avant son réveil, reconnaît aussi l'existence du "flot des gueux".

C'est la raison pour laquelle, il redouble sa garde faisant dresser d'autres enclosures autour de son palais. Que le peuple prévienne de faire! Mais il n'est pas question pour le roi de perdre ses biens. On ne se scandalise pas de l'inégalité, de la misère des masses. On cherche plutôt à s'en accommoder. Monsieur Thôgo-Gnini, portecanne du roi dans la pièce qui porte son nom, après avoir constaté que les structures sociales sont complètement bouleversées, conclut: "désormais, c'est chacun pour soi" (60). Il se livre alors à une exploitation de plus en plus pernicieuse de ses concitoyens. Dans cette société en décomposition, Thogô-Gnini décide de vivre aux dépens de "cette racaille qui se veut honnête, honorable, qui se veut modèle de vertu"(61).

Les dramaturges révèlent ainsi que les tentatives de "colmater la brèche" des gouvernants n'ont servi qu'à mettre à nu les faits. Gérard Chaliand dans une étude sur ^{les} pays du tiers monde (62) confirme cette amère réalité des "indépendances". Malgré la volonté du pouvoir noir de nier l'inégalité sociale, les antagonismes

(59) NOKAN (Charles) - Les malheurs de Tchakô op. cit, p. 25

(60) DADIE (Bernard) - Monsieur Thôgo - Gnini op. cit, p. 27

(61) Ibid. p. 80

(62) CHALIAND (Gérard) - Mythes révolutionnaires du tiers monde
Paris, Seuil, 1976

sociaux demeurent têtus. Et Chaliand dénonce les vrais parasites représentés par la bourgeoisie soucieuse de dépenses de luxe, de questions de prestige. Chaliand montre aussi que les importations improductives (boissons alcoolisées, voitures particulières, parfums, etc) sont à peu près le double des importations productives (tracteurs, machines-outils, engrais, etc). C'est dire que les problèmes de développement véritable, du bonheur du peuple sont relégués au dernier plan.

L'analyse de la stagnation sociale comme une des caractéristiques de cette seconde période des "indépendances" révèle donc l'existence de deux classes antagonistes. Si la société ignore le progrès, c'est que l'élite dirigeante n'est soucieuse que de son devenir propre. Pour masquer son attitude, elle cherche ailleurs les causes du blocage du développement, trouvant parfois des boucs-émissaires désignés dans le prolétariat immigré. Le théâtre dans son ensemble reflète cette situation. C'est la stagnation sociale. La "belle vie" est confisquée par la minorité, cette classe de privilégiés dont parle Orféo. La masse par contre sent de plus en plus ses rêves de bonheur disparaître, le progrès s'éclipser.

B - Illusions perdues et attitude des masses

La dimension de la désillusion des masses populaires, est à la mesure de l'euphorie des premières années. Dans la première période des "indépendances", l'Afrique voulait donner l'impression d'un bloc uni. Elle paraissait consciente de "la nécessité d'opposer à l'impérialisme des ensembles plus vastes, plus cohérents, et de tirer de l'identité des objectifs de lutte un stimulant pour l'unification africaine" (63). C'est dans cette perspective que s'inscrivaient les tentatives de regroupements : Fédération du Mali

(63) BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités op. cit., p. 87

(Sénégal-Soudan en 1960), Union Guinée-Ghana - Mali en 1960-62. Mais ces tentatives avortèrent très tôt parce que contraires aux intérêts du néo-colonialisme et de l'impérialisme. Les années succédant aux années, le peuple ne note aucun progrès dans la nouvelle société. Rien a changé, "rien, écrit Benot, n'a marqué d'une manière décisive, une rupture dans le cours de l'existence alors que c'est ce qu'on attendait" (64).

1 - Une société plus cruelle

La société africaine issue des "indépendances" est souvent comparée à celle de la période coloniale. Pour les masses, la nouvelle société africaine est bien en deçà de leurs espérances. C'est ce que Benot révèle lorsqu'il affirme: "l'indépendance néo-coloniale n'est pas la prospérité générale à laquelle les masses populaires l'avaient spontanément associée" (65). La société dans laquelle elles évoluent n'est en rien comparable à ce "paradis" qu'elles pensaient trouver avec l'indépendance. Nkrumah souligne qu'il ne pouvait en être autrement. Et le leader ghanéen d'expliquer comment en fait, la nouvelle société reflète les intentions du néo-colonialisme (qui se résument au développement de la misère des masses). "Le néo-colonialisme écrit Krumah, procède de façons suivantes: contrôle économique grâce au système "d'aide" et de prêts et grâce aux échanges commerciaux et financiers; mainmise sur les économies locales par le vaste dispositif des corporations internationales; contrôle politique des gouvernements fantômes; pénétration sociale par la bourgeoisie indigène; imposition d'accords de "défense" et implantation de bases militaires et aériennes; infiltration idéologique nettement anti-communiste, par les moyens de communication modernes (presse, radio, télévision)" (66). Ainsi le néo-colonialisme s'organise pour boucher totalement l'horizon des peuples. Tout est fait

(64) BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités. op. cit, p. 114

(65) *ibid.*, p. 18

(66) NKRUHAI (Kwame) - La lutte des classes en Afrique
op. cit., pp. 85-86

en oeuvre pour mieux lier les masses africaines, pour réduire à néant leurs aspirations à une société meilleure.

Le monde rural reste encore victime des méthodes d'exploitation héritées de la colonisation; cultures destinées à l'exportation, conditions d'existence difficiles ce qui entraîne un vaste mouvement vers la ville. L.V. Thomas, faisant une étude sur les milieux socio-culturels en Afrique noire, présente un tableau assez sombre de ces villes africaines qui, dit-il, "se caractérisent par un excès du tertiaire, singulièrement du tertiaire parasite (mouvement de clochardisation; pléthore de fonctionnaires) mais encore elles présentent un taux important de "sans-travail" qui n'ont jamais trouvé d'emploi) et de "chômeurs" (individus qui ayant une profession ont dû interrompre leur activité), à quoi il faut ajouter les travailleurs intermittents (chômage déguisé)" (67). L'oisiveté semble être la caractéristique majeure de la société africaine qui eu égard à sa situation sous-développée, devait plutôt faire du plein emploi et du travail pour tous l'un de ses aspects essentiels. Elle serait alors une société véritablement souveraine. Mais la réalité est toute autre.

Cette réalité de la nouvelle société africaine, Martial Malinda l'exprime dans L'Enfer, c'est Orféo, quand Orféo compare hier et aujourd'hui: "hier, les masses applaudissaient le spectacle d'une fortune égoïstement dépensée. Aujourd'hui, elles haïssent ce spectacle en pensant à leur état de privation permanente" (68). Le dramaturge congolais traduit ici cette ressemblance dans les situations entre hier, synonyme de la période coloniale et aujourd'hui époque de l'indépendance. Durant la colonisation face aux abus de toutes sorte du colon, les masses pouvaient encore espérer des lendemains meilleurs. Aujourd'hui avec "l'indépendance", la réalité n'autorise aucune espérance et les masses en ont assez de survivre. Malinda

(67) THOMAS (Louis-Vincent) - "Acculturation et nouveaux milieux socio-culturels en Afrique noire" in Bulletin de l'I.F.A.N Série B, sc. Humaines, T. XXXVI, 1974 n° 1, p. 200

(68) MALINDA (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo - op. cit., p. 15

traduit en même temps la prise de conscience progressive des masses de leur situation devenue plus cruelle. La nouvelle société est aussi marquée par l'éclatement de la personnalité africaine renouée par une prostituée conversant avec Orféo. L'Europe a peut-être amené la civilisation, mais certainement la "sypphilisation". L'entraîneuse d'ajouter qu'il existe "cette syphilis morale qui attaque l'esprit. C'est elle qui nous dévêt de notre personnalité. Nous portons la tête des autres" (69). Et l'entraîneuse de citer en exemple ces femmes dites émancipées et porteuses de porraques. Ainsi "L'indépendance" semble confirmer la présence du Blanc à tous les niveaux de la vie sociale. Orféo, après les explications de l'entraîneuse, marque impuissant: "Malheureusement c'est la grande illusion de l'Afrique". (70)

A travers la pièce les comparaisons entre hier difficile et aujourd'hui plus cruel, reviennent assez souvent. La contestation de la nouvelle société apparaît nettement dans les dialogues. Un apprenti menuisier constate: "les grands messieurs, il prend la place des blancs mais il n'a pas les moyens du blanc, sauf le gros français à la bouche" (71). L'indépendance, c'est l'ère du discours des élucubrations sur la place publique, "le gros français à la bouche". C'est aussi le grand intérêt que les gros messieurs portant des marabouts, poursuit le même personnage. "Il faut les voir chez le marabout. Ils veulent des jolies femmes, ils veulent garder leurs gros titres, ils veulent avoir d'autres gros titres. Ils veulent fermer les yeux du juge pour qu'il ne les bombarde pas en prison quand ils ont volé; quand un pauvre type comme moi, il vole, c'est un voleur. Quand un grand monsieur vole, c'est le débrouillage. Au temps des blancs, si tu étais malin tu avais ton emploi. Aujourd'hui

(69) MALINDA (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo. - op. cit, p. 23

(70) ibid. p. 20

(71) ibid. p. 25

le diplôme c'est la tribu ou les amamelles de ta soeur" (72). Une constatation, véritable tableau de l'Afrique "indépendante" de laquelle les "gros messieurs" appliquent la loi de la jungle. D'ailleurs les autres personnages présents lors de la causerie parleront d'autres exactions de ces "lions" des nouveaux états. Ici apparaît encore la comparaison entre l'Afrique d'aujourd'hui et l'Afrique d'hier sous domination coloniale. Les gens du peuple ne cachent pas leur préférence pour la colonisation car l'indépendance est double domination: l'ancien occupant tirant toujours ses profits et son valet local n'épargnant pas le peuple. Les clés de la société actuelle ont pour nous argent, népotisme, prostitution. Les relations tribales ou l'acceptation pour une fille d'offrir son corps, voilà les gages les plus sûrs de tout succès. Le règne du frère noir est beaucoup plus sombre. Pour le peuple aucune perspective.

Revenant d'un meeting qui ne leur a rien apporté, des badauds dans la même pièce de Malinda, s'en prennent vivement à la situation actuelle. L'un d'eux affirme que "la colonisation, a seulement changé de couleur. Elle est noire maintenant. Au moins l'autre était méthodique, voyez la pagaille actuelle. Aux uns, les gros ventres de bourgeois. Et nous, les ceintures qu'il faut serrer plus fort. De temps en temps, on nous offre de belles fêtes populaires avec fanfare et gros français" (73). Une fois encore, comparée à l'indépendance, la colonisation apparaît, comme un paradis perdu. La souveraineté est uniquement pour les classes dirigeantes exploiteuses. La réalité demeure cruelle pour les masses. Et "les gens commencent à se demander si Dependa n'est pas venu ici, comme un vol de sauterelles, pour gâter le pays" (74). Dans Une Saison au Congo, c'est un personnage qui résume ainsi l'opinion publique.

(72) Malinda (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo - op. cit., p. 14

(73) MALINDA (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo - op. cit., p. 14

(74) CESAIRE (Ainé) - Une Saison au Congo - op. cit., p. 27

L'indépendance devient synonyme de trouble dans le pays, de déchirements de querelles, synonyme de gâchis, de tout sauf de libération et de progrès social. Les masses qui prennent progressivement conscience de l'amère réalité de leur "indépendance", s'interrogent aussi sur les causes d'une telle situation.

2. - Pourquoi une telle situation ?

Dans une analyse de l'Afrique noire depuis l'indépendance (75) Guy de Lusignan constatant l'instabilité dans plusieurs états, conclut que la plupart des gouvernements ne sont que des gérants malhonnêtes. Ce qui explique dit-il les nombreux coups d'états militaires. Nkrumah de son côté ne s'arrête pas à une dénonciation des pouvoirs noirs. Il tente une explication beaucoup plus profonde de la situation à travers son étude sur les classes sociales en Afrique. Pour Nkrumah la nouvelle société africaine est issue de la complicité des classes dirigeantes avec l'ancien occupant. Nkrumah précise que cette "alliance de la bourgeoisie indigène et du capitalisme monopoliste international est renforcée par la tendance grandissante des gouvernements à former des associations, ou des organisations économiques régionales, avec des corporations géantes, multinationales et impérialistes. Certains des gouvernements africains se disent en faveur d'un développement de type socialiste, et "nationalisent" les industries - clés, sont en fait les alliés de ces corporations géantes. Ils s'associent à l'impérialisme collectif dans la continuation de l'exploitation du prolétariat rural urbain" (76) Nkrumah indique clairement la sainte alliance des pouvoirs néo-coloniaux avec l'impérialisme. Il laisse entendre que l'exploitation, la misère du peuple ne proviennent en réalité que de cette situation. "En fait", ajoute-t-il, les gouvernements africains sont devenus les gardiens des corporations multinationales impérialistes, constituant ainsi

(75) LUSIGNAN (Guy de) - L'Afrique noire depuis l'indépendance -
L'Evolution des Etats francophones. op. cit.

(76) NKUMAH (Kwame) - La Lutte des Classes en Afrique op. cit, p. 72

un obstacle à l'évance socialiste. (...) Par conséquent, il s'agit de dénoncer et de mettre un terme à l'action de la bourgeoisie africaine" (77). Les propos de Nkrumah sont sans équivoque. Le progrès du peuple passe par la lutte contre gouvernements complices. Un régime corrompu ne peut qu'appliquer une politique de compromission basée sur une surexploitation des masses et sur des "facilités" accordées à l'impérialisme. Nkrumah dépasse la recherche des causes s'oriente vers les voies et moyens pour extirper le grand mal de la société africaine.

Les dramaturges aussi, à travers leurs œuvres partielles, ont à la dénonciation de la nouvelle société et à la recherche des causes et des tares sociales. Malinda dans L'Enfer, c'est Orféo, montre un commissaire de police affirmant devant ses pairs que la délinquance juvénile ne peut être résolue par une descente de police car ajoute-t-il "la question de fond reste celle de la démission des parents, de la mauvaise volonté de certains maîtres, des structures de la société qui font de l'enfant un étranger, un inadapté dans son propre milieu" (78). Nous avons noté plus haut que Malinda traduisait ainsi le désordre social. Cependant son personnage qui tente de situer les responsabilités, n'insiste pas sur ce qui pourrait être le dénominateur commun de ces diverses causes. La remarque intéressante pourtant, dans la mesure où "les structures de la société" sont évoquées parmi les causes de la délinquance juvénile. Qu'est-ce qui justifie la "démission des parents", la "mauvaise volonté de certains maîtres"? Ne sont-ce pas d'abord leurs propres situations, leurs conditions d'existence déplorable? Ne sont-ce pas surtout ces "structures de la société" qui ne permettent pas à un père de famille de s'occuper correctement de son enfant, qui ne donnent pas au maître les moyens de faire correctement son travail ?

(77) NKRUHMAH (Kwame) - La Lutte des Classes en Afrique pp. 72-75

(78) MALINDA (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo - op. cit., p. 47

Les causes de cette situation des masses, on les cherche aussi dans le choix même des membres de l'équipe au pouvoir. Le chef du gouvernement grand allié de l'impérialisme, s'entoure d'une cour ne faisant qu'apprécier ses décisions. Il ne saurait y avoir d'opinion contraire à celle du chef. Le chef de l'état zaïrois Mobutu avec sa théorie de l'authenticité^{instit} va la soumission car, dit-il, "le chef le dit te à la rigueur des avis. Il ne saurait discuter, ni être discuté. Il gouverne et tout un chacun doit contribuer à consolider, et renforcer son autorité et sa vision" (79). On le voit pour Mobutu, ce qu'il faut, c'est un entourage simplement laudatif. Eugène Dervain dans Saran ou la reine scélérate (80), présente la cour du roi Douga comme un reflet des équipes dirigeantes actuelles. Un personnage fait remarquer au roi que ses conseillers "ne voient jamais de problème nulle part. Ils viennent à ton conseil pour dire oui et te couvrir de louanges. Ce sont donc de bons conseillers: les meilleurs.

(79) Cité par DIAGHE (Pathé) - "Défense et illustration des langues nationales" in Andô Sopi n°9, Fév. 1978, p. 9

(80) DERVAIN (Eugène) - Saran ou la reine scélérate et le lion et le scorpion. Pièces en 3 et 4 actes. Yaoundé, clé, 1965

La pièce puisée dans la légende africaine relate les derniers événements qui ont précédé le règne du roi Da Monzon de Ségou. L'action débute à la cour de Koré, un royaume voisin dans lequel le griot Thiécoura ayant injuré le roi Monzon (père de Da Monzon) est venu se réfugier. Ce sera le prétexte pour le roi du roi Monzon d'entreprendre une expédition pour conquérir la terre de Douga roi de Koré. Sa jeune femme, la reine Saran d'abord et ne cache pas sa soif d'amour. En entendant parler du jeune prince de Ségou, Saran manifeste clairement son admiration pour Da. Lorsque le jeune prince arrive aux portes de Koré, la reine Saran se rend au camp ennemi et avoue tout son amour à Da Monzon. C'est l'occasion pour le prince d'utiliser Saran qui sera l'instrument de la défaite de Koré. La pièce se termine par la victoire des troupes de Da Monzon et le massacre des prisonniers. La reine scélérate ne sera pas épargnée par les guerriers de Ségou.

A travers la pièce c'est surtout le morcellement de l'Afrique, les querelles entre états voisins qui sont stigmatisés. L'allusion aux principautés de l'Afrique "indépendante" est nette, avec leurs cours similaires à celle du roi Douga.

ceux qui parlent peu et ne conseillent pas" (81). C'est cette servitude qui est la principale caractéristique des gouvernements néo-colonialistes.

Ce qu'est le pouvoir néo-colonial, on le retrouve encore dans les Voix dans le Vent (82), de Bernard Dadié. La pièce présente un personnage, Nahoubou, victime de spoliations et d'humiliations diverses du maître de son pays, le Macadou. Sous les pressions de sa femme, Nahoubou décide de devenir lui-même Macadou pour mettre un terme à la misère, à la souffrance. Le sorcier Bacoulou lui donne le pouvoir au prix d'un pacte de sang. Nahoubou tuera son frère et sa mère. Il règne sous le nom de Nahoubou 1er, mais des voix dans le vent le suivent tout au long de son existence et lui répètent: "Il a tué sa mère. Il a tué son frère". Nahoubou 1er s'entoure de courtisans flatteurs et gouverne selon son bon plaisir. Il entraîne le royaume dans de nombreuses guerres pour satisfaire ses caprices. Devant cette passion aveugle du pouvoir, les femmes se révoltent afin que leurs époux et leurs fils ne soient plus inutilement sacrifiés. Le palais est envahi, Nahoubou tué.

La pièce est une critique de la mauvaise utilisation du pouvoir à des fins personnelles. Elle témoigne aussi de la confiance de Dadié en l'action des femmes pour un meilleur devenir de la société. De plus, à travers le sombre tableau qu'offre Dadié de la cour de Nahoubou 1er, c'est toute l'attitude des équipes dirigeantes de l'Afrique actuelle qui est dénoncée. Pour les courtisans de Nahoubou 1er la règle c'est la soumission totale: "Défense absolue de penser lorsque le Macadou pense pour tous, dit l'un d'eux" (83). Le même personnage s'adressant à Nahoubou 1er, résume l'opinion de toute la cour, lorsqu'il déclare: "Né pour bâtir l'empire, fais ce qui te plaît. Nous crierons toujours Vive le Macadou. Vive Nahoubou" (84). Nahoubou 1er ne se fait pas prier, son pouvoir est personnel

(81) DERVAÏN (Eugène) - Saran ou la reine scélérate - op. cit, p.20

(82) DADIÉ (Bernard) - Les Voix dans le Vent - yaoundé, éd., 1970

(83) *ibid.*, p. 105

(84) *ibid.*, p. 109

et il gouverne selon ses caprices. Ainsi la quête d'une jeune fille qui a eu l'audace de refuser ses avances, va pousser Nahoubou 1er à entrer en guerre contre les royaumes ayant osé abriter "l'infidèle". Nahoubou 1er n'a de compte à rendre à personne. Il explique comme il veut, ce qu'il veut. Il dit lui-même, " le peuple n'a pas à connaître les causes réelles des guerres" (86). Le peuple qui peut-être fait des guerres, est entraîné dans des actions qui n'obéissent qu'au souci de prestige du Macadou. Il ne s'agit pas pour le peuple d'avoir tort ou raison, mais simplement de subir et de se tenir.

On a l'impression que c'est la cour du roi Douga ou celle de Nahoubou 1er que l'on retrouve un peu partout dans l'Afrique "indépendante". Avec Monsieur Thogo-Gnini, c'est encore la critique des proches collaborateurs des princes de l'Afrique actuelle. M. Thogo-Gnini, porte-canne du roi se livre à tous ses caprices sur le dos du peuple. Il avoue qu'il n'a que faire de cette "recaille qui se veut honnête".

Le constat d'une société mal organisée demeure. Demeure surtout la cause de cet état de fait, le pouvoir politique néo-colonial fortement lié à l'impérialisme. Quelle attitude adoptent les classes opprimées face à cette cruelle réalité des indépendances néo-coloniales?

3 / -Les masses et la misère croissante -

Face à la misère croissante, l'attitude des masses n'est pas une. Elle varie en fonction du contexte social, en fonction aussi du degré de la prise de conscience pour mettre un terme à l'exploitation. Dans beaucoup de pays, le chauvinisme gagne les masses parce qu'elles restent sous-informées. Elles ignorent les causes réelles des phénomènes sociaux. Les Ivoiriens par exemple croient que la solution de leurs difficultés est dans le départ des Dahoméens. Les Zaïrois de leur côté, voient dans la présence des Ouest-Africains

(86) DADIE (Bernard) - Les Voix dans le Vent - op. cit, p. 131

l'une des causes de leur misère. Ces réactions favorisées par le pouvoir sont à l'origine de cette "atmosphère de tension" dont parle Mkrumah. Les "étrangers" sont expulsés sans autre forme de procès.

Parfois les masses sont sans réaction. Elles abandonnent toute forme de lutte. Et, comme le souligne Benot, si les intellectuels et salariés politisés n'apportent pas, ou sont mis "hors d'état d'apporter aux masses africaines une direction politique, la force est pour celles-ci de trouver d'autres issues, fussent-elles pratiquement illusives. Ces issues dans l'imaginaire prennent souvent des formes religieuses, ou plutôt d'inventions religieuses" (87). Ainsi s'explique le fatalisme des masses et leur espoir pour la fin rapide de cette "indépendance". Elles restent totalement passives, acceptant leur sort face aux forces répressives, avec ces mille et une trouvailles des indépendances néo-coloniales. Cependant, affirme Benot, les masses ne sont pas dupes, "leur résignation n'est que la traduction de la mesure des difficultés à abattre le système" (88). L'ampleur de la tâche fait baisser les bras d'autant que la sous-information, la surexploitation sont érigées en principes directeurs par le système. C'est pourquoi, à côté de ce sommeil dans la religion qui promet une vie meilleure "ailleurs", il ya un "repliement sur les formes d'organisation sociale de la famille étendue, de la "démocratie clanique" comme dit Ogburn, qui assurent un minimum de sécurité dans des conditions impossibles" (89). Il y a ainsi, précise Benot, "la pression et la ponction sur le revenu des membres du groupe pourvus d'un capital en bas, au milieu ou en haut de l'échelle" (90). Tout concourt à montrer que la lutte ne résoud rien. Le pouvoir est puissant et il convient d'utiliser la petite porte, de suivre comme dit l'auteur "la logique du népotisme".

(87) BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -II- Idéologies et réalités. Paris, Maspéro, 1975, p. 47

(88) ibid. p. 59

(89) BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités op. cit, p. 26

(90) ibid., p. 26

Parfois, pourtant, devant l'ampleur de la misère les masses se soulèvent spontanément et expriment leur colère. Benot (91) cite le cas du Sénégal en Mai 1968 avec la colère des masses exaspérées de la Médina de Dakar. Au Tchad, les paysans révoltés en 1965 tuent un préfet et un député. En 1969 dans un village à Madagascar les jeunes disent que la fête de l'indépendance regarde les riches mais pas eux les paysans.

Quand les masses réagissent vivement, les régimes néo-colonialistes renforcent la répression. Benot nous apprend que le premier président du Sénégal ne s'en prive pas: fusillade du 1er Décembre 1963 et de Mai 1968 à Dakar; prétendu suicide de Diop Blendina en Mai 1973. De même, le médecin - planteur de Côte-d'Ivoire: exil et arrestations de 1963; prétendu suicide d'E. Boka en 1964, massacre de Gagnoa en 1970. Au Zaïre, Mobutu n'est pas en reste: massacre de étudiants de Lovanium le 4 Juin 1969. La manière forte est partout systématisée lorsque le mécontentement populaire se traduit en actes.

Ce mécontentement a été souvent vu comme l'une des causes des coups d'Etat survenus en Afrique au cours de ces dernières années. On ne saurait parler de cette seconde période des "indépendances" sans faire allusion à ces vingt-six coups d'Etat qui se sont produits en Afrique de Janvier 1963 à Décembre 1969. Pour expliquer cette instabilité politique, on invoque aussi la colère de l'armée et de la police devant l'incompétence et la corruption des politiciens. Parfois on parle de tribalisme, de régionalisme. "Aucun de ces thèses, remarque Nkrumah, n'est en accord avec la réalité". Elles semblent toutes ignorer l'existence de la lutte des classes et du rôle des intérêts bourgeois, ainsi que des pressions néocolonialistes. Elles passent sous silence fait des plus significatifs: la nature répressive des coups d'Etat et le non-participation de la grande majorité de la population" (92). Pour Nkrumah les coups

(91) BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités op. cit.

(92) NKRUHMAH (Kwame) - La Lutte des Classes en Afrique - op. cit.

d'Etat ne traduisent qu'une forme de l'agression impérialiste. Nkrumah qui a été victime d'un coup d'Etat militaire semble nous inviter à voir dans son cas, le type même des renversements de régime. Tout n'est qu'oeuvre de la réaction intérieure liée à l'impérialisme. Benot, par contre, invite à ne pas généraliser et à considérer chaque cas dans son contexte et sa nature propre. Pour retenir la prudence de Benot, il faut reconnaître aussi que dans le plupart des coups d'état, il y a la maladroite complicité d'une autre équipe, aux ordres de l'impérialisme est alors mise sur place. On donne l'illusion d'un changement et l'on s'efforce de séduire les masses.

Pour qu'il y ait une attitude véritablement révolutionnaire et que le changement s'inscrive dans une ligne socialiste, il est nécessaire souligne Nkrumah, qu'il y ait une prise de conscience effective des masses paysannes avec à leurs côtés le prolétariat et l'intelligentsia révolutionnaire. Il ne saurait y avoir de changement dans la continuité. Il s'agit d'organiser les masses et cette tâche, dit Nkrumah, incombe aux cadres de la Révolution africaine. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre les recommandations de Frantz Fanon sur l'utilisation du passé. L'intellectuel qui utilise le passé doit le faire "dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. Mais, pour assurer l'espoir, pour lui donner densité, il faut participer à l'action, s'engager corps et âme dans le combat national" (93). Les recommandations de Fanon apparaissent comme des tâches fondamentales que la plupart des dramaturges ont fait leurs.

Ainsi dans sa pièce Le trône d'Or (94), Atta KOFFI nous introduit dans le passé africain. Le prétexte en est la querelle entre deux royaumes voisins: celui de l'Abren et celui de l'Achanti. Le royaume de l'Abren, vassal de l'Etat de l'Achanti, vivait en paix. Ce charme va être rompu avec le désir des Achantis de s'approprier le trône en or massif de l'Abren. Le roi Achanti se dit

(93) FANON (Frantz) - Les damnés de la Terre - op. cit., p. 141.

(94) ATTA KOFFI (Raphaël) - Le trône d'Or - Ibadan, OUP-1964.

soul. digne d'une pareille chose. Le roi de l'Abbron cède ce trône pour avoir la paix. Cela scandalise sa sœur, la reine yangouman qui veut de de refaire un trône plus grand encore. Elle déclare en même temps l'Abbron indépendant. Le roi Achenti pour obtenir le second trône, envahit l'Abbron. La reine se suicide après avoir tué son frère le roi de l'Abbron.

A travers la querelle entre royaumes africains motivée par des questions de prestige, Atta Koffi rend hommage au courage de la reine yangouman. Elle préfère la mort à la soumission. Est-ce la réaction d'une personne influencée par les principes du castel, ou conséquent une réaction purement subjective? Sentiment d'orgueil offensé? Quoiqu'il en soit c'est une réaction qui honore la reine. Yangouman symbolise à travers la pièce le refus de la soumission face à l'envahisseur.

Malinda aussi, traduit ce souci des dramaturges de parties per à l'éveil des masses lorsqu'il insiste sur l'une des préoccupations du chef du maquis. En effet dans l'Enfer, c'est Orfeo, Dos Santos se montre préoccupé par l'avenir des masses. Il préconise l'encadrement des paysans par certains intellectuels. Car, dit-il cela permettra de dépasser ce divorce entre ville et campagne, une tradition mortelle pour certains pays indépendants. Cela permettra surtout aux paysans d'accéder à une prise de conscience de la réalité. Il y aura aussi un enseignement mutuel entre intellectuels et paysans car, précise Dos Santos le maquis est "une usine d'éducation sociale" où tous sont des matières premières qui doit transformer la pratique sociale et révolutionnaire.

Dadié de son côté ne se limite pas à peindre la réalité des "indépendances" à travers l'évolution de l'Afrique ancienne. Il propose en même temps des voies vers les quelles doit s'orienter la lutte pour la dignité, pour l'indépendance véritable. Ainsi dans un tableau intitulé "le Réveil" dans Béatrice du Congo, il présente Dona Béatrice exhortant les hommes de Zaïre à se libérer par la révolution. Eclatent alors un peu partout dans le pays des révoltes. Les hommes de Zaïre ont décidé dans le forêt des acropoles, d'établir "le monopole de la colère" (95). Le roi de Zaïre lui-même ne résistera et se rendra compte qu'il n'a été qu'un patin entre les masses

des Bitandais, que l'attitude de ces derniers a toujours été satisfaisante.

Si la désillusion du peuple du Zaïre reflète ce qui s'est passé dans certains états "indépendants" avec les soulèvements populaires, on peut observer que le réveil du roi ne correspond pas à un vœu de Dadié. Ce réveil est trompeur: le chef de l'état continue d'opprimer les masses. Il continue de protéger avec zèle les intérêts de ses maîtres, les colonialistes et de les élire, exploités localement. L'équipe au pouvoir oeuvre pour étouffer les aspirations du peuple, pour qu'il n'y ait point d'échec pouvant inquiéter l'opinion publique occidentale. Cette équipe se dévoue surtout pour donner l'illusion d'un pouvoir fort et stable, pour donner l'image d'un peuple aimant son "guide". La volonté de concilier le mécontentement populaire dont parle Bonot, un des conseillers bitandais, se manifeste lorsqu'il se remarque: "s'il ya des cris qu'on n'entend pas, ce sont les cris venus d'outre-mer" (96). Les conseils travaillent pour que tout soit "normal", pour que l'Afrique ne se raise toujours comme le continent sans problèmes.

En montrant le roi du Zaïre conscient des problèmes de son peuple, en le faisant participer au mécontentement général, le film veut sans doute offrir aux nouveaux "maîtres" de l'Afrique l'image de ce qu'ils doivent être. Des hommes faits et leurs préoccupations du peuple. Désire dans le film, l'esprit se fait traverser Une saison au Congo, Lumumba ouvrait réellement pour le réveil du peuple, pour que le peuple congolais qu'il lui avait promis de bâtir son avenir. Lumumba veut faire de son peuple, un peuple de forçats, "c'est-à-dire des hommes condamnés à un travail sans fin" (97). Pour Lumumba, le peuple doit comprendre que l'indépendance doit être le début d'un travail harassant pour des hommes les meilleurs. La libération du peuple du joug néo-colonial n'est que

(96) DADIE (Bernard) - Béatrice du Congo - op. cit, p. 128

(97) CESAIRE (Aimé) - Une Saison au Congo - op. cit, p. 34

être le produit d'un quelconque compromis. Elle ne peut résulter que de l'effort conscient du peuple.

Nkrumah préconisait la violence révolutionnaire. Charles N'Kranah lui fera écho à travers Abraham Pokou (98). La pièce qui s'inspire d'une légende africaine, retrace l'histoire de la reine Pokou qui a opté pour l'exil. Abraham Pokou dont le frère Dakon a été empoisonné par Apokan Ouaré, prétendant au trône comme lui, a décidé de ne pas vivre sous le nouveau roi. Elle estime que le règne de Apokan Ouaré sera celui d'une injustice croissante pour le peuple. Elle recense les esclaves et quitte le royaume de son père Dankyira où le bonheur n'existe que pour une minorité. Bravant les difficultés quotidiennes, elle parvient à s'établir avec son nouveau peuple le peuple Baoulé. Abraham Pokou continue sa lutte pour le progrès social, pour l'égalité, pour la justice. Pour le peuple baoulé, on n'attache plus d'importance à la naissance, à l'origine sociale. Seul le mérite compte. Ainsi, quand la reine Pokou se fit vieille, c'est Bassa fils d'un esclave qui est élu chef.

La pièce illustre cette utilisation du passé dans le sens du progrès. Le peuple baoulé issu d'esclaves, symbolise le peuple opprimé qui lutte pour des lendemains meilleurs. L'épilogue souligne que la lutte continue, que la violence révolutionnaire est une nécessité, car "c'est la violence qui restructure la société" (99). Le dramaturge mettra dans le poème final toute sa foi en un avenir proche des opprimés, une foi qui est en même temps appel à la mobilisation :

"Longue est notre lutte,
mais au bout du chemin rocailleux
il y aura la victoire des travailleurs.
Triomphera l'internationalisme prolétarien" (100)

(98) NOKAN (Charles) - Abraham Pokou ou une grande africaine

Houffleur, p. J. Oswald, 1970

(99) *ibid.* p. 50

(100) *ibid.*, pp. 50 - 51

Nokan ne limite pas la lutte au contexte d'un seul pays, il y inclut tous les opprimés de par le monde. Et c'est de cette unité de la lutte commune contre les exploiteurs que poindra un jour leur face à la "sainte Alliance" des impérialistes et de leurs complices locaux, apparaît plus que jamais la nécessité de favoriser l'internationalisme prolétarien. Les "cris venus d'outre-mer" doivent se confondre avec ceux de tous les opprimés.

Avec les appels à la prise de conscience, Nokan comme les autres dramaturges, propose en même temps des exemples de comportements. Préfaçant la pièce, Jacques Howlett affirme que le personnage central, la reine Pokou est un "hommage explicite aux femmes africaines" et un appel à leur conscience politique. Nokan qui montre Abraha Pokou comme leader de l'opposition à un pouvoir corrompu, indique ainsi toute sa confiance à la femme africaine. La femme peut jouer un rôle déterminant dans les destinées de la société. Abraha Pokou a préféré quitter les honneurs dans la servitude. À la soumission, elle a préféré une vie faite de difficultés mais au bout de laquelle il y a l'espoir d'un monde meilleur.

Cette confiance à la femme, on la retrouve aussi chez Marie Dadié. L'auteur des Voix dans le Vent ^{Staggé} affirme que la révolution sera le fait des femmes. Face aux exactions de Nahoubou Ter, face à un pouvoir personnel qui n'a plus de bornes, une femme s'écrit : "devant la passivité des hommes, devant le silence apeuré et abattu des hommes, nous avons décidé de parler, nous les femmes" (101). La résolution des femmes pour mettre un terme aux brimades dont sont victimes leurs époux et leurs fils, va être le moteur du soulèvement populaire qui entraînera la chute de Nahoubou Ter. Voilà ce que souhaitent les dramaturges. Que le peuple sorte de sa passivité et s'organise pour un changement véritable. Le mécontentement ne doit pas viser les immigrés, mais plutôt le pouvoir oppresseur. Les femmes ont une place très importante dans ce combat contre l'oppression.

Le rôle de la femme africaine dans la transformation de la société, Dadié le souligne encore dans Béatrice du Congo à travers le personnage de Dona Béatrice. Sur le point d'être brûlée, elle laisse éclater toute sa confiance en l'avenir, un avenir qui sera tracé par les femmes. Les femmes, dit-elle, apprendront aux hommes "à ne plus avoir peur d'avoir froid, d'avoir soif, d'avoir faim; ne plus avoir peur d'aujourd'hui, pour de demain, du lendemain..." (102). Il y a manifestement une réhabilitation de la femme. Le rôle que propose Dadié est une militante de la révolution africaine.

Dans cette même perspective, le quinzième Nénékhely Camara réserve une place particulière à Nolivé, femme de Chaka (103). Dans la pièce, Nolivé se montre prête à faire don de sa vie si le bonheur du peuple doit en résulter. "Prends un vie, dit-elle à Chaka! Elle

(102) DADIÉ (Bernard) - Béatrice du Congo - op. cit, p. 142

(103) CONDEWTC (Nénékhely Camara) - Continent - Afrique suivi de l'Amazoulou. Honfleur, p. J. Oswald, 1970

Le prologue montre le devin Issanoussi annonçant à Chaka son prochain couronnement comme roi. Deux mauvais génies Mllibé et Malonga se présentent ensuite à Chaka pour lui administrer un breuvage qui va déculper son ambition. Puis l'aventure de Chaka va se dérouler en 3 tableaux. Le 1er présente le royaume immense de Chaka qui se prépare quotidiennement pour de nouvelles conquêtes. Chaka baptise son peuple: le clan du roi de l'Amazoulou. Issanoussi réapparaît au moment où le chef du royaume sentait la lassitude le gagner. Le devin lui parle de dangers imminents sur son royaume. Chaka demande alors devant sa puissance à Issanoussi qui, avant de repartir le met en garde contre Mllibé et Malonga. Le 2e tableau révèle les difficultés que connaît le royaume. Nolivé (femme de Chaka) et Nandi (mère de Chaka) rappellent au souverain ses promesses: toujours œuvrer pour le bonheur du peuple. Le complot de Mllibé et Malonga est découvert au dernier tableau. A Issanoussi Chaka confie sa lassitude, ses remords, son intention de renoncer au pouvoir. La pièce se termine par la réconciliation de Chaka avec un roi voisin. Une nouvelle ère commence pour les Zoulous.

La pièce est une idéalisation consciente de Chaka. Chaka contrairement aux chefs actuels est profondément soucieux du bonheur des masses. De même Nandi et Nolivé préoccupées du bonheur des autres traduisent le dévouement et la confiance de la femme dans la révolution africaine.

t'appartient. Mais en échange, construis et dispense le bonheur de notre peuple" (104) Nohivé qui accepte de se sacrifier, traduit jusqu'où peut aller la détermination quand la cause que l'on défend est noble. Nohivé ignore les intérêts personnels. Elle accepte de mourir pour l'intérêt supérieur du peuple. C'est un exemple que Condette offre aux femmes de l'Afrique "indépendante": Le lutte pour le bonheur du peuple est inséparable de la participation effective des femmes.

Si le thème de la femme militante revient assez souvent à travers les pièces, celui du chef soucieux de son peuple est aussi fréquent. Alors que Dadié montre le roi du Zaïre participant au mécontentement populaire, (105) le sénégalais Haradou Seyni libère sa se tourne vers Lat-Dior qui incarnait "l'esprit de grandeur et d'indépendance du Cayor" (106). La pièce présente Lat-Dior, ancien souverain du Cayor devant le tribunal de la Postérité. Cette juridiction imaginaire a pour but de juger les Grands disparus de l'Afrique. Lat-Dior est accusé d'avoir entraîné son peuple dans des guerres de prestige, d'avoir détruit toute possibilité d'union avec les autres royaumes. Lat-Dior à la barre répond qu'il combattait pour défendre son pays contre les Français et leurs alliés noirs. Le Président a d'objecter que ces considérations subjectives ne peuvent suffire. Puis c'est le défilé des témoins de l'accusation, contemporains de Lat-Dior, qui soutiennent que le daniel du Cayor était un tyran et un monarque. Avec les témoins de la Défense les faits parlent et montrent clairement la grandeur de Lat-Dior, un homme aimant jusqu'à la passion son pays et son peuple. Le Tribunal, après délibération, proclame Lat-Dior "héros et martyr de l'indépendance de son pays" et l'offre en exemple aux générations présentes et à venir, afin

(104) CONDETTE (Nénékhely Camara) - Continent Afrique suivi de l'Amazonie - op. cit., p. 84

(105) DADIÉ (Barandé) - Béatrice du Congo - op. cit.

(106) MBENGUE (Haradou Seyni) - Le procès de Lat-Dior - op. cit. G.I.N., 1970, p. 68

que l'histoire garde son souvenir pour toujours, jusqu'à la fin des temps" (107).

Mamadou Seyni Mbengue participe ainsi à la réhabilitation du passé africain dans le sens du progrès. Lat-Dior est le symbole du patriote, du chef véritablement soucieux de l'indépendance de son pays. Pour le bonheur de son peuple, il a accepté de "finir de sa vie entière, un long drame au dénouement tragique" (108). Lat-Dior est l'antipode des nouveaux chefs de l'Afrique "indépendante" qui, profitant des charges qu'ils détiennent, ne font que gruger la masse. Pour eux ce sont des réjouissances perpétuelles, ce qui fait dire au poète:

"C'est comme à Versailles

au temps de Louis XIV (109).

ou encore "La peur a élu domicile dans les ventres

C'est la course vers l'obésité et le partage" (110).

Pour les princes d'aujourd'hui, la souffrance du peuple importe peu. L'essentiel étant de garder le prestige, de faire étalage de luxe. C'est contre de telles pratiques que Dadié, Nokan, Mbengue entre autres s'élèvent pour proposer des modèles à l'Afrique "indépendante". Jean Pliya aussi partage ce souci lorsqu'il présente à travers Kondo le Requin un chef profondément préoccupé du sort de son peuple (111).

La pièce retracer en trois actes l'opposition d'un roi africain à la domination étrangère. L'acte I présente le royaume d'Abromoy avec la mort du roi Glélé, suivie de l'intronisation de son fils Kondo. Kondo devient roi sous le nom de Ghéhanzin. Il déclare que,

(107) MBENGUE (Mamadou Seyni) - Le Procès de Lat-Dior - op. cit., p. 81

(108) ibid, p. 83

(109) NOKAN (Charles) - Abraham Fokou ou une grande africaine suicidée - La Voix grave d'ophimoi - op. cit. p. 87

(110) NDAO (Cheikh Aliou) - Mogariennes - Paris, Présence africaine, 1970, p. 14

(111) PLYA (Jean) - Kondo le Requin - Paris, ORTF-DABC, 1968

tel un requin féroce, il sèvera "la terreur sur le côté dahoméen et malheur aux bêtes des mers qui s'y hasarderont" (112). Toute la cour se mobilise pour soutenir Kondo le requin. Informé d'une prochaine pénétration française, le roi décide de conduire lui-même l'expédition et se montre préoccupé de ses pertes. Il fait savoir aux Français son intention de vivre en paix dans le respect de la souveraineté. Mais la réponse des blancs est une déclaration de guerre. L'acte III montre le peuple de Ghèhanzin soutenant la guerre qui dure. Le roi sent le désastre imminent et décide de quitter son palais, d'y mettre le feu pour que l'honneur soit sauf. Dans la brousse, le roi invitera ses fidèles à regagner Abomey, et lui-même ira volontairement se rendre pour mettre un terme au massacre de ses frères.

Kondo le Requin inspiré de l'histoire africaine, est un hommage rendu à la résistance d'un chef noir face aux hordes étrangères. Dans l'Afrique "indépendante", Kondo est le symbole du dirigeant nationaliste mettant le bonheur du peuple au-dessus de tout. A la suite de l'expédition durant laquelle il a subi beaucoup de pertes, lorsqu'une de ses favorites lui dit que les Dahoméens mourraient avec joie pour lui, Kondo répond: "mais moi je n'aurais pas de joie de les voir tous mourir" (113).

Ce patriotisme de Kondo est beaucoup plus explicite qu'auparavant, il explique à ses hommes les raisons qui l'ont poussé à désertier son palais et à y mettre le feu. "J'ai voulu, dit-il, sauver notre terre pour que nos enfants vivent dans la tête haute. Si nos amis ne quittent à cause de mon choix, j'accepte la solitude. Je ne renierai pas mon honneur pour ma tranquillité" (114). Le patriotisme repose sur cette valeur qu'est l'honneur. Car en fait, il était facile à Kondo d'accepter la compromission et de maintenir un état enviable, au prix de la servitude. Mais son choix a été tout autre. Il recommandera à son fils de se méfier des flatteries des Blancs.

(112) PLIYL (Jean) - Kondo le Requin - op. cit., P. 24

(113) *ibid.*, p. 50

(114) *ibid.*, p. 99

et de ne chercher que leur savoir, secret de leur force: "Iris, ajoutera Kondo, garde-toi de devenir un cunuque dont on ne sait s'il est homme ou femme, Blanc ou Noir" (115). C'est une mise en garde contre la soumission, une invitation à plus de dignité. A travers la recommandation du roi à son fils, c'est le symbole de deux générations en présence: la première légant à la seconde le fardeau de la dignité de l'honneur. C'est ce qu'il faut pour refuser le rôle de fessoyeur des luttes populaires. Dans cette pièce de Pliya, on ne saurait passer sous silence ces personnages constituant "l'armée des buffles", ces "farouches Amazones, plus rudes au combat que les hommes" et qui auront à dire: "au lieu d'un mari, nous n'avons que notre contelas à aimer" (116). Pliya dépasse ainsi cette image de la femme docile, molle et écartée des luttes sociales. Comme les autres dramaturges, Pliya suggère que la femme a une place de choix dans le grand mouvement pour une société meilleure.

La nécessité d'une société meilleure où l'étendard de l'honneur et du patriotisme est haut élevé, préoccupe également le dramaturge sénégalais Cheik Ndao. Avec L'Exil d'Albouri, (117) il utilise l'histoire.

La pièce se situe à la fin du XIX^e siècle dans le royaume du Djoloff. Le roi Albouri, face à la pénétration coloniale, opte pour l'exil. Pour lui, il s'agit de ne pas sacrifier inutilement le peuple. Les envahisseurs étrangers sont mieux armés. Il s'agit plutôt d'aller à Ségou, d'aller prêter main forte à Ahmadou. Cette décision du roi ne manque pas de surprendre. L'exil! C'est simplement la fuite, pense-t-on généralement. C'est le cas du prince héritier Laobé Penda. La solution est dans le combat immédiat dit-il. Il faut défendre le trône des Ndiaye, quoi qu'il arrive. Malgré les appels à la réflexion du roi Albouri, le prince reste persuadé que la seule chose importante c'est de conserver le trône. Une tension naît entre Albouri et Laobé Penda, tension qui trouve son paroxysme quand le prince héritier accepte la compromission avec les Blancs.

(115) PLIYA (Jern) - Kondo le Requin - op. cit, p. 106

(116) *ibid*, p. 27

(117) NDAO (Cheik Aliou) - L'Exil d'Albouri suivi de la Décision
Honfleur, P.J. Oswald (1^{ère} éd. 1967. éd. utilisée

Albouri réunira le peuple du Djoloff pour lui parler, pour lui dire qu'en optant pour l'exil, il a choisi le chemin de l'honneur. Le Djoloff sera pour la postérité l'incarnation de la liberté. Et sur la route de l'exil, Albouri fait comprendre au peuple toute la noblesse de son choix: "nous avons perdu un royaume pour la gloire de l'éternité. Jamais plus notre nom ne s'éteindra! Nous qui avons su refuser la main tendue par la honte" (118). Et le peuple du Djoloff plus que jamais résolu continue sa marche vers Ségou.

L'Exil d'Albouri est une illustration de ce vœu de Ch. Ndao visant à créer des mythes susceptibles de galvaniser le peuple. Devant la cruelle réalité des "indépendances", devant l'égoïsme du pouvoir néo-colonial, la pièce est une invitation à davantage de dignité. Seul le souci des intérêts du peuple doit guider l'action du pouvoir. Il s'agit de sauvegarder l'honneur avant tout. L'Exil d'Albouri est aussi un exemple d'internationalisme dans la lutte pour une indépendance véritable. Tous ceux qui luttent pour les mêmes idéaux doivent s'unir par delà les frontières. Le peuple du Djoloff en est conscient: "à Ségou, dit-il, nous aurons la joie de combattre les Envahisseurs" (119). Et il reste plus que jamais déterminé à poursuivre le chemin de l'exil, convaincu que "les bottes ennemies ne marcheront pas sur (son) cadavre" (120).

A travers L'exil, Cheik Ndao indique également que la femme a des responsabilités dans l'évolution du peuple. La reine Sôb Fal, vers la fin de la pièce, fait sienne la cause du peuple. Il y a surtout l'exemple de Linguère Madjiguène, cette femme-soldat pour qui, il s'agit de rendre le Destin "docile comme l'argile entre les mains des potiers de Nguïth" (121). La pièce de Ndao appelle à la prise de conscience, à une vigilance accrue, à la nécessité d'agir pour mettre un terme à l'amère réalité de l'Afrique actuelle.

(118) NDAO (Cheik Aliou) - L'Exil d'Albouri suivi de la Décision - Honfleur, P. J. Oswald (1ère éd. 1967, éd. utilisée 1972) P. 89

(119) *ibid.* op. cit. p. 88

(120) *ibid.* p. 87

(121) *ibid.* p. 65

Cette seconde période des indépendances néo-coloniales voit se lever tout un voile sur la réalité sociale et sur celle des pouvoirs noirs. Les faits ont démentis toutes les promesses des premières années d'euphorie. Les promesses n'ont pas été grosses de réalisations concrètes, mais de déceptions, de misère, d'une paupérisation croissante des masses populaires. C'est ce qui fait dire au poète :

" Mon pays vient
d'accoucher d'une certaine indépendance.
Est-ce le crépuscule des colons et leurs collaborateurs?
Est-ce une aube nouvelle?
N'y a-t-il pas des nuages
dans le ciel clair de la liberté?
Mon pays vient
d'accoucher d'une certaine indépendance
et déjà son ventre porte une révolution" (122).

L'indépendance est source d'inquiétude, d'interrogations. Pour le poète Nokan, la réalité des indépendances ce sont des questions sans réponses. C'est un mécontentement général débouchant, sur une volonté de bâtir une société nouvelle. Rien en fait, ne reflète un changement véritable. La division sociale persiste comme durant la période coloniale: les quartiers populaires sont distincts des centres villes, distincts aussi des lieux de résidence des agents du néo-colonialisme. Les Thôgo-Gnini profitent des pouvoirs qu'ils détiennent pour s'offrir tous les monopoles. De serviteurs du peuple qu'ils devaient être, ils se muent en "suceurs" du peuple. Le pouvoir fortement inféodé à l'ancien occupant apparaît comme la principale source des tares sociales. L'opinion du peuple n'existe pas. Seule une minorité "gouverne" ou plutôt applique les décisions que lui impose l'impérialisme. Les revendications des masses ne sont pas vues sous l'angle de l'antagonisme des classes, mais comme émanations de préjugés tribaux. Parfois, c'est la tradition qui est brandie comme seule référence pour tout le peuple : les antagonismes de l'heure ne sont que superfluités. Le pouvoir met tout

(122) NOKAN (Charles). Abraha Pokou ou une grande africaine suivie de La Voix grave d'Ophimoi - op. cit., P. 76

en oeuvre pour garder les masses dans une ignorance totale des contradictions au sein de la société néo-coloniale. Et les masses semblent se complaire dans la résignation ou dans la recherche de solutions individuelles avec l'essor du népotisme.

Parfois cependant quand les contradictions avec l'équipe dirigeante atteignent un degré insoutenable, il y a alors des soulèvements, des révoltes. Ils sont souvent noyés dans le sang par une répression aveugle. L'impérialisme veille pour détourner le mécontentement populaire, pour apporter "sa" révolution.

Présentant cette cruelle réalité, les dramaturges proposent en même temps des figures héroïques susceptibles de motiver devant les masses. Ils suggèrent, pour la plupart que les femmes doivent participer activement aux combats pour un monde meilleur. Ce sont elles qui doivent lever l'étendard de la dignité quand les hommes se perdent dans des compromissions ou s'évadent dans la résignation. Il faut qu'il y ait d'autres Nohivé prêtes à tout pour le bonheur du peuple, d'autres Dona Béatrice se sacrifiant totalement pour l'honneur du pays. Il faut qu'il y ait d'autres "Amazones", d'autres "linguères" faisant de la lutte pour une société plus juste leur seul leitmotiv. Face aux appels à la mobilisation le pouvoir noir développe l'obscurantisme et recherche encore de nouvelles trouvailles pour noyer tout appel à la prise de conscience, toute tentative de remise en cause de "l'ordre" établi. Et une grande confusion va marquer cette autre période des "indépendances" qui recouvre toute la seconde décennie de la souveraineté néo-coloniale.

CHAPITRE - III -

Fusion et Confusion (Depuis 1970)

Avec la seconde décennie, on assiste à une recrudescence du désordre social. Partout, c'est une course folle vers les honneurs avec ses conséquences négatives pour le progrès social. La société continue de se décomposer malgré ou plutôt à cause des belles professions des maîtres de l'Afrique "indépendante". Le pouvoir tente de recréer une situation pareille à celles des années d'euphorie, quand les masses étaient encore confiantes à leurs dirigeants. On assiste alors un peu partout à des entreprises pour rallier les masses. Ces nouvelles tentatives de concertation et la crise des valeurs morales apparaissent comme les aspects essentiels de cette seconde décennie des "indépendances".

A. - Nouvelles tentatives de concertation

1 - Sur les chemins de l'union

La réalité sociale s'inscrit dans le prolongement de la deuxième période des "indépendances". Les divisions s'accroissent notamment en milieu urbain. C'est ce que révèle Louis V. Thomas lorsqu'il parle de la stratification dans les nouvelles villes africaines. "Trois acteurs principaux, dit-il tiennent l'estrade. La Bourgeoisie, classe privilégiée par excellence qui monopolise le pouvoir, les mécanismes économiques, les rapports privilégiés avec les puissances d'argent; les intellectuels dont la position reste ambiguë: tantôt intermédiaires par lesquels passe la leçon donnée par la bourgeoisie, tantôt facteurs actifs et efficaces de l'opposition au régime en place. Enfin, la masse des citoyens généralement démunis (petits salariés, chômeurs) contraints à débrouiller-dise pour survivre, plus ou moins librement inféodés dans le parti ou neutres politiquement, partagés entre le maintien de leur appartenance ethnique (association folkloriques, liens étroits avec le village d'origine) et leur conscience d'appartenir à une classe laissée pour compte ou franchement exploitée, cherchant des dérivatifs, soit dans les associations religieuses, soit dans les activités ludiques (match de foot-ball, bar et dancing)" (1).

(1) THOMAS (Louis-Vincent) - "Acculturation et nouveaux milieux socio-culturels en Afrique noire" in Bulletin de l'I.F.A.N. Série B, Sc. Humaines, T. XXXVI, 1974, n°4, pp. 205-206

Thomas indique clairement la réalité de l'inégalité sociale, la bourgeoisie exploiteuse à côté de la grande masse misérable. Mais les deux, le rôle hybride de l'intellectuel africain. C'est dire que la société est loin d'être un tout homogène. Bien que les vues de Thomas ne se limitent qu'à un versant de la société, la vie citadine, elles ont cependant le mérite de nous éclairer sur le contenu des indépendances. L'inégalité demeure. Le profit reste pour quelques uns.

Nous avons vu plus haut les attitudes respectives des élites dirigeantes et des masses face à cette situation sociale. Pour le pouvoir, il s'agit d'éteuffer les revendications des masses. Avec la seconde décennie cette tendance se consolide. Louis Thomas constate que face au pouvoir qui ne lui propose rien, le peuple s'organise parfois dans des regroupements ethniques pour pérenniser certaines formes des valeurs traditionnelles : entraide, groupes clubs de citoyens pour combler le vide culturel. "Le pouvoir poursuit Thomas, face à ces associations qui se multiplient à deux attitudes: il les musèle quand cela tend à nuire l'unité nationale; il les favorise car l'appartenance à une telle association nuit à la prise de conscience de classe car l'association réunissant des sujets de classes différentes" (2). C'est là une politique des régimes néocolonialistes qui semblent s'être donnés pour devise: exploiter, mystifier, bloquer toute prise de conscience effective des masses. Ces associations sont l'une des formes utilisées par le pouvoir pour gagner les masses à sa cause, et faire de la concertation une réalité. Il s'agit de faire de la société un tout, de mettre entre parenthèses tous les antagonismes sociaux. C'est l'épanouissement de certaines trouvailles de l'époque précédente : authenticité, unité nationale entre autres.

C'est dans cet esprit de concertation qu'il faut comprendre la réalité des partis uniques ou unifiés qui, loin de signifier un accord de tous sur tout, traduisent plutôt une certaine forme d'opportunisme. "Les partis uniques africains, remarque Y. Beaud, loin

(2) THOMAS (L. Vicent) - "Acculturation et nouveaux milieux sociaux culturels en Afrique noire". art cit. p. 206

d'exprimer l'unicité des aspirations et de la ligne, la plupart du temps, servent à masquer ou à étouffer des aspirations différentes, des conceptions différentes qui coexistent par force en leur sein (3). Ainsi les partis uniques, ces hauts lieux de la concertation ne traduisent aucunement la réalité sociale. C'est la recherche de complices dans l'exploitation des masses dans la distribution de prébendes.

Certes, ce n'est pas la seconde décennie qui a vu l'éclatement des partis uniques. Ils étaient déjà en vogue dès les premières années de l'indépendance : Au début, rappelle Benot, le parti unique était apparu comme l'instrument idéal pour l'unité nationale. Plusieurs arguments étaient avancés : absence de division de classes en Afrique (Madeira Keita); partis multiples = représentants intérêts confessionnels, particularistes (Krunah); refus division nouvellement national ayant lutté pour l'indépendance (Nyéréré). Dix ans après une seule raison demeure pour justifier cette préoccupation de certains gouvernements : avoir un instrument idéal pour l'unité permettant de nier ainsi les antagonismes de classes.

En interrogeant la production théâtrale de cette période, on constate que les dramaturges mettent souvent l'accent sur la nécessité de l'union, de la concertation. Même si l'époque considérée n'est pas l'Afrique "indépendante", la volonté d'union de leurs personnages principaux autorise un rapprochement avec les préoccupations de l'heure. Le désir d'union de ces personnages apparaît sous une dimension plus noble que les menées opportunistes du pouvoir néo-colonial.

Massa Diabaté dans Une si belle leçon de patience (4) choisit le cadre du siège de Sikasso par les sofas de Samory en pleine période coloniale. Ba Bemba, roi du Kénédougou refuse de livrer bataille bien que sa capitale Sikasso renferme des forces supérieures à celles de Samory. Ba Bemba est incoupris de son entourage et en

(3) BENOT (Yves) - Les Indépendances africaines -I- Idéologies et réalités op. cit, p. 123

(4) DIABATE (Massa Makan) - Une si belle leçon de patience - Paris, ORTF, DAEC, 1972

le traite même de lâche. A la fin de la pièce, il révèle les raisons d'une telle conduite = éviter les guerres entre voisins africains pour s'unir contre le seul envahisseur, l'occupant blanc. Tous se montrent émus. Samory même, confondu par une telle noblesse de conduite, accepte la collaboration.

Certes dans la pièce de Diabaté, il ne s'agit pas de création de parti unique, mais plutôt d'une recherche de concertation entre états voisins. Là, le dramaturge dépassant le cadre national invite à une entente entre états indépendants, pour une unité de l'Afrique. C'est une invitation aux tenants actuels du pouvoir, à suivre l'exemple de Ba Benba, à oeuvrer dans le sens du progrès des peuples.

C'est le même thème que développe André Salifou avec Tanimoune (5). Dans cette pièce, Salifou nous introduit dans le Niger précolonial. L'empereur du Bornou, Cheikh Omar désire la paix entre ses royaumes vassaux. Ici il règle des conflits, là il intronise. Devant les menées ambitieuses d'un sultan vassal, il le destitue et désigne lui même le successeur, Tanimoune, à qui il recommande de vivre en paix avec ses voisins. Mais Tanimoune ne tarde pas à faire connaître ses ambitions: conquérir les royaumes voisins car, il n'est pas question dit-il "d'ignorer les intérêts de mon peuple au profit du peuple bornouan" (6). Le nouveau sultan du Damagaram multiplie alors les guerres contre ses voisins et finit par déclarer le Damagaram indépendant de la tutelle du Bornou. Devenu vieux, Tanimoune offrira le trône à son fils.

A travers Tanimoune, Salifou souligne le patriotisme de son personnage, son désir de dignité. Tanimoune est offert en exemple aux "roi nègres" d'aujourd'hui qui se complaisent dans les facilités de la dépendance. Pour le sultan du Damagaram au contraire, il s'agit de préserver les intérêts du peuple, de son peuple. "Les guerres que je compte engager contre mes voisins, dit-il à ses courtisans, ont pour seule et unique cause mon ardent désir de faire

(5) SALIFOU (André) - Tanimoune - Paris, Présence africaine, 1977

(6) *ibid.* p. 59

l'unité du Damagaran. Je ne veux pas être un vulgaire rassembleur de terres" (7). Ici, il ne s'agit pas de concertation à proprement parler mais plutôt d'une façon de créer l'union à partir de la colère des armes. Pour Tanimoune, il s'agit de privilégier l'unité même si l'on doit utiliser la manière forte. La violence que préconise le sultan n'est point pour défendre des intérêts personnels. La force du Damagaran est à ce prix.

Comme Diabaté, Salifou insiste sur la volonté du personnage central de chercher à concilier les forces pour le bien du peuple.

Les dramaturges invitent ainsi l'Afrique "indépendante" à ne pas prostituer le terme union. Que l'unité se fasse pour le peuple et non pour camoufler de sombres desseins. C'est dans cette perspective que Djibril Tansir Niane souligne dans la préface de sa pièce Sikasso ou la dernière citadelle (8), la nécessité d'une union franche des états. La division en principautés ne nuit qu'aux peuples. Niane qui se tourne vers le passé africain, indique l'urgence de dépasser les erreurs d'hier. "La division de nos rois dit-il, a causé leur perte; les querelles tribales furent savamment exploitées par ^{les} conquérants" (9).

La pièce relate le siège de Sikasso par les troupes françaises. Tout le peuple est mobilisé pour défendre la dernière citadelle qui résiste encore à la pénétration étrangère. Le roi Ba Bemba tient conseil. Alors que ses jeunes neveux sont pour le combat immédiat contre l'envahisseur, le roi invite à la réflexion. Il a en lui le souvenir de Ségou d'abord isolé, puis finalement vaincu par les Blancs. Le roi pense que la solution est dans l'union de tous les rois encore libres. Mais il constate qu'il est déjà trop tard pour Sikasso qui commence à subir les attaques des assiégeants. Ba Bemba sait la défaite inéluctable. Les fermes de Sikasso viendront demander au roi des armes pour participer à la défense de la ville. Ba Bemba ordonne au peuple de fuir, pour aller prêter main forte à

(7) SALIFOU (André) - Tanimoune - op. cit, p. 60

(8) NIANE (Djibril Tansir) - Sikasso ou la dernière citadelle suivi de Chaka. Honfleur, P. J. Oswald, 1971

(9) *ibid.* p. 14

l'armée de l'Almany Samory. Resté seul dans son palais, Ba Benba se donne la mort.

Ba Benba apparaît à travers la pièce comme un chef soucieux de l'avenir de son peuple, un chef symbole du sens de l'honneur. La pièce est aussi une sévère mise en garde contre tout sectarisme, contre toute forme d'égoïsme quand les destinées du peuple sont en jeu. Tronka, rescapé de Ségou, suggère durant le conseil de Ba Benba, la nécessité d'un allié. "La force dit-il, est dans l'union, l'auto-propre n'est que forfanterie quand il s'agit de sauver une patrie" (10). Tronka, appuyé par le griot Djéliba sollicite un allié extérieur contrairement aux jeunes qui veulent engager le combat sur le champ. Pour ces derniers c'est une honte que de demander une aide. Devant la fougue de la jeunesse le roi Ba Benba intervient: "Fils, écoutez. La bataille n'effraie personne ici... personne. Mais il s'agit de sauver tout un peuple : il s'agit de sauver nos femmes, nos enfants, notre Patrie. Et cela est possible si les Rois encore libres se donnent la main" (11). Il s'agit de dépasser les attitudes d'auto-suffisance qui ne cachent qu'une mauvaise appréciation de la réalité. Par delà cette invitation à davantage de lucidité, il y a surtout chez Ba Benba cette préoccupation à oeuvrer uniquement pour le peuple. Il faut que les déclarations se traduisent en actes, que l'union réalisée soit effectivement au profit du peuple.

C'est aussi le vœu de Manuel dans, Gouverneur de la Rosée (12) de Abdou Anta Kâ. Cette pièce qui est une adaptation du roman de Jacques Roumain relate l'histoire d'un jeune haïtien, Manuel, qui de retour dans son Haïti natal devient un pionnier dans la lutte pour de meilleures conditions d'existence. Son but: faire comprendre à son peuple que la résignation n'a pas sa place dans la société, que le nègre ^{doit} travailler sans relâche pour pouvoir gouverner même la rosée. Manuel oeuvre pour mettre un terme aux difficultés de ses compatriotes, pour réaliser la bonne entente entre tous. Mais, il

(10) NIANE (DJIBRIL T.) - Sikasso ou la dernière citadelle op. cit., p. 30

(11) *ibid.* p. 47.

(12) KÂ (Abdou Anta) - Théâtre - quatre pièces = "La Fille des Diour" - "Les Amazoulous" - "Pinthioum Fann" - "Gouverneur de la rosée" Paris, Présence africaine, 1972

est agressé mortellement par un voisin jaloux. A sa mère qui voulait avertir le gendarme et dénoncer le coupable, Manuel fait comprendre que cela risque de faire des divisions, qu'il faut sauver la réconciliation pour que l'eau arrose la plaine, pour que la vie recommence. Manuel fait don de sa vie pour que l'union soit enfin une réalité.

Ainsi les personnages que nous présentent les dramaturges cherchent l'union pour défendre de nobles idéaux. Ces personnages apparaissent comme autant d'appels à plus de patriotisme, à davantage d'honneur dans les comportements. Le fait que ce sont souvent des leaders qui révèlent ce sens de l'unité autorise à penser que les dramaturges ont à coeur l'Afrique "indépendante" avec ses nouveaux maîtres. L'unité certes, mais pas pour n'importe quoi : Voilà ce qui semble être le sens du message que nous livrent Diabaté, Salifou, Niane, entre autres.

Abdou Anta Kâ aborde encore en filigrane ce thème de l'unité à travers, sa pièce Pinthioum Fann(13). Le cadre choisi: le Sénégal d'aujourd'hui. L'action se déroule au centre hospitalier de Fann à l'occasion de l'élection par les malades mentaux eux-mêmes d'un nouveau chef de village (le diaraf), le précédent devant jouir d'une permission parmi les siens. Une assemblée est organisée en la circonstance. (C'est l'une des méthodes préconisées par les médecins: replacer le malade mental dans son milieu naturel). Pour l'élection du nouveau diaraf, des propositions se font, des camps se forment. Parfois le dialogue plane dans l'illogique, mais les médecins veillent à côté pour ramener les raisons vagabondes. Le nouveau diaraf est élu et la vie reprend son cours "normal" à Fann.

Avec cette pièce, Abdou Anta Kâ révèle l'expérience d'un médecin européen, le Professeur Coullomb "conscient des freins socio-culturels qui opposent médecins blancs et malades mentaux africains" (14). Mais Pinthioum Fann est aussi, "par-delà le cas de chaque malade, une certaine critique de la société sénégalaise de nos jours" (15). Ainsi y retrouve-t-on cette dénonciation de l'union moderne

(13) Kâ (Abdou Anta) - Théâtre op. cit.

(14) *ibid.* p. 78

(15) *ibid.* p. 79

lorsqu'un personnage confie à son voisin : "quand donc seras-tu sénégalais? Quand donc, comprendras-tu que ce qui compte dans ce pays, c'est tirer son épingle du jeu, quels que soient les moyens, les alliances?" (16). Dans le pays décrit par Anta Kâ l'opportunisme semble justifier toutes les actions. Il s'agit de savoir "tirer son épingle du jeu". Et le contenu véritable des alliances, de l'unité suscite alors des inquiétudes.

2. - Unité ou stabilisation du néo-colonialisme ?

Les mises en garde des dramaturges contre les conséquences négatives de la division ne semblent pas préoccuper les équipes dirigeantes. Le panafricanisme semble bien mort et l'on cherche plutôt à consolider les parcelles de terre héritées de la colonisation. Les méthodes obscurantistes sont renforcées et tout est mis en oeuvre pour matraquer le peuple, pour l'enchaîner et le traîner sur les chemins de la résignation. Ce qui fait dire à Benot que, dans l'Afrique indépendante, "peu de régimes peuvent compter sur un soutien populaire volontaire" (17). Le peuple ne se reconnaît plus dans ses dirigeants. Il continue de patauger dans la misère alors que le pouvoir redouble d'acrobaties déclarant travailler pour l'union de tous, pour le progrès de la société.

« La société en question, remarque Benot, qui dans la pratique se confond avec le gouvernement et les élites dirigeantes, est donc, une fois de plus, supposée être une société sans classes, un tout homogène et fraternel" (18). On tait les antagonismes sociaux, on se refuse à reconnaître une quelconque division sociale.

Gérard Chaliand dans son étude sur le tiers monde, donne l'exemple du président du Sénégal qui affirme que la société sénégalaise ne connaît pas de classes mais "trois groupes technico-professionnels : les professions libérales, les salariés, et les paysans (avec les pasteurs, pêcheurs et artisans)" (19). Pour Senghor

(16) KA (Abdou Anta) - Théâtre - op. cit, p. 118

(17) BENOT (Yves) - Les Indépendances africaines -I- Idéologies et réalités - op. cit, p. 115

(18) *ibid.* p. 77

(19) CHALIAND (Gérard) - Mythes révolutionnaires du tiers monde

il s'agit de parler de différence de profession plutôt que de division de la société en classes. Une invitation à avaliser la thèse de la société homogène totalement une. C'est là une constante de certains régimes de l'Afrique indépendante : "oublier" les contradictions sociales et créer une autre réalité faite de déclaration.

Cette situation est violemment dénoncée par Paulin Hountondji qui écrit: "nous connaissons en effet, de par le monde et plus particulièrement en Afrique, nombre de régimes qui se disent "révolutionnaires", et qui pourraient être qualifiés plus justement de fascistes: aplatissement honteux devant l'impérialisme international, subordination de l'économie nationale aux intérêts du capital étranger, culte de la personnalité, développement d'un messianisme politique mystificateur, refus de toute discussion et de toute critique, confiscation des libertés élémentaires, persécutions, allant parfois jusqu'à la liquidation physique des démocrates militants, le tout soigneusement camouflé derrière des slogans révolutionnaires, voire derrière un vocabulaire marxiste-léniniste. Ces régimes sont les plus dangereux, car, non contents de pratiquer activement la contre-révolution, ils discréditent pour longtemps, dans l'esprit de leurs peuples, l'idée même de révolution et le vocabulaire, comme les concepts qui y sont d'habitude associés" (20).

Hountondji ne cite pas de pays à titre d'exemples de crimes, dit-il, d'être accusé de s'immiscer dans les affaires intérieures d'autres pays. Hountondji rejoint les vues de Benot selon lesquelles, la démarcation est nette entre ce qui se dit et ce qui se fait, démarcation entre idéologies et réalités. Comme durant la première décennie, c'est une dérobade perpétuelle face aux maux dont souffrent les masses. Elles sont, loin des centres de décision, réduites au rôle de consommateurs de phrases et de gardiennes de la misère. Ce qui fait remarquer à Hountondji que "la force d'un régime qui repose sur le silence du peuple n'est qu'une faiblesse camouflée"(21).

(20) HOUNTONDJI (Paulin J.) - Libertés. Contribution à la Révolution Dahoméenne. Cotonou, Editions Renaissance, 1973, p. 18

(21) *ibid.* p. 25

Le pouvoir noir repose sur l'obscurantisme, la diversion. Et quand il s'adresse au peuple les mots sont vidés de leur sens. "Unité nationale", lutte contre les idéologies étrangères recouvrent par conséquent d'autres desseins.

Le thème de "l'unité nationale" écrit Chaliand, "est désormais utilisé pour dissimuler les conflits d'intérêt et les contradictions sociales" (22). C'est la situation néo-coloniale qui commande une telle attitude. Le pouvoir craint que le peuple comprenne d'où lui viennent ses maux. Pour les gouvernants l'objectif reste le maintien de leurs privilèges, ce qui n'est possible que si le peuple demeure dans la confusion.

Cette situation est également stigmatisée par les dramaturges. Dédié dans Béatrice du Congo fait remarquer que l'obscurantisme, le mensonge érigés en système ne peuvent être éternels. L'héroïne de la pièce Dona Béatrice déclare, face au roi du Zaïre : "Mentir aux enfants d'aujourd'hui, c'est se faire démasquer par les hommes de demain!... La société de demain leur appartient plus qu'à nous... qu'à vous..." (23). Le roi du Zaïre, avant sa prise de conscience finale, ne portait aucune attention aux conditions d'existence de son peuple. Il ne se souciait que de son avoir et du prestige de sa capitale. Dans la pièce, grâce à l'action de Béatrice, le peuple se soulèvera et le roi comprendra que la mystification ne peut écarter pour toujours le peuple de la lutte pour son épanouissement. Et souvent le pouvoir prend mille précautions pour s'écarter du peuple, et se mettre à l'abri de toute manifestation de mécontentement.

Alors que le Nani Congo songeait à faire dresser deux, trois, quatre encintes autour de son palais contre le flot des guoux, (24) Lolita dans la dernière pièce de Cheik Ndao, L'île de Bahila reproche au dictateur son isolement total du peuple. Ton règne dira

(22) CHALIAND (Gérard) - Mythes révolutionnaire du tiers monde -

op. cit, p. 51

(23) DADIE (Bernard) - Béatrice du Congo - op. cit, p. 88

(24) ibid.

Lolita au dictateur de l'île, est "un règne sur un cimetière, un royaume de silence" (25). La pièce dont l'action se situe dans une île imaginaire, Bahila, parle de la guérilla que mène le peuple pour sortir de la dictature du général président de l'île, Amago. Pedro, un des responsables de la guérilla est emprisonné. Les maîtres de l'île font tout pour connaître l'endroit où des armes volées ont été cachées. C'est d'abord un mendiant, mais en réalité indicateur de la police qui est enfermé dans la même cellule que Pedro pour le faire parler. Mais le "mendiant" verra que Pedro a découvert son jeu et que la lutte que mène les guérilleros est une lutte noble. Il se fait militant aux côtés de Pedro. Des menaces aux bluffs en pensant par des visites de courtoisie à la cellule de Pedro, Amago et Benito, le chef de la police ne réussissent pas à tirer les informations souhaitées. Amago décide d'humilier Pedro. Il le fait venir dans son palais devant sa femme Lolita et sa belle mère Maria. Lolita était l'ancienne fiancée de Pedro, mais Maria trop "matérialiste" l'avait jetée entre les mains du dictateur. Amago n'eut pas le temps réaliser son intention. Survint Benito pour annoncer que les hommes de Pedro ont pris d'assaut les prisons, que les gardes refusent les ordres. C'est la victoire des guerilleros. Benito est fait prisonnier, Amago qui tentait de s'enfuir, tué.

Avec L'île de Bahila, Cheik Ndao s'attaque aux régimes dans lesquels le pouvoir demeure personnel, dans lesquels toutes les libertés sont confisquées. Il y a surtout, à travers la pièce, cette invitation au peuple à lutter, à s'organiser pour mettre un terme au règne de tous les Amago. Cette impopularité du pouvoir d'Amago c'est ce que dénonce Lolita face au dictateur: "Quel drôle de pouvoir, lui dit-elle! Tu n'oses pas t'aventurer hors de la capitale. Tu es haï du peuple. La seule connaissance que tu en as est l'image anonyme des foules escortées de force pour venir t'acclamer quand tu te pavanés du haut de ton balcon". (26) Si cette peinture sied bien aux dictatures militaires de l'Amérique latine, elle n'est point une déformation de la réalité de beaucoup de régimes de l'Afrique "indépendante". Bien au contraire.

(25) NDAO (Cheik A.) - L'île de Bahila - Paris, présence africaine, 1975, p. 49

(26) ibid. p. 24

Benot remarque d'ailleurs, dans ses analyses sur les indépendances africaines, que peu de régimes peuvent se réclamer d'un soutien populaire vraiment volontaire. Pour le pouvoir le peuple continue de ne pas avoir d'opinion. Il faut penser et agir pour lui.

A travers Une saison au Congo, Mokutu décide de penser et d'agir pour le peuple. Il organise un grand deuil national en hommage au leader Lumumba qu'il a pourtant fait éliminer. C'est là, un moyen pour Mokutu d'éviter un soulèvement populaire. Il s'agit pour le pouvoir de récupérer les énergies et de les orienter vers des "actions" qu'il aura à contrôler. On appelle le peuple à une ténébreuse unité pour mieux le lier.

Les tentatives de concertation caractéristiques de cette seconde décennie semblent avoir été motivées par une crainte de régimes minoritaires néo-colonialistes de se voir écartés par des soulèvements populaires. Les théories sur l'union des premières années des indépendances sont ressassées. L'obscurantisme déjà en cours se renforce. Pour l'élite au pouvoir, tous les moyens sont bons pour se maintenir, pour assurer le statu-quo. C'est alors la porte ouverte à toutes sortes d'abus.

B. - Une société en pleine crise -

1 - Course vers les honneurs: corruption opportunisme, népotisme

La société reste dominée par le règne de la corruption, de la malhonnêteté, de l'argent. Patriotisme, sens de l'honneur apparaissent comme de simples mots. C'est un sauve qui peut général. Benot donne une peinture assez sévère de cette situation dans laquelle les élites s'assurent tous les privilèges redonnant en même temps "quelques miettes aux protégés dont ils ont besoin en échange naturellement d'un soutien politique. Le cercle de la corruption ne s'instaure pas ici par l'effet d'une maladie morale curieusement généralisée, mais par la logique même du système, qui en a besoin pour se perpétuer" (27). On le voit, un système politique repose

(27) BENOT (Yves) - Les Indépendances africaines -I- Idéologies et réalités - op. cit, p. 18

on ne sait comment. Sont-ils plus intelligents que toi? Non! Ils ne vent tout simplement, exploiter leurs amitiés, se faire accepter, se mettre au-dessus des lois, tandis que toi tu restes dans ton coin décidé à payer toutes les taxes du monde, à supporter les affronts de n'importe... Secoue toi un peu... Monte les dents, les griffes tout..." (30).

C'est là une invitation très nette à faire toute honnêteté, tout honneur pour se donner un seul leitmotiv: réussir à tout prix. Il s'agira alors de savoir "exploiter" les amitiés, "se faire accepter", "se mettre au-dessus des lois": trois règles qui peuvent être considérées comme les règles de la méthode pour réussir dans les sociétés de l'Afrique "indépendante". Faire comme les autres équivaut en fait à rechercher l'argent, en amasser le plus possible. Car l'argent est devenu la clé passé-partout. L'argent, écrit Philippe Decraene "a bouleversé les structures sociales en créant notamment de nouvelles hiérarchies...". L'esprit de profit relativement étranger à la mentalité africaine traditionnelle, s'est développé très vite tandis que les revenus s'individualisaient et que la propriété collective s'effritait" (31).

Si la naissance conférait une certaine place dans la société de l'Afrique d'hier, l'argent devient aujourd'hui la seule valeur permettant à l'individu de faire partie des "respectés", des "considérés". C'est ce que souligne Louis Thomas lorsqu'il écrit: "d'habitude le prestige n'est plus afférent à l'âge, à l'origine, au rôle religieux car la valeur suprême est la richesse matérielle et son symbole s'appelle l'argent" (32). Dans une pièce de Dadié, un personnage exprime cette mentalité lorsqu'il déclare: "sans argent, l'honneur n'est qu'une maledic" (33). Il montre ainsi comment honneur,

(30) DADIE (Bernard) - Les Voix dans le Vent - op. cit, p. 44

(31) DECREAENE (Philippe) - "Afrique noire contemporaine et mutations sociales" in Revue française d'études politiques africaines n° 104, Août 1974, p. 103

(32) THOMAS (Louis-Vincent) - "Acculturation et nouveaux milieux socio-culturels en Afrique noire" art.cit, p.20

(33) DADIE (Bernard) - Monsieur Thègo-Ghini - op. cit, p. 37

probité et autres vertus sont rangés bien au-dessous du Dieu argent.

Avec la recherche effrénée de l'argent on assiste au développement des bourgeoisies. "Rapidement enrichies, ces bourgeoisies néo-coloniales, indique Decraene, ont tendance à emprunter la voie tracée par leurs prédécesseurs européens des XVIIIe et XIXe siècles et à ne se préoccuper que de sordides intérêts de classe. Corruption, insouciance, égoïsme, sont quelques uns des signes les plus évidents de la démission de ces hommes qualifiés de "mercenaires du statut" (34).

Si la comparaison de Decraene reste discutable à plus d'un titre -- les bourgeoisies néo-coloniales contrairement à celles du XIX siècle ne détiennent pas les secteurs clés de l'économie, mais se contentent de recueillir les miettes que veulent bien leur laisser les grands monopoles -- les caractéristiques fondamentales de cette classe demeurent. Les bourgeoisies néo-coloniales ne sont soucieuses que du profit leur permettant de satisfaire leurs comportements de prestige. Pour ces détentrices de l'argent, seule existe leur société. Elles ne sont préoccupées que par les moyens leur permettant de maintenir la misère des masses. Leur réussite en effet repose sur l'exploitation, l'oppression.

Antoine Epassy nous en donne une illustration à travers sa pièce Les Asticots. (35). Le dramaturge choisit le cadre d'un petit village africain pendant la nuit. Une mère appelée Muto, lutte pour sauver ses deux enfants: le cadet Edimo possédant une plaie bizarre, l'aîné Ngomo mordu par un serpent alors qu'il aidait sa mère à chercher les plantes pouvant guérir la plaie de son frère. Elle demande des soins à l'ancien infirmier, Matanga qui exige d'abord qu'on lui graisse la patte. Tout au long de la pièce la voix de Toko, feu du village retentit, comme la voix de la conscience du peuple. Il dénonce la situation d'aujourd'hui marquée par l'individualisme, le souci du gain. Toko envie la vie des asticots, ces bestioles qui ne

(34) DECRAENE (Philippe) -- "Afrique Noire contemporaine et mutations sociales" art. cit., p. 99

(35) EPASSY (Antoine) -- Les asticots -- Paris, ORTF-DAEC, 1972

connaissent ni la délation, ni la trahison. Et sentencieux, il révoque que tous les hommes deviendront des asticots après leur mort. A la fin de cette nuit d'angoisse, Muto apprend que son mari vient de mourir noyé.

A travers Les asticots, Epassy montre comment demeurent encore vivaces les croyances au surnaturel: une plaie bizarre, un enfant mordu étrangement par un serpent, un homme ayant perdu la raison pour n'avoir pas respecté son pacte avec les esprits, un mari mort noyé. Mais il ya surtout dans la pièce une critique des mœurs actuelles marquées par l'égoïsme l'exploitation de l'homme par l'homme. Epassy la met en évidence à travers les interrogations de Toko :

"Qui a réussi non au détriment du cousin ?

Qui est devenu fort sans avoir sacrifié son voisin ?" (36)

C'est dire que dans cette société l'effort personnel l'honnêteté ne sont pas nécessaires au succès. La réussite exige que l'on se recouvre d'un masque et que l'on devienne un loup parmi les loups. Et le trop grand intérêt qu'on accorde à cette "réussite" fait qu'on assiste partout au marchandage de toutes les vertus. Tout devient objet de trafic. On ne fait rien pour rien. L'ancien infirmier dans Les Asticots le fait comprendre à Muto. Et il précise que sa demande n'est rien par rapport à celle des autres charlatans. "Qu'est-ce que je demande moi, sinon un coq blanc, du tabac si vous en avez, et tout le monde en a, du pétrole qui ne coûte pas cher, un bout de savon qu'on trouve facilement en ville, des choses comme des allumettes, un peu d'argent. Si, comme ce soir, je demande un petit quelque chose pour me rincer le palais, cela ne doit pas entrer en ligne de compte" (37). Le service est promis à condition que le pot-de-vin soit garanti. Il s'agit de savoir tirer profit de chaque situation.

Au niveau des fonctionnaires de l'administration, le pot-de-vin est aussi exigé, quand ce n'est pas le détournement des ressources de l'Etat à des fins personnelles. Cette insouciance des principaux agents des régimes en place, Decraene la dénonce à travers l'absentéisme des fonctionnaires et celui des hommes politiques. Cela,

(36) EPASSY (André) - Les asticots - op. cit, p. 82

(37) ibid. p. 82

écrit Decraene, "compromet également le bon fonctionnement de la machine administrative. Les séminaires, colloques et conférences sont devenus une des plaies de l'Afrique par la médiocre qualité de ce que l'on y répète, par la dispersion des efforts de ceux qui y participent, par le coût élevé des voyages et des séjours qu'ils entraînent. Les déplacements ministériels sont si fréquents que l'on peut sans exagération, parler de "nomadisme" (38).

Bien que Decraene ne semble pas s'attaquer au "système" mais à son fonctionnement, la peinture qu'il offre cependant des couches dirigeantes mérite d'être retenue. Les missions des fonctionnaires ne sont souvent que des voyages d'agrément, un aspect de cette politique de prestige des nouveaux états africains. On se tourne de plus en plus vers l'extérieur pour présenter une image de marque, alors qu'à l'intérieur des états se consolident l'oppression du peuple, la corruption.

Les belles trouvailles des leaders ne peuvent cacher la réalité sociale. La corruption surtout persiste et se développe dans des proportions inquiétantes. En Côte d'Ivoire par exemple, devant l'ampleur de ce mal, le Président de la République décide une purge et se débarrasse de quelques hauts fonctionnaires. Mariam Sysle dans Afrique Asie, analysant la nouvelle situation en Côte d'Ivoire souligne que ce n'est pas de gaieté de coeur que le président ivoirien Houphouët Boigny se sépare de certains de ses collaborateurs. Sysle ajoute: "ce n'est pas davantage par une subite révélation que le chef de l'Etat s'avise aujourd'hui que la "société est gangrénée" et que le "devoir est de l'assainir". Si la corruption est dénoncée comme le premier et le pire des maux, c'est qu'en effet elle était devenue générale. Si les ministres sont écartés, c'est qu'en les désignant ouvertement partout comme des affairistes, plus prompts "à se servir" qu'à servir" (39). C'est dire que la corruption a toujours été acceptée par le pouvoir. Et ce n'est qu'avec le mécontentement populaire grandissant que le président ivoirien se décide

(38) DECRAENE (Philippe) - "Afrique noire contemporaine et mutations sociales" art. cit, p. 100

(39) SYSLE (Mariam) - "Côte d'Ivoire - Quel nouveau cours? "in Afrique Asie n° 141 du 3 Août au 4 Sept. 1977, p. 14

des boucs - émissaires afin de détourner les aspirations des masses.

La corruption généralisée cependant, n'est pas spécifique à la Côte d'Ivoire d'Houphouët. L'ancien président mauritanien aussi se plaignait de la société mauritanienne grangrénée. Une vaste campagne anti-corruption s'était déclenchée à l'intérieur du pays. Le président Ould-Daddah eut à limoger plusieurs hauts fonctionnaires dont le but disait-il, d'assainir les services étatiques (40). Un mois après, le président mauritanien devait être renversé par un coup d'état militaire. Les nouveaux maîtres de Nouackchott déclarent que leur action se justifie par une volonté de sortir le pays de la corruption, de redresser l'économie nationale. Est-ce à dire que la campagne commencée avec Ould-Daddah n'était que pur amusement, que les décisions prises alors brillaient par leur timidité? Nous ne nous attarderons pas sur les motivations profondes de ce coup d'état, nous constatons simplement que, quel que soit le régime c'est toujours la corruption qui est essentiellement dénoncée.

Le Sénégal aussi souffre de ce mal. Le régime de Senghor se rendant compte qu'il ne peut plus cacher cette tare, avoue publiquement la réalité de la corruption au sein du système. Lors d'un conseil de cabinet, le chef de l'Etat sénégalais insiste sur la "nécessité de lutter, de manière énergique, contre la corruption sous toutes ses formes" (41). Il recommande en même temps aux ministres d'avoir davantage d'autorité vis-à-vis de leurs agents. A travers les recommandations de ce conseil de cabinet on constate que laisser aller et corruption ont été de rigueur jusque là au sein de la société sénégalaise. Est-ce à cause d'une certaine complicité que l'Etat agissait avec douceur? Est-ce surtout pour freiner la montée du mécontentement populaire que les maîtres de Dakar décident de prendre des mesures "énergiques"? Ce qui est sûr, c'est que la société demeure ici encore, aussi grangrénée que la Côte d'Ivoire de Houphouët.

(40) "Mauritanie : Campagne anti-corruption" in Soleil 17/18 juin 1978, p. 9

(41) "Senghor dénonce la corruption sous toutes ses formes" in Soleil, 21 Juin 1978, p. 1

Ici et là on critique, on limoge même parfois certains "responsables" pour dit-on enrayer le mal, mais très souvent les faits démentent les déclarations timidement fracassantes. L'élite continue de baigner dans une vie dissolue obligeant souvent les masses à le suivre dans ce gouffre de la dépravation des mœurs.

Avec La Secrétaire particulière (42), Jean Pliya offre un tableau de cette réalité. La pièce qui se déroule en quatre actes est introduit dans les méandres des services administratifs. M. Chadas, un chef de service se caractérise par son incompetence, ses retards très fréquents. Il exige des pots-de-vin de ses agents pour que s'établissent des rapports normaux de travail. M. Chadas aussi, entretient des rapports très intimes avec sa secrétaire tout-à-fait particulière, Nathalie. Virginie par contre, nouvellement arrivée est menacée de renvoi pour n'avoir pas voulu^{sq} "laisser faire" devant M. Chadas. Mais une décision informe M. Chadas que tous les secrétaires dactylos doivent passer un examen de contrôle. Virginie réussit à son examen et obtient même une promotion. Nathalie au contraire, apprend son échec. Elle annonce à M. Chadas qu'elle est enceinte de ses oeuvres. Ce que le Chef ne veut pas entendre. A la fin de la pièce, le ministre qui apprend les exactions de Chadas, le fait arrêter.

La secrétaire particulière est une critique de certaines pratiques dans les services publics où la valeur du travail se mesure au degré de familiarité avec le patron. Il y a surtout cette dénonciation de la corruption généralisée. A tous les niveaux, c'est le triomphe de ce mal. Le planton de M. Chadas, exige lui aussi qu'on lui graisse la patte si l'on veut voir rapidement le chef.

La corruption se développant, entraîne l'essor de l'opportunisme qui selon le mot de Turnbull "est le nouveau dieu des cités africaines" (43). L'opportunisme ce frère jumeau de la corruption devient partie intégrante des mœurs. Pour arriver aux honneurs, il s'agit de laisser dans les coulisses tout sentiment d'honneur, d'honnêteté. Comme le dit un personnage dans Papassidi maître-escroc (44),

(42) PLIYA (Jean) - La Secrétaire particulière - Yaoundé, Clé, 1973

(43) TURNBULL (Colin) - L'Africain désespéré - Paris, Seuil, 1965.

(44) DADIE (Bernard) - Papassidi, maître escroc - Dakar/ Abidjen, N.E.A., 1975 p. 151

le problème est de savoir utiliser le couloir car, c'est le plus court chemin pour arriver au sommet. Cette pièce de Dadié, présentée Aka, écrivain public réduit au chômage à la suite de l'interdiction officielle de son métier. Dans sa recherche d'un emploi, il se rend compte du manque de probité des hommes. Sa femme Djoua lui fera comprendre que le mal social n'est point l'oeuvre de Dieu, mais celle des hommes. Il s'agit alors de gagner le présent. Ensemble, ils sollicitent les services de Papassidi, multiplicateur de billets. Après mille détours, Papassidi réussit à leur escroquer un peu d'argent. Mais Djoua comprend le jeu du maître-escroc qui est arrêté au même moment par la police. Tout son argent est remis à ses dernières victimes: Djoua et Aka.

Papassidi met à nu la société urbaine actuelle, une société dominée par l'argent avec son cortège de filous, d'escrocs comme Papassidi. La pièce est une critique de cette nouvelle façon de vivre reposant sur de froids calculs. Toutes les vertus sont foulées aux pieds. Un personnage indique que la réussite sociale est à ce prix. Il faut "toujours quêter, prier, supplier" (45).

Les dramaturges révèlent avec beaucoup de réalisme l'opportunisme caractéristique des comportements sociaux actuels. Approcher les tenants du pouvoir, faire partie des "responsables" ou être en bons termes avec eux, voilà la finalité des démarches de Politicos, le héros de la pièce de Mba Evina (46). Politicos nous introduit dans un village africain à la veille d'élections et de l'arrivée du sous-préfet. Politicos qui ne sait ni lire, ni écrire est candidat et son principal rival, c'est son cousin Ndong Zélard, instituteur. Le conseil du village, corrompu par Koulikouli, le jeune frère de Politicos, choisit de dernier comme candidat officiel. Koulikouli explique son jeu: hériter tranquillement des biens de son frère en cas de mort. Les candidats rivaux s'affrontent et leurs femmes mêmes en viennent aux mains. Nyamoro, père de Politicos, tente vainement

(45) DADIE (Bernard) - Papassidi, maître escroc - op. cit, p. 34

(46) MBA EVINA (Jern) - Politicos - Yaoundé, clé, 1974

de convaincre son fils d'abandonner la politique et d'aller plutôt travailler aux champs. Quand le sous-préfet arrive, il est accueilli par le chef du village, Chef-Martin. Le sous-préfet promet d'étudier les doléances des villageois et ordonne que l'on commence le recensement de la population et la collecte de l'impôt. Politicos qui n'avait pas payé ses impôts est conduit en prison alors que Ndong Zélaré est désigné candidat unique.

A travers la pièce, Iba Evina fait une peinture de la réalité sociale de l'Afrique "indépendante" telle qu'elle est vécue par le peuple. Politicos est aussi l'expression d'une conception de la politique assez fréquente aujourd'hui. La politique est vue comme une "maladie cruelle". Pour les villageois, la politique perd son honneur, le dépouille de toute trace de dignité. Pour eux, faire la politique c'est vivre de mensonges, de promesses jamais tenues. "La politique, dit l'un d'eux, c'est la tromperie". Politicos veut faire la politique non pas pour sortir le peuple de la misère, mais simplement pour être député et côtoyer les grands hommes.

Cet opportunisme dont se recouvrent beaucoup d'individus, fait appel à toute autre attitude pouvant faciliter l'accession au but visé. C'est le népotisme qui se développe. Guy Nicolas dénonçait déjà cette situation au cours de la seconde période des "indépendances" lorsqu'il faisait remarquer: "le principe du népotisme, qui n'est en Afrique noire qu'une application de la solidarité clanique ou ethnique, aboutit à une véritable colonisation de l'administration" (47). Bien souvent, ajoutait Nicolas, les sièges ministériels sont davantage répartis en raison de critères ethniques, ne serait-ce que pour équilibrer la représentativité du pouvoir. Ainsi le pouvoir tient très peu compte des préoccupations de l'heure, des exigences du développement national. Le problème semble être de tout faire pour ne pas heurter les susceptibilités, pour que les proches et les connaissances puissent avoir sinon leur part, du moins quelques miettes des ressources publiques qu'on dilapide.

(47) NICOLAS (Guy) - "La société africaine et ses réactions à l'impact occidental" in L'Afrique noire contemporaine - Paris, Armand Colin, 1968, p. 227

Cette tendance à faire parler les relations, Dadié l'exprime dans Papassidi quand, un personnage confie à un autre en quête d'emploi : "je vais parler de toi à un ami qui a une amie dont la soeur est la bonne amie d'un très gros, gros bonnet" (48). Tout ce qui peut rapprocher des maîtres de l'heure est utilisé jusque dans ses moindres détails. Le népotisme ne se limite pas ici uniquement aux parents. Toutes les connaissances pouvant rendre service sont les bienvenues. Le népotisme n'est pas simplement une application de la solidarité clanique ou ethnique, comme le dit Nicolas. Il est plutôt une déformation de ce principe. On s'en sert pour gravir les marches de l'échelle sociale. C'est dire que le népotisme se joint aux autres aspects de cette course vers les honneurs que sont la corruption, l'opportunisme.

La seconde décennie voit ainsi la société néo-coloniale se décomposer de toutes parts. De nouvelles valeurs sont créées et avec elles de nouveaux comportements qui se résument au "chacun pour soi". La conséquence la plus marquante de cet état de fait apparaît dans les attitudes négatives de la jeunesse qui, livrée à elle-même, fait de toutes sortes de délits son lot quotidien.

2. - La délinquance juvénile -

C'est un phénomène qui fait partie du décor des états de l'Afrique "indépendante". Les délinquants sont ces jeunes livrés à eux-mêmes, rejetés par l'école ou ayant déserté la campagne. Sans idéal aucun, ils s'adonnent à l'alcoolisme, à la drogue, à la prostitution, au vagabondage, au banditisme entre autres occupations, pour ne pas dire entre autres emplois. Leurs attitudes sont à la mesure de leur ressentiment contre cette société qui fait d'eux des parias. Ils constituent cette "pollution humaine" contre laquelle certains gouvernements s'élèvent vivement avec des lois répressives. Pour le pouvoir, ces gens sont de réels dangers pour la société, la seule digne d'intérêt, celle des privilégiés.

(48) DADIE (Bernard) - Papassidi, maître escroc - op. cit, p. 46

Au Sénégal par exemple, face à un accroissement de la violence, le ministre d'Etat chargé de la Justice rappelle à la population que le judiciaire dispose d'un arsenal de lois répressives qui sera mis à exécution à chaque fois que c'est nécessaire pour "assurer la tranquillité des citoyens". C'est là une option du gouvernement dont "la conviction, précise le ministre sénégalais, est qu'entre la vie des bandits et celle des honnêtes gens, il n'y a pas lieu de transiger" (49). On doit épurer la société de sa partie gangrénée. Il n'est pas question cependant dans les déclarations du ministre sénégalais d'étudier l'origine de cette violence pour prendre des mesures réellement appropriées. On applique simplement des lois répressives pour la sécurité des "honnêtes gens". Mais progressivement, les faits montrent que les mesures prises sont loin d'enrayer le mal. Quand on ne s'attaque pas à la racine d'un mal, c'est se bercer d'illusions que d'espérer le détruire.

En Côte d'Ivoire aussi, le quotidien Fraternité-Matin révèle que le banditisme demeure une réalité. Des touristes ont été victimes de malfaiteurs qui les ont dépouillés de leurs biens. Pour toute explication, le journal ajoute que "la plupart des malfaiteurs sont des étrangers indésirables chassés de leurs pays d'origine" (50). Là encore aucune analyse objective de l'origine du mal. L'instabilité repose sur les "étrangers indésirables". La société ivoirienne est bonne, ce sont les "étrangers" qui la polluent. Cette pratique des boucs émissaires est très connue dans les états "indépendants" d'Afrique noire. Il s'agit de trouver une sortie de secours à chaque fois que le pouvoir est menacé d'une manière ou d'une autre par le mécontentement populaire. Mais cette pratique n'est que diversion face aux faits toujours têtus. À la longue, c'est l'aveu de la carence, l'aveu de l'inefficacité du système. Ainsi devant la recrudescence de la violence, Fraternité Matin, après avoir accusé les "étrangers indésirables", constate que les bandes de délinquants sont constituées de jeunes souvent issus de "bonnes familles" (51).

(49) "Face à la nouvelle vague de violence, le judiciaire dispose d'un arsenal de lois répressives rappelle M. Alioune Badara Mbengue" in Soleil du 22 Août 1977, p. 3

(50) Rapporté par le Soleil "Recrudescence du banditisme. Des touristes dépouillés de leurs biens" in Soleil - 22 Août 1977, p. 3

(51) Rapporté par le Soleil. "Recrudescence de la délinquance juvénile" in Soleil du 1er Juin 1978.

Les responsabilités sont situées au niveau interne. Le mal semble trouver maintenant ses racines au sein de la société. Et lorsque le journal ose se lancer dans la recherche des causes, il découvre très nettement que cette situation est due à l'influence de certains films, et à l'absence de structures adéquates.

C'est à cette conclusion qu'aboutit le commissaire de police dans L'Enfer, c'est Orféo. Pour le commissaire, la délinquance juvénile ne peut être résolue par une descente de police. "Le problème est dit-il, non seulement dans la démission des parents, dans la mauvaise volonté de certains maîtres, mais surtout dans les "structures de la société qui font de l'enfant un étranger, un inadapté dans son propre milieu" (52).

Nous avons vu plus haut comment cette démission des parents, cette mauvaise volonté des maîtres et ces structures sociales inadéquates, apparaissent dans l'Afrique "indépendante" comme autant de conséquences d'une politique uniquement soucieuse des intérêts de la minorité exploiteuse. Et les jeunes livrés à eux-mêmes se laissent aller sur les sentiers de la délinquance. Tous les moyens sont bons pour survivre. C'est ce qui explique le comportement de cette jeune fille qui, dans La secrétaire particulière de Pliya, se déclare prête à tout pour avoir une place de dactylo afin de soutenir une famille nombreuse et une mère malade.

De même Monsieur Thogô-Gnini montre le jeune Nzékou (Victime de la malhonnêteté du porte-canne du roi), passant son temps à faire le tour des bars. C'est là une peinture assez sombre des occupations qui sont offertes aux jeunes dans la nouvelle société.

Les structures sociales inadéquates apparaissent donc comme les facteurs principaux entraînant ce désordre social. C'est ce que fait remarquer Boubacar Ly dans une étude sur la société sénégalaise.

(52). MALINDA (Martial) - L'enfer, c'est Orféo - op. cit. p. 48

Ly qui constate la disparition du sens de l'honneur dans la société sénégalaise actuelle, explique que cette situation remonte à l'époque coloniale avec l'éclatement des anciennes structures socio-politiques. Les anciennes sociétés wolof et toucouleur du Sénégal, rappelle-t-il, donnaient une place extrêmement importante à l'honneur. Il n'était pas rare de voir des cas de suicide quand l'honneur de l'individu était bafoué. Pour ces sociétés d'aujourd'hui, ajoute Ly, "on peut dire que la disparition de l'honneur leur est apparue comme une crise des valeurs sénégalaises" (53). La crise provient d'un changement de structures socio-politiques. Pour dépasser cette situation la refonte des structures actuelles devient alors une nécessité.

Pour Guy Nicolas, "les bouleversements actuels, plus ou moins désordonnés de la "coutume" sont autant de tentatives d'adaptation à l'univers moderne de la vision africaine du monde qu'elle exprime" (54). Il ne faut pas que l'adhésion au monde moderne se fasse de façon précipitée, désordonnée. La crise de la société africaine n'est qu'une crise de croissance et avec le temps certainement, tout ira pour le mieux.

Si Nicolas reconnaît la réalité des bouleversements sociaux, ses explications présentent quelques limites. Le désordre social ne saurait provenir simplement des "tentatives d'adaptation" de l'Africain au monde moderne. L'accentuation des contradictions sociales tient une place prépondérante dans ces "bouleversements".

Mariam Sysle (55) ne s'y trompe pas. Après avoir fait remarquer que la purge survenue au sein du gouvernement ivoirien n'est pas due à une "subite révélation, Sysle souligne que le malaise ne date pas d'aujourd'hui. C'est une constante de la vie ivoirienne. Les causes de ce "nouveau cours", dit-elle, c'est dans le mécontentement grandissant des masses populaires des villes et des campagnes

(53) LY (Boubacar) - "L'honneur dans les sociétés oulof et toucouleur du Sénégal" - in Présence africaine n° 61, 1er trim 1967, p. 62

(54) NICOLAS (Guy) - "La société africaine et ses réactions à l'impact occidental" art. cit., p. 243

(55) SYSLE (Mariam) - "Côte d'Ivoire - Quel nouveau cours?" art. cit.

qu'il faut les chercher (56). La recherche des causes du mal social aboutit ainsi à une accusation du système. Il s'agit de ne pas se laisser aveugler par les "mesures" prises au sommet qui ne traduisent en fait qu'une impuissance à oeuvrer pour les masses, à juguler la crise.

C. - Face à la crise

Devant l'ampleur de la crise sociale, beaucoup de régimes se sentent être les principales visées des actes de violence de toutes sortes. Sous l'euphémisme agir pour sauvegarder la sécurité du citoyen, se dessine alors une volonté systématique de liquider les gêneurs. Au Sénégal, le chef de l'Etat dans son message du nouvel an (Décembre 1976) déclare que le gouvernement pour répondre à un besoin de sécurité a décidé de "renforcer les peines relatives aux vols et aux violences de toutes sortes". Il s'agit de renforcer la répression.

Parfois, le pouvoir noir légitime le désordre social, notamment la corruption. Ainsi au Zaïre, face aux proportions inquiétantes de la corruption, le président Mobutu se contente de demander à ses fonctionnaires d'être modérés dans les détournements de deniers publics. "Si vous volez leur dit-il, ne volez pas trop d'un seul coup, sinon on vous arrêtera. Volez tranche par tranche, en petite quantité. Et si vous avez réussi à voler réinvestissez dans le pays le produit de votre vol. Vous devenez ennemi de la République si vous transférez ce produit à l'étranger"(57).

C'est là une invitation au vol, on peut dire au vol "civilisé". Ceux qui dilapident les ressources publiques ne sont pas les ennemis de la République, le sont ceux qui déposent le produit de leur vol à l'étranger. Plus que l'aveu d'une corruption généralisée, il y a dans cette déclaration du chef de l'état zaïrois toute une série d'indications pour bien voler, pour ne pas dire un code du vol.

(56) SYSLE (Marian) - "Côte d'Ivoire - Quel nouveau cours?"
art. cit, p. 32

(57) Cité par LUMUMBA (François Emery) - "Lumumba toujours vivant"
in Afrique Asie n° 155 du 6 au 19 Février 1978, p. 40

La crise des sociétés africaines préoccupent beaucoup d'intellectuels. La solution, pense Guy Nicolas, est entre les mains des dirigeants africains qui doivent mettre en place "une doctrine efficace de promotion". Il revient aux élites africaines, ajoute-t-il, d'innover des doctrines nouvelles à partir des réalités concrètes qui s'offrent à elle (58). Mais Nicolas semble oublier le "patriotisme" de ces élites seulement soucieuses de leurs intérêts propres. Yves Benot le montre clairement lorsqu'il explique que plusieurs idéologies ont été façonnées souvent dans le but de masquer la brèche entre les belles professions de foi progressistes et la réalité cruelle des états.

La solution n'est point dans la création de "doctrines" qui ne sont souvent que prétextes pour d'admirables dissertations. Elle est plutôt, écrit G. Ngango, dans l'application d'une politique conséquente d'austérité avec "une certaine mentalité rigoriste imprégnant non seulement les comportements au travail, mais également le mode de vie et l'ensemble des moeurs" (59).

Il faut dire cependant, que la solution de la crise sociale ne doit pas se poser simplement en termes de moralité. Il s'agit de changer les structures inadéquates, d'établir de nouveaux rapports sociaux de production.

Les dramaturges aussi proposent des solutions pour qu'un terme soit mis à la grande crise sociale. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre le "savoir se priver" que Ndlébé recommande aux généraux de Chaka dans la pièce de Badian. "Il faut comprendre, leur dit Ndlébé, que vous devez savoir vous priver afin que ceux qui viendront après vous puissent profiter de ce que vous avez fait" (60). Il faut que l'effort de construction nationale repose

(58) NICOLAS (Guy) - "La société africaine et ses réactions à l'impact occidental". art. cit.

(59) NGANGO (Georges) - "Maladies infantiles de l'Economie africaine" art. cit. p. 286

(60) BADIAN (Seydou) - La mort de Chaka - op. cit. p. 216

sur des nobles idéaux au lieu de se limiter au gain personnel. Il faut accepter de travailler avec ardeur, d'oeuvrer en commun pour un objectif commun.

A travers Une Saison au Congo, Lumumba aussi ne cesse d'inviter son peuple au travail. Il s'agit de devenir des forçats, des "forçats volontaires". "Vous êtes, dit-il à ses proches, à la disposition du Congo, vingt-quatre heures sur vingt-quatre! vie privée, zéro! pas de vie privée. En échange, vous n'aurez aucun souci matériel!" (61). Ces recommandations vaudront à Lumumba l'incompréhension de son entourage qui préfère se laisser aller à la mollesse, au repos. Lumumba reste cependant l'exemple d'un leader véritablement soucieux du sort de son peuple. Et dans cette crise de la société, il apparaît comme un phare vers lequel l'Afrique "indépendante" doit se tourner.

Comme Césaire et Badian d'autres dramaturges proposent des voies vers lesquelles l'on doit s'orienter pour une société meilleure. Ainsi, à travers Iles de tempête (62), Dadié suggère que la copie servile des sociétés occidentales doit cesser. Il faut cesser de chercher des raisons d'être dans les appréciations européennes. La pièce choisit le cadre de la traite des esclaves et du rush des Européens vers les colonies. Dans l'île de Saint-Domingue, colonie française, le peuple en lutte réussit à bouleverser la situation coloniale. Alors que certains dirigeants réclament la radicalisation de la lutte c'est-à-dire l'indépendance véritable, d'autres comme le gouverneur de l'île, Toussaint - Louverture, se montrent encore confiants aux Français. Toussaint fait revenir quelques colons et leur confie des postes de responsabilité. Il voue une admiration sans bornes à l'empereur Napoléon 1er. Il prend des décisions non pas parce que c'est nécessaire, mais parce que Napoléon en a fait autant. De plus il fait arrêter les responsables révolutionnaires qui réclament la radicalisation. Cependant, les Français

(61) CESAIRE (Aimé) - Une Saison au Congo - op. cit. p. 54

(62) DADIE (Bernard) - Iles de tempête - Paris, Présence africaine,

sur des nobles idéaux au lieu de se limiter au gain personnel. Il faut accepter de travailler avec ardeur, d'oeuvrer en commun pour un objectif commun.

A travers Une Saison au Congo, Lumumba aussi ne cesse d'inviter son peuple au travail. Il s'agit de devenir des forçats, des "forçats volontaires". "Vous êtes, dit-il à ses proches, à la disposition du Congo, vingt-quatre heures sur vingt-quatre! vie privée, zéro! pas de vie privée. En échange, vous n'aurez aucun souci matériel!" (61). Ces recommandations vaudront à Lumumba l'incompréhension de son entourage qui préfère se laisser aller à la mollesse, au repos. Lumumba reste cependant l'exemple d'un leader véritablement soucieux du sort de son peuple. Et dans cette crise de la société, il apparaît comme un phare vers lequel l'Afrique "indépendante" doit se tourner.

Comme Césaire et Badian d'autres dramaturges proposent des voies vers lesquelles l'on doit s'orienter pour une société meilleure. Ainsi, à travers Iles de tempête (62), Dadié suggère que la copie servile des sociétés occidentales doit cesser. Il faut cesser de chercher des raisons d'être dans les appréciations européennes. La pièce choisit le cadre de la traite des esclaves et du rush des Européens vers les colonies. Dans l'île de Saint-Domingue, colonie française, le peuple en lutte réussit à bouleverser la situation coloniale. Alors que certains dirigeants réclament la radicalisation de la lutte c'est-à-dire l'indépendance véritable, d'autres comme le gouverneur de l'île, Toussaint - Louverture, se montrent encore confiants aux Français. Toussaint fait revenir quelques colons et leur confie des postes de responsabilité. Il voue une admiration sans bornes à l'empereur Napoléon 1er. Il prend des décisions non pas parce que c'est nécessaire, mais parce que Napoléon en a fait autant. De plus il fait arrêter les responsables révolutionnaires qui réclament la radicalisation. Cependant, les Français

(61) CESAIRE (Aimé) - Une Saison au Congo - op. cit. p. 54

(62) DADIE (Bernard) - Iles de tempête - Paris, Présence africaine,

voyant certains de leurs privilèges diminuer, décident de reprendre Saint-Domingue sous le prétexte de libérer les noirs opprimés par leurs nouveaux maîtres. Toussaint croit toujours aux Français jusqu'au moment où il est fait prisonnier et déporté. Saint-Domingue est mis sous la direction d'un général français assisté d'autres français.

La pièce est une évocation de la lutte pour l'indépendance de l'île de Saint-Domingue. Elle est en même temps une peinture de certaines attitudes des "responsables" de l'Afrique "indépendante". La confiance aveugle de Toussaint aux colons, son admiration à Napoléon sont autant de comportement que stigmatise Dadié. Ce n'est pas en vouant une admiration aveugle à l'occupant que l'on peut libérer le peuple. Cette tempête de bouleversements socio-politiques qui s'abat sur l'île traduit la complexité de la lutte pour la libération nationale. Elle montre aussi la détermination de certains à œuvrer inlassablement pour le bonheur du peuple. De ceux là, Moïse, responsable révolutionnaire arrêté ^{par} Toussaint. Contrairement au gouverneur de l'île pro-occidental, Moïse déclare qu'il faut une société nouvelle et non une caricature de société occidentale. "Général Toussaint - Louverture, dit-il, cesserons nous jamais de vivre les yeux braqués sur l'Europe? De chercher des bouts de place dans son opinion, de nous chercher des raisons d'être dans ses appréciations?" (63).

Des interrogations qui apparaissent comme une claire dénonciation de l'attitude de l'élite. Moïse sera éliminé par les soldats de Toussaint. Dadié invite à voir dans le personnage de Moïse un exemple de comportement. Moïse est le défenseur de nobles idéaux de liberté, de dignité.

Avec L'exil d'Albouri, Cheik Ndao insiste sur l'importance de tels personnages qui doivent favoriser la prise de conscience des masses. Le roi Albouri et le peuple du Djoleff ont des comportements qui méritent d'être suivis. Préfaçant la pièce, Bakary écrit

précise que Ch. Ndao a su mettre "l'accent sur les nobles valeurs et aspirations d'un roi, de ses sujets, de tout un peuple" (64).

Albouri a choisi avec son peuple l'exil. Comme la reine Fokou dans la pièce de Nokan, il a opté pour l'honneur. Expliquant à la reine mère que l'exil est le seul choix pouvant sauver honorablement le Djoloff, Albouri ajoute: "il me suffirait d'un compromis pour rester. Seulement, je ne serais plus le même; il y aurait un autre au-dessus de moi. Je ne puis accepter pareille chose" (65). Et ses diarafs inquiets de perdre tous leurs biens, Albouri fait savoir au plus grand bien c'est l'honneur: "quand on a l'honneur sauf, on a tout avec soi" (66). Les avantages matériels que l'on perd ne sont rien par rapport aux nobles idéaux que l'on défend. Dans l'Afrique actuelle où le sens de l'honneur est constamment piétiné, Cheik Ndao présente Albouri comme un repère dans cet océan d'opportunisme, du chacun pour soi.

C'est aussi ce que fait Dadié avec dona Béatrice. Elle lutte pour que le Zaïre retrouve dignité et liberté. Pour cette militante de la révolution, ce sont les femmes qui doivent diriger le combat. "Les femmes, dit-elle, ont levé l'étendard de la dignité parce que l'amour de l'argent a tué le courage dans le cœur des hommes, parce que les honneurs ont corrompu les hommes" (67).

Cette image de la femme africaine consciente de son rôle dans l'avenir de la société, on la retrouve dans La Marmite de Koka-Mbala de Guy Menga (68). Menga insiste sur une femme particulièrement lucide, la reine Lemba. L'action de cette pièce se déroule à Koka-Mbala capitale d'un royaume du Kongo où les lois sont particulièrement sévères pour les jeunes: est puni de mort tout jeune ayant levé les

(64) NDAO (Cheik A.) - L'Exil d'Albouri - op. cit., p. 8

(65) *ibid.* p. 35

(66) *ibid.* p. 45

(67) DADIE (Bernard) - Béatrice du Congo - op. cit., p. 144

(68) MENGA (Guy) - La marmite de Koka-Mbala Korsele -

les yeux sur les personnes du sexe opposé. Le grand conseiller du roi, grand féticheur du royaume invente une marmite destinée à faire peur à ceux qui hésitent à condamner les jeunes délinquants. Le roi, à la suite d'un songe, décide de mettre un terme à ces pratiques. Le Conseil le désapprouve d'autant plus qu'il (le roi) admet au sein de ce Conseil, la reine Lemba. Le roi est destitué, puis condamné à mort. Les jeunes qui se sont organisés viendront pour opérer le changement : la marmite est brisée, le conseil dissout.

La marmite de Koka-Mbala, c'est la critique de la croyance aveugle au charlatan et la nécessité de l'organisation du peuple. C'est aussi l'expression d'une confiance à la femme dans la mise sur pied d'une société nouvelle. La reine Lemba, symbolise la femme consciente de son rôle dans les destinées de la société. Sa compétence, remarquable, fait avouer au roi que les hommes ont encore beaucoup à apprendre des femmes. Il l'accepte dans son conseil, ce qui indigné les notables. Lemba aura l'occasion de leur dire que "les femmes en ont assez de subir la loi des hommes de ce pays. Elle veulent savoir pourquoi elles la subissent et demandent qu'elles aient le droit à la parole dans les discussions" (69). C'est tout un programme qui doit aboutir à l'éclatement de tous les préjugés.

Ainsi pour sortir de cette crise, les voies que proposent les dramaturges tournent toutes autour de la nécessité de reconsidérer les habitudes. La situation sociale est stigmatisée, de même que l'attitude de l'élite. Les dramaturges invitent le peuple à prendre conscience, à participer à la réalisation d'une autre société. Il s'agit de suivre l'exemple d'Albouri et du peuple du Djoloff, l'exemple de dona Béatrice et des femmes du Congo.

Durant cette seconde décennie, la crise sociale ne cesse de s'amplifier. Les "désirs" d'union comme le désordre des valeurs morales, renforcent la confusion que tente de perpétuer les gouvernants. Pour l'élite au pouvoir, il s'agit de masquer les causes réelles de cette situation.

(69) MENGA (Guy) - La marmite de Koka-Mbala - op. cit., p. 37

L'analyse du contexte social des nouveaux états "indépendants" d'Afrique noire révèle qu'il faut chercher l'origine de la crise qui s'accroît dans les orientations contraires aux aspirations des masses. C'est ce que suggère A. Epassy lorsque, dans Les Asticots, il montre que l'école n'obéit pas aux préoccupations du peuple. Cette école où l'on apprend à obéir toujours à des étrangers, le jeune Ngomo refuse d'y aller. "Je veux seulement, dit-il, aller à l'école où l'on apprendra à faire d'abord les choses qu'on fait au village; oui, tout ce qu'on fait au village" (70). C'est l'aspiration à une école liée à la vie, une école véritablement au service des masses. Epassy laisse entendre qu'il faut savoir refuser les structures aliénantes.

Dans cette aspiration vers un avenir meilleur, les dramaturges appellent à une claire perception de la situation sociale. Le problème n'est pas de se laisser entraîner par les déclarations des élites encore moins par un fatalisme nocif. Le problème est de comprendre consciemment que les tares sociales sont l'expression d'une politique peu soucieuse des préoccupations des masses. Il faut comprendre, dit une femme dans Papassidi, que "la paix ou la guerre, la faim ou l'abondance, l'opulence pour les uns, la pauvreté pour les autres n'a jamais été entre les mains de Dieu, mais bien entre les griffes des hommes" (71). Que ce soit une femme qui exprime cela avec lucidité montre clairement l'intention de Dadié de souligner encore une fois, que la femme doit participer à l'élaboration de toutes les décisions concernant la communauté. Ces paroles de Djôua à son mari, sont une invitation à lever toute confusion, à lutter contre l'exploitation de l'homme par l'homme.

Il faut lever toute confusion. C'est aussi ce que suggère Guy Menga lorsque dans La marmite de Koka-Mbala, le roi affirme qu'il ne faut pas une croyance aveugle aux Dieux. "Ce n'est pas, dit-il, du ciel qu'il faut attendre notre transformation, mais de nous-mêmes,

(70) EPASSY (Antoine) - Les asticots - op. cit., p. 39

(71) DADIÉ (Bernard) - Papassidi - op. cit., p. 47

le ciel n'étant là que pour nous épauler..." (72). Ce roi qui appelle son peuple à croire en ses possibilités et à travailler rappelle Lumumba recommandant le travail à son peuple du Congo. La transformation de la société doit être l'oeuvre de tous. C'est là une constante dans les pièces qui reflètent généralement les préoccupations des masses dans l'Afrique "indépendante".

A travers les trois grandes périodes que nous avons étudiées, apparaît la nature de ces préoccupations des masses. Les premières années marquées par une atmosphère d'euphorie générale, montrent les masses africaines également confiantes en leurs leaders. La désillusion cependant, allait caractériser la seconde période durant laquelle éclate la dure réalité des "indépendances". L'Afrique "indépendante" n'est pas l'Afrique libre, l'Afrique souveraine. La souveraineté demeure pour quelques uns, la minorité dirigeante. Et l'alliance de cette minorité avec l'ancien occupant apparaît davantage comme une trahison que comme une simple alliance. Avec la seconde décennie, c'est une réalité de plus en plus cruelle, la déperdition croissante des masses populaires. Le pouvoir noir s'équilibre encore. La confusion devient son seul leitmotiv. Le mécontentement populaire est récupéré quand il n'est pas purement et simplement étouffé dans une répression aveugle. On enchaîne le peuple pour le planter dans cet abîme de la corruption de l'opportunisme, du favoritisme.

La production théâtrale reflète ce contexte social très sombre pour les masses. Ainsi, quand Dadié parle de l'insouciance des nouvelles équipes dirigeantes dans Monsieur Thogô-Gnini, Malinon dans L'Enfer, c'est Orféo dénonce le désordre social et ses principaux responsables. Alors que John Pliya stigmatise les agissements de Chadas, Cheik Ndao offre à une jeunesse sans idéal, l'image d'Albouri dont le sens de l'honneur et le sentiment patriotique lui

(72) MENGA (Guy) - La marmite de Koka-Mbala - op. cit, p. 12

valurent la sympathie du peuple du Djoloff. Alkaly Kaba (73) finit par proclamer à l'Europe " que cette indépendance de l'Afrique d'aujourd'hui " n'est que "folklore", artifice. Il n'ya rien de changé. Politicos, Mba Evina montre le chef Martin qui constate aussi que l'indépendance n'a absolument rien changé: il était chef avant, et le reste encore, le reste ce n'est pas son problème.

(73) KABA (Alkaly et Diama) - Les hommes du bakchich - Paris, C. N. R. S., 1965

Les hommes du bakchich évoque les difficiles rapports entre l'Europe et l'Afrique. Le dramaturge choisit des noms assez symboliques pour relater l'évolution de ces rapports "l'Afrique d'avant-hier" est la grand-mère prudente qui se méfie de cette "Europe" voleuse et hypocrite. Sa fille, "l'Afrique d'hier" naïve, attirée par la nouveauté, se laisse séduire par l'Europe. Des rapports entre "l'Afrique d'hier" et "l'Europe" naît un enfant métis: "l'Afrique d'aujourd'hui". Elle est consciente de sa nature hybride et ne sait quel choix faire. Avec l'âge cependant, elle se révolte contre "l'Europe" trop compliquée, trop insaisissable. Elle avoue son penchant pour sa nature nègre et demande son indépendance. Elle s'ouvre alors à toutes les influences. Elle se prostitue. Elle se livre à "l'Europe" à "l'Amérique", à "l'Asie", à "l'Océanie". Elle se rendra compte que tout le monde veut la dominer. Après les conseils de sa grand-mère, "l'Afrique d'aujourd'hui" réalise que son salut est dans la fidélité à ses origines nègres, dans l'union de toutes les "Afriques".

Kaba évoque ainsi "le très difficile mariage de raison entre l'Europe" et "l'Afrique". Il montre en même temps "le nécessaire" d'une coopération sincère et loyale entre les cinq continents. La pièce dénonce aussi l'Afrique des indépendances folkloriques, cette Afrique des hommes du bakchich, cette Afrique de la corruption.

Mais si aux regards des "Chef Martin" de l'Afrique "indépendante", c'est le statu quo, il faut souligner que l'indépendance a permis de mettre à nu les contradictions internes que masquait la présence massive des colons. La réalité de la souveraineté, nous l'avons vu, a été un ferment pour la prise de conscience des élites. Charles Nokan révèle à travers Les malheurs de Tchâko que le peuple prend conscience que l'écart qui le sépare des élites est dû à des intérêts divergents.

Ainsi les tableaux des dramaturges apparaissent comme des miroirs des sociétés néo-coloniales. Ils illustrent les vues des historiens, des politiciens, des sociologues sur les indépendances africaines. C'est dire que les dramaturges pour la plupart, se sont intéressés aux préoccupations de l'heure.

Les trois périodes que nous avons proposées cependant, ne doivent pas être perçues de façon trop rigide. Si la première période des "indépendances" est caractérisée par une euphorie générale, cela ne doit pas faire croire que cette atmosphère s'est brusquement estompée dès 1962. De même ce n'est pas seulement au cours de la seconde décennie que corruption violence se sont manifestées dans la société africaine. Les dates choisies doivent être vues comme autant de repères pour marquer l'accentuation d'un phénomène, ou comme ce fut le cas en 1962 dans beaucoup d'états, le début d'une nouvelle situation. Les habitudes, les comportements sociaux n'apparaissent pas et ne disparaissent pas de façon mécanique.

Les pièces aussi ne doivent pas être enfermées dogmatiquement dans l'une ou l'autre de ces périodes. Dans une même oeuvre, on peut retrouver certains aspects caractéristiques de deux périodes. Dans La mort de Chaka de Badian par exemple, on trouve la réhabilitation d'un personnage du passé, l'une des préoccupations de la première période. Il y a en même temps ce modèle de comportement que les dramaturges proposent dans la troisième période quand les sentiments d'honneur, de dignité, le patriotisme sont foulés aux pieds. Les pièces qui illustrent en même temps la réalité de deux périodes sont le cas de

de l'actualité des thèmes qu'elles véhiculent. Il s'agit d'appréhender le contenu de l'oeuvre et de voir son rapport avec le contexte social.

Ce rapport entre le contexte social et le contenu des oeuvres amène Edaly Gassama à écrire que le théâtre africain "est en lien étroit avec l'évolution politique d'Afrique, évolution qui lui donne forme au fur et à mesure de son déroulement" (73). Gassama souligne ainsi que le théâtre africain est fortement lié aux préoccupations de son époque. Rodney Harris ne dit pas autre chose lorsque dans une étude du théâtre de Césaire, il reconnaît que chez Césaire, "l'interprétation des faits n'est jamais, pure construction de l'esprit. C'est sur la réalité historique ou humaine qu'il prend appui" (74). Césaire s'inscrit dans ce qui apparaît comme la prépondérance des "indépendances": un théâtre social et politique véritablement engagé dans les problèmes de la vie. Césaire affirme lui-même que son théâtre "est surtout politique parce que les problèmes majeurs en Afrique sont des problèmes politiques" (75).

Cette affirmation pourrait dans une large mesure être validée par beaucoup de dramaturges africains quand on sait surtout que les pièces restent inséparables du contexte social. La tendance chez les dramaturges de s'appuyer sur la réalité n'est-elle pas elle-même l'expression d'une même préoccupation: faire jouer au théâtre ses fonctions sociales? Quelles sont ces fonctions sociales? Si elles sont reconnues, sont-elles effectivement assumées?

(73) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil du 28 Mars 1975, p. 2

(74) HARRIS (Rodney E.) - L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire. Etude de trois tragédies - "Et les chiens se taisent", "La tragédie du Roi Christophe", "Une Saison au Sahara" - Ottawa, éd. Naaman, 1973, p. 120

(75) Cité par B. Kotechy in Aimé Césaire - L'Homme et l'Œuvre, éd. L. Kesteloot et B. Kotechy - op. cit., p. 11

DEUXIEME PARTIE

FONCTIONS SOCIALES
DU THEATRE

Chapitre I - Le théâtre pour quoi faire ?

A/ - Les objectifs du théâtre

Bien qu'ils parlent généralement du contexte social, les dramaturges ne semblent pas donner les mêmes objectifs à leurs productions. Oyono-Mbia dans la préface de Trois prétendants, souligne que son but n'est pas de moraliser, mais de divertir. Oyono-Mbia pense que c'est par le divertissement qu'on peut amener le public à prendre conscience de certains aspects de la culture ou de la vie sociale. "Et si, poursuivit-il, ce faisant, on parvient à semer en terrain fertile la graine appelée à se multiplier et à produire au centuple des réformes utiles tant mieux; mais si le public rit aux éclats et s'en retourne sans avoir songé à battre sa coulpe, on aura toujours le mérite d'avoir essayé de le divertir"(1).

Pour Oyono-Mbia, le théâtre ne saurait se donner pour objectif d'être à tout prix un catalyseur de foules. Il ne doit servir qu'à divertir. Toute autre conséquence serait purement fortuite. Le Sénégalais Mbaye Gana Kébé expose lui aussi sa conception de l'œuvre littéraire d'aujourd'hui. "Aujourd'hui, dit-il, l'Afrique indépendante a pansé ses blessures, caressé ses cicatrices! Elle est dans haine, son âme sans souvenir amer. Belle, tolérante, entreprenante elle cherche sa voie, celle d'un avenir prometteur. Elle cherche des mains amies pour bâtir la grande chaîne des continents réconciliés. Toute œuvre littéraire doit exprimer cet idéal" (2).

Kébé présente l'image d'une Afrique douce, caressante, prête à se laisser "traire sans bouger". Chez Kébé, le but de l'œuvre littéraire c'est de chanter cette Afrique là, qui se cherche des "mains amies". La misère croissante des masses, le pouvoir entre les mains d'une minorité exploiteuse ne semblent pas préoccuper Kébé qui découvre une Afrique homogène, "belle, tolérante". Il donne

(1) OYONO-MBIA (Guillaume) - Trois prétendants, un mari - op.cit., p.7

(2) KEBE (Mbaye Gana) - L'Afrique a parlé - Paris, ORTF-DARG, 1977

une illustration de son idéal à travers L'Afrique a parlé (3). Cette pièce publiée dans la seconde décennie des "indépendances" met en vedette les contradictions sociales, pour inviter une Afrique compacte à sympathiser avec une Europe non moins compacte.

Cette préoccupation de Kébé est loin de celle de Viderot Mensah qui en 1960 déjà voulait une oeuvre véritablement collée aux problèmes de son temps. Dans l'avant-propos de Pour toi, nègre, frère, Mensah souligne que le but de son ouvrage "est d'une part :

(3) KEBE (Mbaye Gana) - L'Afrique a parlé - op. cit

L'action se déroule au palais du roi Diogoma où le masque "vaillante sentinelle du peuple" vient d'être volé. Paulin, fils de l'Europe qui a été bien accueilli par le peuple est accusé. Le charlatan Namori consulté, découvre dans ses cauris que l'auteur du vol est bien Paulin. Le roi d'abord déçu par ce manque de reconnaissance du fils de l'Europe, passe à la colère et décide d'en finir avec celui qu'il voyait comme "l'ébauche de l'avenir future des races!". Le roi reste sourd aux appels à la sagesse de Paulin, aux aveux d'innocence du toubabou qui demande des preuves de l'accusation. "L'Afrique a parlé par ses cauris", lui répond Diogoma. Assata, fille du roi, amoureuse de Paulin qu'elle a tenté vainement de défendre, se donne la mort. Ce qui ne fait pas changer d'avis son père. Bien au contraire. Le peuple indigné du vol réclame la mort du blanc ingrat. Mais, un guerrier venant d'une autre contrée ramène le masque qu'il a retiré des mains d'un fugitif. Le masque découvert, le roi appelle le peuple à la sagesse afin que l'Afrique ne soit pas critiquée par les autres continents, afin de montrer que l'Afrique est "le temple des Grands Coeurs". Paulin demandera au peuple de l'accepter en son sein, d'être africain parmi les africains. Le peuple finit par accepter. La pièce se termine par un hymne à l'Afrique qui ignore les couleurs et les crises de cette Afrique qui tend la main à tous les continents.

nous aider nous les nègres à nous connaître et nous reconnaître nous-mêmes... D'autre part le second objectif de cet ouvrage doit permettre aux non-nègres de voir le nègre dans son fond le plus profond et non de l'extérieur le plus superficiel qui n'est que le masque qui porte notre vrai être. C'est en quelque sorte, le portrait de l'être nègre que je fais dans cet ouvrage" (4).

Le projet de Mensah est très proche des vœux de B. Traoré car, il s'agit de présenter des thèmes répondant aux préoccupations du peuple. En 1960, l'une des préoccupations majeures, était bien cette affirmation de la dignité du nègre. Chez Mensah, le théâtre n'est pas simple divertissement, mais plutôt un moyen de réhabilitation de la culture nègre.

C'est le point de vue de Mamadou Seyni Mbengue qui souhaite avec Le Procès de Lat-Dior, que sa pièce puisse "jouer le rôle d'éveilleur de conscience que l'auteur lui assigne, en amenant les Sénégalais à tourner un peu plus leurs regards, vers un passé dont ils peuvent être fiers à plus d'un titre" (5).

La plupart des dramaturges de l'Afrique "indépendante" font leurs cet objectif du théâtre: oeuvrer pour la réhabilitation des valeurs africaines. Ils souhaitent que le peuple puisse regarder avec fierté son passé et y puiser des forces nouvelles pour les batailles de l'heure et à venir. Comme l'indique D.T. Niane (6), il faut que l'Afrique contemporaine puisse regarder les erreurs du passé pour ne pas avoir à les répéter. Parlant de Sikasso ou la dernière citadelle, Niane note que Sikasso était la forteresse la plus redoutable que les français assiègeront après l'avoir complètement isolée. "Ainsi, poursuit-il, la division de nos rois a causé leur perte; les querelles tribales furent savamment exploitées par les conquérants. Les habitants de Sikasso en tirèrent une leçon amère.

(4) TOUSSAINT-VIDEROT (Mensah) - Pour toi, nègre mon frère - op. cit, p. 11

(5) MBENGUE (Mamadou Seyni) - Le procès de Lat-Dior - op. cit, p. 11

(6) NIANE (Djibril Tamsir) - Sikasso - op. cit

C'est en vain que les "rescapés" rejoindront les rangs de l'armée samoryenne. L'histoire avait pris du moins sur le moment - un tournant irréversible. Terrible leçon que l'Afrique contemporaine doit méditer" (7). Niane souhaite que son théâtre contribue à favoriser cette méditation.

Le théâtre doit aussi participer à l'information du peuple, à la mobilisation comme l'indique André Salifou dans la préface de Tanimoune. Son souci primordial en écrivant cette pièce, dit-il est "de permettre à ceux des Nigériens notamment qui ne savent pas lire la langue française, de voir représenter devant eux, sur la scène théâtrale, les hauts faits d'un des plus grands hommes que le Nigéria précolonial ait connus [...]. Cependant, ajoute Salifou Tanimoune n'est pas une simple remontée de l'histoire. C'est aussi un prétexte qui s'offre à moi pour faire entendre la voix sage des anciens aux fantaisistes "rois nègres" du XXe siècle" (8).

Le théâtre pour Salifou doit donc servir de moyen d'information pour la grande masse, étrangère à l'écrit. Salifou pose ainsi un des aspects essentiels de la réalité de l'Afrique dite décolonisée: la communication avec le peuple. Le théâtre doit favoriser cette communication entre l'artiste et son peuple. Il ne doit pas simplement se limiter à participer à la réhabilitation du passé. Le passé doit surtout servir de prétexte et permettre au dramaturge d'apporter sa voix dans les préoccupations du peuple.

C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre l'auteur de L'exil d'Albouri lorsqu'il écrit que son but est "d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et portent en avant"(9). Pour Cheik Ndao, le théâtre doit être véritablement un moyen d'éducation et permettre au peuple de participer au combat pour une meilleure société. Il s'agit alors de présenter des personnages qui, par la grandeur de leurs comportements, doivent être des phares pour orienter l'attitude du peuple.

(7) NIANE (Djibril) - Silence - op. cit, p. 14

(8) SALIFOU (André) - Tanimoune - op. cit, p. 13

(9) NDAO (Cheik A.) - L'Exil d'Albouri - op. cit, p. 15

Pour que le théâtre puisse inviter à l'action, Henri Lopez suggère une autre direction. Préfaçant Le Président (10) de Ndebeka, il souligne qu'il faut déranger le public, le secouer. Car, ce n'est pas en présentant des images saintes qu'on suscite l'état de grâce et qu'il vaut mieux montrer les défauts, dénoncer "les caractères" démoniaques, afin que le public, au lieu de s'en aller dormir et paisible après le spectacle, soit hanté de cauchemars qui le convainquent que ce monde est à transformer et que c'est à lui que la tâche en revient (11).

Nous sommes loin du théâtre de la bonne conscience, du théâtre divertissement reposant. Pour H. Lopez, il faut poursuivre le public, aller vers lui, l'acculer pour le réveiller et l'amener à se responsabiliser davantage.

Pour Césaire aussi, le théâtre doit concerner le peuple, le pousser à réfléchir. "Si depuis quelques temps dit-il, j'ai surtout écrit pour la scène, c'est parce que je sens que l'Afrique a besoin, de théâtre. Le théâtre est un art éminemment social, qui est directement appréhendable. Je veux un théâtre actuel en prise directe sur nos problèmes. Le drame doit être une prise de conscience, il est un "donner à voir", un "donner à penser"(12).

L'objectif que Césaire assigne au théâtre est clair. Le théâtre doit être un instrument efficace pour la mobilisation du peuple et répondre réellement à ses préoccupations.

C'est également cet objectif que Charles Nokan donne à son théâtre. Le dramaturge doit partir de la réalité et oeuvrer pour éveiller les masses, les appeler à l'union et au combat. L'épilogue de Abraha Pokou offre à Nokan l'occasion de lancer un appel pour la continuation de la lutte pour une société meilleure. Il est nécessaire, précise-t-il, que cette lutte se fasse sur les sentiers de

(10) NDEBEKA (Maxime) - Le Président - Monfleur, P.J. Oswald, 1963

(11) LOPEZ (Henri) in Préface - Le Président de N. Ndebeka.

(12) Cité par TRIORRE (E) in "Le théâtre africain: réalités et perspectives" in Actes du Colloque sur le théâtre africain africain. Abidjan - Ecole des Lettres et Sciences Humaines. 15-29 Avril 1970. Abidjan, Club africain du livre, 1973, p. 61

la violence. Car "c'est la violence qui restructure la société" (13). Et pour cette restructuration sociale le dramaturge, l'artiste africain en général" a à lutter contre l'impérialisme culturel, le colonialisme, le néo-colonialisme et leurs agents noirs. Il lui faut défendre sa culture nationale, l'enrichir, la rendre révolutionnaire, consacrer ses oeuvres à la lutte de tous les exploités pour une victoire glorieuse..." (14).

Selon Nokan l'artiste doit être véritablement engagé dans les luttes sociales, politiques. Par conséquent l'oeuvre ne saurait être gratuite, destinée à divertir, à meubler le temps.

Ce sont de tels principes que défend le théâtre guinéen. C'est un théâtre qui se définit comme moyen d'information objective, mais aussi comme instrument d'éducation. Il se veut mobilisateur c'est-à-dire "capable de drainer une pensée dynamique et révolutionnaire en conformité avec les nobles fins assignées à l'action révolutionnaire des masses" (15). Le théâtre guinéen, "reflet des ambitions légitimes des Peuples africains en lutte, est essentiellement basé sur le réalisme socialiste et en conséquence utilise une technique d'avant-garde combattive contrairement au théâtre contemplatif" (16).

Le théâtre guinéen a des objectifs politiques indéniables. Et si l'on en croit Bakary Traoré, cela ne saurait aucunement altérer la valeur des dramaturges guinéens. Car, écrit Traoré "tout grand théâtre est politique même quand il refuse la politique. Il se veut un théâtre de masse en tant que spectacle de participation, par la réalisation d'une union, d'une fusion des spectateurs et des acteurs par une adhésion totale" (17).

Cependant une chose est de définir les objectifs du théâtre, une autre de savoir comment s'arment les dramaturges pour atteindre les objectifs ainsi fixés. Quels moyens utiliser pour divertir

(13) NOKAN (Charles) - Abraha Fokou - op. cit, p. 51

(14) NOKAN (Charles) - Les malheurs de Tchakô - op. cit, p. 7

(15) L'Aube Sanglante - Pièce présentée par la République de Guinée au IIème Festival Mondial des Arts et de la Culture africains. Janvier 1977 - Lagos. Conakry, Imprimerie Patrice Lamumba, 1977, p. 5

(16) L'Aube Sanglante - op. cit, p. 6

(17) TRAORE (Bakary) - "Les tendances actuelles dans le théâtre africain" in Présence africaine n° 75, 1970, p. 45

le peuple, réhabiliter les valeurs du passé, ou inviter à l'unité.

B / - Les armes des dramaturges -

1) - Les sources d'inspiration

Il ne s'agit pas ici de reprendre l'analyse sur le contenu des pièces, mais de s'interroger plutôt sur le pourquoi de ce contenu. Djibril T. Niane explique qu'il part de l'histoire afin qu'il soit un ferment pour la prise de conscience.

Mamadou Seyni Mbengue indique vouloir faire oeuvre d'historien et de dramaturge. Dès l'introduction du Procès de Lat-Dior, il écrit: "cette histoire, bien qu'étant oeuvre d'imagination, est cependant véridique sur bien des aspects. Les personnages ^{qui} ~~qu'il~~ animent ont réellement existé et sont désignés sous leurs noms véritables..." Certaines paroles que l'auteur a mises dans la bouche de quelques uns des témoins du "procès", sont parfois authentiques. Enfin, toutes les dates des événements qui composent ce drame, sont rigoureusement exactes" (18).

Mbengue précise que son souhait en s'inspirant des faits du passé, c'est d'amener les Sénégalais à se tourner davantage vers le passé dont ils peuvent être fiers. Comme Niane, Mbengue pense que l'utilisation de l'histoire peut permettre au théâtre d'être cet instrument éveilleur de conscience.

Le théâtre guinéen s'inscrit dans cette perspective. C'est pourquoi sa démarche éthique glorifie "tous les combattants tombés sur tous les fronts de la lutte des Peuples" (19). Condette - Mendy Khaly en donne une illustration avec Continent Afrique suivi de Anzoulou. Dès l'avent propos, le dramaturge guinéen souligne: "les personnages de Chaka et d'Antar symbolisent pour moi, à travers leurs destins respectifs, l'évolution historique de l'Afrique dans son élan et sa vocation révolutionnaires. Chaka, parce qu'il est le premier fondateur d'une nation africaine moderne (je démystifie donc,

(18) MBENGUE (M. S.) - Le procès de Lat-Dior - op. cit, p. 5

(19) L'Aube Sanglante - op. cit, p. 6

se sentir directement concerné. Ils obéissent aux vœux de Césaire selon lesquels le théâtre doit être "actuel, en prise directe sur les problèmes".

Ainsi avec Le secrétaire particulière, Jean Pliya évoque l'Afrique des indépendances néo-coloniales. La pièce est une critique de la réalité sociale. Pliya couvre^{de} ridicules certaines pratiques bien actuelles: fonctionnaires corrompus, jeunes filles prêtes à tout pour ne pas crever de faim. Les comportements des fonctionnaires du modèle M. Chadas sont stigmatisés, de même que la complicité des plus hauts "responsables".

Comme Jean Pliya, Mba Evina dans Politicos montre que le théâtre ne s'inspire pas uniquement de l'histoire pour aspirer à l'éveil des masses. Mba Evina dénonce une certaine conception de la politique. Politicos, déclare-t-il, "a pour ambition de reproduire la mentalité du villageois et sa conception de la politique. Il faut la comprendre avant de la juger" (23). La pièce offre à Mba Evina l'occasion de mettre à nu l'utilisation de la politique à des fins personnelles. Le thème est d'actualité dans cette Afrique où la politique au service du néo-colonialisme est le plus court chemin pour s'enrichir, pour se donner des privilèges.

Le lointain passé n'est point le souci majeur chez Oyono-Mbia aussi. Il s'inspire de la réalité quotidienne. Avec Jusqu'à nouvel avis, Oyono-Mbia présente la mentalité villageoise, la manière dont les villageois voient la ville, la ville où, pour trouver du travail "une jolie fille n'a nul besoin d'être instruite" (24). Il suffit simplement qu'elle se montre compréhensive à l'égard des grands hommes. La ville est cette jungle dans laquelle le grand homme fait la loi, et "ne va à son bureau que quand ça lui plaît" (25). Avec beaucoup d'ironie Oyono-Mbia montre une population prenant conscience

(23) MBA EVINA (Jean) - Politicos - op. cit., p. 4

(24) OYONO-MBIA (Guillaume) - Jusqu'à nouvel avis - op. cit., p. 29

(25) *ibid.*, p. 30

que la vie à la ville et celle au village n'ont rien de commun. Même-si Oyono-Mbia déclare que son intention est de divertir, la peinture qu'il donne de la société suggère qu'on ne saurait confondre l'Afrique en un seul bloc, que les différenciations sociales sont bien réelles.

Ainsi la réalité sociale, les mœurs politiques, comme l'histoire sont autant de sources d'inspiration du théâtre africain. Le critique sénégalais Bakary Traoré préconise la nécessaire prédominance de l'histoire. Car aujourd'hui, dit-il, la principale préoccupation de l'Afrique, c'est de contribuer à une utilisation du passé dans le sens du progrès. C'est pourquoi, souligne-t-il, "le théâtre africain sera épique ou ne sera pas" (26).

L'utilisation abondante de l'histoire chez les dramaturges confirme ces conclusions de Traoré. Cependant, certains dramaturges préfèrent un théâtre plus actuel: il s'agit de faire réfléchir le public à travers les tracés quotidiens. Dans tous les cas, il est chez la plupart des dramaturges, cette volonté d'oeuvrer pour un théâtre engagé dans les préoccupations des masses.

Face à cet engagement de plus en plus net, Henri Lopez avertit: "l'artiste ne doit pas tenter de concurrencer le tribun et le guérillero avec son oeuvre. Aucune oeuvre d'art ne remplacera un meeting, aucune oeuvre d'art n'a fait tomber un régime. L'artiste révolutionnaire n'a pas à vouloir montrer de toute force, c'est-à-dire de façon inesthétique et maladroit, qu'il est engagé. Il doit engager son lecteur. Il doit surtout chercher à porter la révolution là où l'homme politique n'a pas le temps de le faire. Dans les sentiments" (27).

(26) TRAORE (Bakary) in Préface L'Exil d'Albouri op. cit. p. 34

(27) LOPEZ (Henri) in Revue Notre Librairie - n° 38, sept. 1968.

H. Lopez pose avec force l'importance du problème esthétique. Le théâtre est un art et en tant que tel, ne saurait se réduire à de belles professions de foi. Cependant, si aucune oeuvre d'art n'a fait tomber un régime, l'oeuvre d'art peut y contribuer quand elle favorise la prise de conscience du peuple. L'oeuvre d'art renferme un message. Et c'est dans la compréhension par le public de ce message que réside son succès. Comment faire comprendre ce message? Quels procédés utilisent les dramaturges pour engager le lecteur selon le vœu de Henri Lopez?

2/ - Le "piège" du réalisme -

La réalité sociale contemporaine, la réalité historique sont les fondements essentiels, nous l'avons vu, de la plupart des pièces. M. Seyni Mbengue avoue que les personnages qui animent Le procès de Lat-Dior "ont réellement existé et sont désignés sous leurs noms véritables. Amis, alliés d'un moment ou adversaires de Lat-Dior, ils ont été tous, des contemporains de l'ordame! ...* Toutes les dates des événements qui composent ce drame, sont rigoureusement exactes" (28).

Cheik Ndao aussi, avec L'Exil d'Albouri, part de faits qui ont réellement eu lieu. Bakary Traoré précise que la pièce se "situe dans ce Sénégal qui fut une partie intégrante du grand empire du Mali, dans ce puissant royaume du Djoloff, au XIX^e, qui fit, longtemps avant la colonisation, l'unité politique du Sénégal. Il s'agit d'une pièce historique" (29).

Césaire parle dans Une Saison au Congo, d'événements beaucoup plus récents qui ont entraîné l'assassinat de Patrice Lumumba. Ce n'est pas un lointain passé qu'est objet d'investigation, mais l'actualité de l'Afrique "décolonisée", l'histoire présente.

(28) MBENGUE (M.S.) - Le procès de Lat-Dior - op. cit, p. 5

(29) TRAORE (Bakary) in Préface à L'Exil d'Albouri - p. 8

Le réalisme dans les pièces, c'est aussi dans la peinture des faits observés dans la vie quotidienne. Dadié qui affirme pourtant être mieux à l'aise dans l'utilisation de l'histoire, présente avec Papassidi un tableau de la société urbaine actuelle. Papassidi montre une société donnée par l'argent, une société avec son cortège de filous et d'escrocs comme Papassidi multiplicateur de billets de banque.

Le dramaturge sénégalais Abdou Anta Kâ campe l'action de Pinthioum Fann dans l'hôpital psychiatrique de Fann à Dakar. Il précise que "Pinthioum Fann, c'est aussi par delà le cas de chaque malade, une certaine critique de la société sénégalaise de nos jours" (30).

Utilisant des faits historiquement vérifiables ou qu'on peut observer quotidiennement, les dramaturges veulent que le lecteur se sente plus concerné. Les pièces proposent des points de repère à travers leur contenu réaliste. Car si la fiction pousse à l'évasion, le réalisme retient l'attention sur des problèmes concrets.

Cependant la pièce n'est pas une copie fidèle de la réalité devant concurrencer le document historique ou la photo. Cheik Ndao fait remarquer que dans L'Exil d'Albourni, "la réalité côtoie la fiction (...)" . Les faits peuvent différer de la relation que j'en donne. Qu'importe! Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et portent en avant. Dussè-je y parvenir en rendant l'histoire plus historique" (31). Cheik Ndao ne se préoccupe pas de la conformité des faits qu'il relate avec la donnée

(30) KÂ (Abdou Anta) - Théâtre - op. cit, p. 79

(31) NDAO (Cheik A.) - L'Exil d'Albourni - op. cit, p. 15

historique. Son souci majeur est d'atteindre son but: inviter le peuple à l'action dans le sens du progrès. L'histoire doit seulement servir de point de départ. Il appartient au dramaturge de faire preuve d'esprit créateur, de ne pas se faire prisonnier de la donnée historique.

Pour Jean Pliya également, l'utilisation des faits historiques ne doit pas signifier soumission absolue à la réalité d'hier. Il explique sa démarche à propos de Kondo le Requin. "Si le fond historique de cette pièce demeure authentique et inchangé pour les besoins de la scène, j'ai juste pris dit-il, la liberté de modifier les noms de certains personnages ou d'attribuer à d'autres des rôles qu'ils n'ont pas joué dans la réalité. Que les fanatiques de la vérité anecdotique ne s'en étonnent donc point!" (32).

Le projet est le même pour Pliya comme pour Ndao. Il s'agit de rendre "l'histoire plus historique" pour atteindre l'objectif visé. C'est ce qui fait dire à Madior Diouf que "les dramaturges pour la plupart ont choisi d'être partisans et ont proposé un traitement libre de la donnée historique ou légendaire" (33).

Et Césaire parlant d'Une saison au Congo avertit qu'il ne faut pas voir dans la pièce une plate relation de l'oeuvre de l'individu Lumumba avant son assassinat. "Lumumba, dit-il, c'est avant tout un homme-symbole, un homme qui s'identifie avec la réalité congolaise et avec l'Afrique de la décolonisation, un individu représentant une collectivité" (34).

(32) PLYA (Jean) - Kondo le Requin - op. cit., p. 7

(33) DIOUF (Madior) - "Le théâtre francophone d'Afrique noire depuis 1960" in L'Ouest africain n° 148, Janv. 1977, p. 32

(34) Cité par B. Kotchy in Aimé Césaire l'Homme et l'Oeuvre - op. cit., p. 176

Il revient donc au dramaturge de savoir utiliser dans une perspective dynamique la donnée historique ou le fait social actuel. Il s'agit de créer des situations, de révéler des conflits, de faire éclater des contradictions sociales dans ce microcosme qu'est l'oeuvre. Le souci du réalisme ne saurait mettre à l'écart les droits de l'oeuvre d'art, oeuvre d'imagination aussi. L'oeuvre dramatique est un fait littéraire et, comme le dit Albert Nicollet, elle ne doit pas être considérée "comme un document ou comme le résultat d'une enquête..." une distorsion des faits est toujours possible, soit par suite d'une reconstruction imaginative, soit pour des raisons de forme soit simplement par ^{ruse} (ruse fréquemment commandée elle-même par des raisons sociales") (35).

Cette ruse dont parle Nicollet, c'est la part du dramaturge, l'effort artistique qu'il fournit pour mieux retenir son lecteur. Car en partant de faits qu'un observateur pourrait constater ou de faits qu'un historien pourrait reconstituer, le dramaturge construit sa réalité. Ce qui peut lui permettre d'orienter le lecteur là où il veut bien l'amener. C'est Cheik Ndao rendant "l'histoire plus historique". C'est aussi Jean Pliya se moquant de la "vérité anecdotique".

Le réalisme est donc une porte par laquelle le dramaturge fait entrer le lecteur dans son "piège". En créant l'illusion du vrai, il peut retenir le lecteur et favoriser ainsi la communication du message. A côté du réalisme cependant, d'autres procédés sont utilisés pour que le théâtre puisse atteindre les objectifs qu'il s'est fixés.

3 / - Les procédés de style -

Si l'observation attentive des faits sociaux ou de la donnée historique est nécessaire pour la portée du message, les dramaturges ne s'y limitent pas. Le choix de certains procédés stylistiques apparaît aussi comme une préoccupation importante. Une analyse des pièces montre que l'ironie et l'humour sont assez souvent utilisés entre autres procédés.

(35) NICOLLET (Albert) - Le roman sénégalais. Miroir d'une société.
Thèse, Fac Lettres, Paris, 1967 (cf. Bibliothèque
Université de Dakar, Microfiche 114, fiche I, p. 7)

L'ironie est ce procédé qui consiste à parler avec une fausse apparence de sérieux de choses que l'on réprouve. C'est la forme la plus agressive de la satire. Les dramaturges l'emploient pour souligner leur opposition à certaines pratiques de leurs compatriotes. Dans La Secrétaire particulière, Pliya use de ce procédé pour stigmatiser l'attitude de M. Chadas. A la scène 2 du premier acte, l'auteur laisse apparaître M. Chadas comme un chef exigeant. Chadas fait appeler sa nouvelle secrétaire et lui donne les directives: ponctualité, zèle et aussi interdiction du "laisser aller" c'est-à-dire du port de costumes traditionnels. Le laisser-aller pour M. Chadas, ce n'est pas son attitude durant les heures de travail: téléphoner aux amis pour parler de plaisirs mondains, tête-à-tête amoureux avec sa secrétaire bien particulière. L'ironie réside ici dans l'apparence de sérieux avec laquelle Pliya présente M. Chadas, véritable poids mort dans le service qu'il dirige. D'autres pages de la pièce révèlent que pour M. Chadas, la compétence qu'il exige de son personnel féminin repose d'abord sur la capacité de celui-ci, de se montrer "compréhensif" à son égard. La nouvelle secrétaire le saura à ses dépens, quand elle refusera les avances de ce M. Chadas. A travers M. Chadas, Pliya dénonce les tartuferies des fonctionnaires de l'Afrique "indépendante."

Dadié use aussi de l'ironie lorsqu'il montre M. Thogô-Gnini tout ravi de savoir que les blancs ont accepté de l'honorer en gravant son nom sur le marbre vert des vespasiennes de province. L'apparence de sérieux avec laquelle Dadié montre Thogô-Gnini exultent de se voir connu outre-mer, donne au personnage sa vraie dimension: un pantin, un naïf que ses maîtres blancs ne se privent pas de ridiculiser. Dadié parvient ainsi à tourner en dérision les Thogô-gnini de l'Afrique actuelle uniquement soucieux de leur image en Europe.

Dans La Tragédie du Roi Christophe, Césaire se sert de ce procédé pour mieux mettre à nu les contradictions du roi Christophe. Christophe est décidé à tout changer dans son royaume. D'abord dit Henri, il devient Henry. Christophe se donne aussi une cour avec tout le cérémonial nécessaire. Ducs, barons et autres, apprennent les bonnes manières. Césaire stigmatise par l'apparence de sérieux qu'il

donne aux changements de Christophe, les actes profondément superficiels des nouveaux dirigeants africains. Césaire reconnaît lui-même que les "changements" de Christophe font partie de ses aspects ridicules, son côté "bourgeois gentilhomme".

A côté de l'ironie, les dramaturges usent aussi de ce même procédé de style qu'est l'humour. L'humour comme l'ironie est un procédé efficace de satire. Ce procédé qui consiste à parler avec détachement de choses qui passent pour sérieux, est assez fréquent dans le théâtre. A travers L'Enfer, c'est Orfée, on sent l'humour quand Malinda présente le commissaire de police se plaignant de la recrudescence de la délinquance juvénile. Le commissaire souligne que le problème ne peut être résolu par la police car dit-il, "c'est comme au foot ball. La police, c'est le gardien de but qui est puni pour des fautes qu'il n'a pas commises, ce qui n'empêchera pas les dix joueurs de lui reprocher de n'avoir pas su arrêter le pénalty alors qu'ils auraient dû créer les conditions empêchant le pénalty" (36).

L'humour ici réside dans la comparaison inattendue entre un phénomène social aussi important que la délinquance, à un jeu. Cela permet au dramaturge d'accentuer sa critique en situant les responsabilités. La délinquance juvénile, conséquence du jeu des gouvernements sur le dos des masses s'aggrave quand les mêmes conditions sont maintenues, quand les structures sociales sont les mêmes.

L'humour est utilisé aussi dans Pinthioum Fann quand l'un des malades, se met à définir la femme. La femme, dit-il, c'est les quatre opérations: "Première opération: elle divise les amis; seconde opération: elle soustrait la dépense journalière, le plus souvent pour une bière ordinaire; Troisième opération: elle additionne les dettes: bracelets en or tissus à quatre ou cinq mille francs, le nôtre au point de choquer les femmes des pays développés qui pleurent sur notre sort" (37).

(36) MALINDA (Martial) - L'Enfer, C'est Orfée - op. cit, p. 96

(37) KA (Abdou Anta) - Théâtre - op. cit, p. 98

L'humour est dans le contraste entre la réalité d'un pays sous-développé (qui a besoin de la femme active) et les comportements qui y sont décrits. En faisant rire de cet ensemble d'opérations qu'est le mariage (bien que la quatrième opération ne soit pas indiquée), Kâ expose de façon ridicule cette image assez courante de la femme.

C'est le même procédé qu'utilise Guy Menga dans L'oracle (38). Lorsque le jeune Louaka qui désire poursuivre ses études trouve le refus catégorique de son père qui lui impose le mariage. Pour lui, la femme n'est qu'une "machine à balayer, à cuisiner, à moudre du plaisir et à faire des enfants" (39).

(38) MENGA (Guy) - L'oracle - Paris, ORTF-DAEC, 1973

L'action de cette pièce se déroule dans un village africain où un père de famille Biyoki, décide de marier sa fille Louaka. Louaka, qui a déjà choisi son fiancé est scandalisée. Elle veut continuer ses études. Le père ne veut rien savoir. Biyoki va voir le féticheur Nzobo afin que le mariage ait lieu. Louaka va aussi voir Nzobo afin que le mariage n'ait pas lieu. Le féticheur promet d'exaucer tous les vœux. Louaka trouve en son grand-père un allié. Il ira chez Nzobo pour trouver un marché avec le féticheur. Le vieillard se cachera chez Nzobo pour se faire passer pour l'oracle quand Nzobo convoquera Biyoki et sa famille. L'oracle dira que Louaka poursuivra ses études, et Biyoki aura son gendre. Devant les parents stupéfaits le vieillard accorde la main de Louaka à son fiancé, le maître d'école. La pièce se termine par la désolation de Nzobo menacé respectivement par son second et par le vieillard qui ont découvert toutes ses ruses.

(39) MENGA (Guy) - L'oracle - op. cit, p. 41

Il y a humour dans cette comparaison de la femme à un objet utilitaire. Et Guy Menga qui dévoile la mentalité villageoise n'hésite à suggérer tout le tragique de la situation que vit la jeune Louise qui se sent condamnée de toutes parts. Car sa mère ne fera qu'ajouter à l'homme. Elle invite sa fille à accepter l'ordre des choses. "Une femme, dit-elle, est faite pour obéir. Ton père, c'est ton Dieu"(40).

Ce détachement de la chose, caractéristique de l'humour, ne peut s'accompagner d'une réelle connaissance de cette chose dont on se moque. Il faut bien connaître ce qui est objet de notre critique pour mieux le railler. Car comme le dit Simon Battestini, "l'humour exige le mûrissement de l'observation détachée"(41).

Dans Papassidi, Dadié qui a observé ses compatriotes semble se détacher des tracasseries des paysans. Il invite à en rire. Lorsqu'un paysan se plaint des déplacements qu'il effectue en vain, le planteur lui répond: "C'est la vie... on va, on vient, on re-va, on revient!" (42). C'est la logique de la société, on a beaucoup de temps pour attendre, pour espérer. Ces "re-va" et ces "revient" de l'homme du peuple sont en fait l'expression de l'absentéisme, du laisser-aller dans les services administratifs. L'humour dont se sert Dadié pour peindre les difficultés du peuple, renforce sa critique des carences de l'administration.

Oyono-Mbia dans le même style dénonce à travers Jusqu'à nouvel avis cette insouciance des fonctionnaires. Le fonctionnaire ce "grand homme", ne va à son bureau que quand ça lui plaît. Et s'il lui arrivait de se rendre à son bureau, "il n'aurait même pas besoin de travailler! Il n'aurait qu'à dire à son adjoint de dire à son planton de dire au public aligné devant son bureau de repasser le même jour à la même heure, la semaine suivante" (43).

(40) MENGA (Guy) - L'oracle - op. cit, p. 43

(41) BATESTINI (Simon) - "L'humour chez Ferdinand Oyono" in Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française - Mars 1965 (cf. Bulletin de l'URBS de St-Louis, côte D. 215)

(42) DADIE (Bernard) - Papassidi - op. cit, p. 39

(43) OYONO-MBIA (Guillaume) - Jusqu'à nouvel avis - op. cit, p. 17

Pour les fonctionnaires, le peuple est un élément du décor, on peut le déplacer à volonté. Là aussi le dramaturge qui semble se débattre des problèmes du peuple, ne fait que révéler cet obstacle majeur que constitue l'attitude des fonctionnaires.

Dadié fait encore usage de l'humour dans d'autres pages de Papassidi pour montrer tout le ridicule de certains comportements. Dans cette société "partout, les gens se volent les places. Normalement, pour obtenir un poste, il faut tenir sa chaise collée aux fesses, sinon! Il faut aller saluer les uns et les autres, sinon! Il ne faut jamais démentir, jamais fermer l'oeil, sinon..." (44).

En parlant sur un ton badin de la situation sociale, Dadié à travers ce personnage, s'élève contre l'opportunisme, le sauve-qui-peut. La répétition de "sinon" renforce l'humour et laisse au lecteur le soin d'apprécier la peur de perdre les honneurs chez certains hommes.

L'usage de l'ironie et de l'humour permet ainsi de donner plus d'acuité aux dénonciations des travers de la société. Il consolide en même temps l'aspect artistique des pièces. Le dramaturge ne se cantonne pas dans des critiques remarquablement plates. Quand l'historien, ou l'essayiste par exemple dénoncent directement une situation donnée, le dramaturge le fait sous le couvert des styles renforcés par les procédés de style, dans le respect des exigences de l'oeuvre d'art. Cependant ce souci de l'art ne doit pas se traduire par un langage hermétique, un isolement du peuple. Les dramaturges pour la plupart, sont conscients de la nécessité d'un langage clair, d'une écriture pour le peuple.

Cette écriture simple constitue un autre procédé pour mieux retenir l'attention du lecteur. Elle renforce d'ailleurs le réalisme quand l'auteur laisse chaque groupe social s'exprimer dans son langage propre.

(44) DADIÉ (Bernard) - Papassidi - op. cit., p. 43

A travers L'Enfer, c'est Orféo, le langage de l'intellectuel Orféo n'est en rien comparable à celui des menuisiers. Orféo utilise un langage typique de son milieu. S'attaquant à l'élite, dont pourtant il fait partie, il déclare: "nous sommes entourés, cernés par des fêtes autrement plus importantes que l'organisation des cocktails, des prises-parties, des réceptions. Nous préférons nous cantonner dans le désert de ces occupations stériles. Evidemment le désert, c'est commode. Il y a du sable dans lequel on démissionne voluptueusement, refusant comme l'autriche de voir la réalité. (45)

Orféo dénonce l'attitude de l'élite vivant dans la mollesse, préoccupée simplement par "la course vers l'obésité". Une attitude qui signifie dérobade face à la misère des masses. Orféo utilise un parler clair, celui d'un intellectuel maîtrisant parfaitement la langue. Son expression contraste avec celle des gens du peuple, ces menuisiers qui s'expriment crûment. Les grands messieurs sont dénoncés à travers les scandales qu'ils créent. "Oui, dit un menuisier, faut voir comme les grands messieurs font le scandale avec des filles, des petits enfants qui ont encore le lait à la bouche" (46). Et le menuisier d'expliquer comment il est allé menacer un grand monsieur qui voulait séduire sa fille: "j'ai ouvert la bouche de son maison, et devéit se fonder les enfants, j'ai dit: si tu veux actionner ma fille, je te coupe ton talon et ton cocotier avec. Puis tu choisiras mon coutoupein (le poing) ou la droite l'hôpital, ou la gauche le cimetièrè" (47).

L'apprenti approuve dans le même langage le comportement de son chef. "Tu as bien fait chef, les gens là, ils sont forts pour péter les enfants. Après, c'est la fuite. Le père est un type connu et sur l'acte de naissance on dit père inconnu. Comment père inconnu alors que c'est toi qui as pompé l'enceinte? Regardez-moi des choses comme ça!" (48).

Malinda exprime l'écoeurement du peuple devant le décadence social découlant de l'attitude des "grands messieurs". Ici le mécontentement ne se traduit pas par une action commune contre les auteurs.

(45) MALINDA (Martial) - L'Enfer C'est Orféo - op. cit, p. 33

(46) *ibid*, pp. 26-27

(47) *ibid*, p. 27

(48) *ibid*, p. 27

des scandales. Il s'agit plutôt de comportement individuel, de comportement dirigé contre tel ou tel grand monsieur. Le langage des bourgeois est loin de celui de l'intellectuel Orfèe. Malinda en laissant parler chaque personnage en fonction des habitudes de son milieu renforce ainsi la peinture réaliste qu'il offre des sociétés de l'Afrique "indépendante".

Césaire également n'ignore pas l'importance de cette utilisation du langage des différentes couches sociales. C'est pourquoi dans son théâtre, comme le dit B. Kotchy, "toutes les couches sociales se côtoient: marchands, leaders, paysans, archevêques, soldats, policiers, banquier, roi se mêlent. Chacun parle le langage de sa condition"(49).

Il est important de laisser à chacun son langage. Cela permet d'éviter tout hiatus entre le personnage et son milieu, et l'apparition de personnages sans vie, purement factices. Il s'agit surtout d'être accessible au peuple, de créer les conditions pour que les différentes couches sociales puissent se reconnaître à travers l'oeuvre. L'écriture simple est une de ces conditions, comme le réalisme en est un autre.

L'écriture simple en fait, comme les autres procédés de style ne sont pas toujours dissociables du souci de réalisme du dramaturge. On serait tenté de dire que si le réalisme est le contenu du message, les procédés de style en sont l'enveloppe. Les dramaturges sont conscients aussi que la finalité de toute pièce c'est la représentation. C'est pourquoi les pièces renferment d'autres procédés qui apparaissent plus nettement quand l'oeuvre est portée sur la scène.

4 / - Les dramaturges et la scène

Dans la plupart des pièces, les dramaturges ne négligent pas les indications scéniques: les décors sont indiqués, l'action citée (lieu, temps), l'attitude de tel ou tel personnage indiquée aussi. Tout semble être mis en oeuvre pour que la pièce soit représentée selon le voeu même de son auteur.

(49) KESTELOOP (L.) - Kotchy (B.) - Aimé Césaire - D'Homme et L'Homme - op. cit, p. 134

Le guinéen Condetto, qui se donne pour l'objectif de démythifier certains traits du passé africain faussés par l'histoire coloniale, nous invite à voir Continent - Afrique, en deux "visions". Dans le prologue, un guerrier se donne pour but de rendre hommage à la mémoire de ceux qui survivent à la mort, "ceux qui ont cultivé une terre haute et l'ont vécue avec passion dans leurs soies" (50). De ce continent Antar...

Le guerrier demande ensuite au peuple d'approcher pour regarder et méditer des visions de l'avenir. La première en deux actes montre la colonisation et le dépersonnalisation qu'elle s'engendra. Le destin Antar l'avait déjà annoncé dit le guerrier au peuple. La seconde de la seconde vision montre le récitant s'adressant aux spectateurs pour leur annoncer que les peuples d'Afrique vont jouer les pages glorieuses de leur destin. Un projecteur va montrer quelques scènes de l'histoire africaine. Une récitante et le récitant les commentent. Parmi les images: les atrocités de la colonisation, les ravages de la bombe atomique, puis les indépendances africaines dont l'élan fut donné par la Guinée. La figure de Lumumba est aussi évoquée, son emprisonnement, sa mort. Le récitant dira que la mort de Lumumba n'est pas vaine, Lumumba n'est pas mort. L'Afrique ne saurait mourir. L'Afrique reste solidaire du Väst-Han, de l'Amérique latine. Lumumba, Che Guevara sont immortalisés. Et le récitant annonce l'avenir du continent Afrique qui sera un avenir de courage, d'honneur.

Tout au long de la pièce, Condetto multiplie les images scéniques pour mieux montrer comment il entend faire représenter son œuvre. La représentation qu'il préconise fait appel aux moyens du cinéma (écran, projecteurs). C'est dire que les dramaturges ne s'arrêtent pas aux textes et aux professions de foi. La manière de livrer le message participe aussi de leurs préoccupations.

(50) CONDETTO (N.K.) - Continent - Afrique - op. cit, p. 20

Djibril Niane dans Sikasso ou la dernière citadelle, raconte en deux "journées" le siège de Sikasso et la chute de la ville. Ce ne sont plus les "tableaux" ou "actes" classiques. Niane utilise des procédés rappelant davantage la réalité. Les cinq scènes qui composent chaque "journée" sont autant de tranches de vie de ces deux dernières journées de Sikasso.

Parfois aussi chants et danses sont utilisés. W. Zimmermann parlant du théâtre affirme que chants et danses constituent un support pour le message et favorisent sa compréhension par le public (51). Le dramaturge ivoirien, Amadou Koné cependant, préfère s'en passer. Car, dit-il, "les danses, les chants, le folklore distraient les gens des vrais problèmes." (52)

Il faudrait ajouter à la suite de Koné que chants et danses "distraient", quand on en abuse, quand au lieu de servir de support au message, ils freinent l'intensité dramatique.

Les dramaturges laissent rarement leurs pièces "seules" à la disposition de la scène. Chacun selon ses convictions accompagne le texte d'indications. Il serait difficile à ce propos, de passer sous silence l'exemple du négérien Wole Soyinka. Bien que ne faisant pas partie de l'ère géographique délimitée par notre étude, Soyinka nous intéresse car il offre avec sa pièce Le lion et la perle, (53) un modèle de précision sur les indications scéniques. La pièce se déroule en trois actes correspondant aux trois périodes de la journée: matin, midi, soir. La pantomime est fortement utilisée pour relater certains événements de la vie au village. Soyinka indique les mouvements à adopter, le rythme de l'action.

(51) ZIMMER (Wolfgang) - "De l'"Abissa" à l'action politique - Entretien avec Amadou Koné sur le théâtre africain" in L'Afrique littéraire et artistique n° 44, 2e trim., 1977, pp.81-93

(52) *ibid.* p. 92

(53) SOYINKA (Wole) - Le lion et la perle - Yaoundé, éd. 1973

Analysant le théâtre négro-africain, F.X. Cuche (54) fait remarquer que les dramaturges utilisent aussi certaines techniques du théâtre africain traditionnel. Trois essentiellement. Il y a l'utilisation de certains personnages dont l'activité professionnelle est du théâtre: le griot, conteur, acteur, favorisent l'introduction sur la scène d'un personnage nouveau en le présentant; ainsi Bara dans L'Exil d'Albouri; le sorcier ou marabout (qui s'entoure de tout un arsenal de cornes et de griffes et prêt à gesticuler pour mieux épater son client comme on le voit dans L'oracle).

Une autre technique empruntée à la tradition: les formes d'expression scéniques et verbales (musique, danses).

Il y a aussi l'utilisation de l'espace et du temps. Cuche donne l'exemple de Oyono-Mbia avec Trois prétendants, un mari. Dans cette pièce dit-il, le dramaturge tente de suggérer le temps et l'espace du village. C'est parce que "le théâtre est le seul genre littéraire où la parole avec son espace et son temps de fiction affronte l'espace et le temps réels, l'espace de la scène et le temps de la représentation" (55).

Ce besoin de retrouver un espace plus vaste traduit chez le dramaturge, un souci d'avoir la même attention que le village porte aux manifestations traditionnelles. Cuche cite à titre d'exemple Monsieur Thogô-Gnini où il y a cet effort pour retrouver cette réalité avec l'élargissement progressif du procès de N'zékou. Bientôt, tout le peuple, inclus les spectateurs, réclame justice et liberté. "L'espace scénique, écrit Cuche, c'est alors la salle entière. Le public du théâtre devient le public du tribunal et joue son rôle. Plus tard, le procès commencé à la manière européenne s'achève en conseil de village" (56).

(54) CUCHE (F.X.). "L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne" in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain Abidjan - Ecole des lettres et Sciences Humaines 15-29 Août 1970. op. cit., pp. 12-13

(55) *ibid.* p. 141

(56) *ibid.* p. 142

Les dramaturges on le voit, ne se contentent pas de déclarations sur leurs intentions. Ils œuvrent aussi pour que leurs pièces puissent véritablement atteindre le public. A côté du réalisme et des procédés de style, ils précisent leur message en indiquant les détails dont ils entendent traduire l'oeuvre sur la scène. Les armes des dramaturges obéissent toutes à ce souci de retenir devant le lecteur ou le spectateur et de l'entraîner là où l'on veut bien le voir. Tandis que la pièce destinée à la représentation intéresse non seulement le dramaturge, mais aussi les hommes de théâtre c'est-à-dire les metteurs en scène et les autres techniciens du spectacle qui jouent un rôle important dans la communication du message.

C / - Les hommes du Théâtre et la scène -

On ne saurait parler du théâtre sans faire allusion à ceux sans qui la pièce ne serait pas ce "donner à voir". Car si le dramaturge crée son oeuvre, ce sont les hommes de théâtre qui la complètent pour la scène, et qui lui donnent vie. Le dramaturge Sylvain Bemba reconnaît leur importance quand il déclare être pour une certaine division des tâches dans le théâtre. Il explique à ce propos, que ses pièces contiennent très peu d'indications scéniques et parfois, une seule. Cela montre dit-il, "que je crois, disons, aux vertus d'une certaine division du travail qui veut: premièrement que l'auteur dramatique écrive ensuite que le metteur en scène soit un auteur au premier degré, capable d'imaginer la meilleure traduction sur "les planches" du déploiement des situations en fonction des hommes, et du déplacement des hommes en fonction des situations, enfin que les acteurs puissent mettre véritablement au monde ce qui n'était avant la représentation, qu'une oeuvre prénatale" (57).

Pour Bemba l'oeuvre ne naît réellement qu'à partir du moment où les hommes de théâtre y prennent part. Alors que Bemba défend une "certaine division du travail", Antonin Artaud pense qu'au théâtre, la mise en scène doit primer sur tout le reste. Pour Artaud, "l'art de

(57) BEMBA (Sylvain - in Notre Librairie - n° 36 Sept., Oct., 1957, p. 92

le droit de se dire auteur, c'est-à-dire créateur, que celui à qui revient le maniement direct de la scène" (58).

Les droits du metteur en scène dans la réussite de la représentation sont ainsi clairement reconnus. Aujourd'hui, le rôle du metteur en scène va toujours grandissant. Et avec l'introduction de la technique, le metteur en scène revendique de plus en plus le rôle de créateur esthétique. C'est pourquoi la dramaturgie moderne définit, selon le mot de Jean Duvignaud comme étant "le metteur en scène plus l'électricité" (59).

Il n'est pas surprenant alors de constater que le metteur en scène J. M. Serreau voit l'avenir du théâtre dans une utilisation de toutes les ressources de la technique: projecteurs, écrans, diapositives. Avec cela, dit Serreau (60), je suis en mesure de monter n'importe où, n'importe quel spectacle. Dans un proche avenir, ajoutait-il en substance, le seul théâtre possible, c'est un "théâtre sonore", un théâtre de l'audio-visuel. Et Serreau prend soin de préciser qu'autant pour l'Europe ses remarques valent aussi pour l'Afrique. C'est dire donc, que le théâtre africain moderne aura besoin pour son épanouissement des ressources de la technique. Il faudra user de toutes sortes d'éclairage pour répondre au vœu de Soyinka dans La perle, pour que les trois actes reflètent les trois grandes heures de la journée. De même les ressources de la technique seront mises à disposition pour que le peuple puisse voir sous forme de "visions" cette réactualisation du passé que propose Condette dans Continent - Afrique.

Malgré l'importance du metteur en scène et des techniciens, la pièce ne serait pas vivante si les acteurs ne s'y donnaient pas entièrement. Ils sont choisis non pas pour jouer le rôle d'Albouri ou de Ba Bemba, mais pour être Albouri, Ba Bemba et selon le cas

(58) Cité par MARC-VIGIÈRE (Jacqueline) "Antonin Artaud et le théâtre grec" in Revue des Sciences Humaines fasc. 158, Avril-Juin 1969, p. 30.

(59) DUVIGNAUD (Jean) - Sociologie du Théâtre - Essai sur les formes collectives - Paris, P.U.F., 1965

(60) Cité par BODDARI (René S.) - "Jean-Marie Serreau et le théâtre de l'image" in L'Afrique littéraire et artistique n°7, Oct. 1969, pp. 67-72

II. Chadas ou Papassidi. L'acteur ne saurait être un robot. Il doit vivre son rôle tout en tenant compte des intentions de l'auteur, des recommandations du metteur en scène. Tout hiatus entre l'expression de l'acteur, les indications du metteur en scène et les intentions de l'auteur, risque de déformer le sens du message. L'harmonie entre le dramaturge et les autres hommes de théâtre est une condition fondamentale pour la réussite de la pièce.

Avec l'importance des hommes de théâtre, il faut souligner la nécessité d'un public, autre condition pour qu'il y ait théâtre. La présence du public est un stimulant permettant à l'acteur de revenir sur telle attitude qui aurait suscité le rire ou une réaction du spectateur. Il ne le fera pas de façon anarchique certes, mais selon la trame même de la pièce. Ce qui montre encore l'importante responsabilité de l'acteur dans la réussite de la représentation. Bref, le dramaturge se fait acteur comme pour mieux assurer la réussite de l'oeuvre.

Il y a l'exemple bien connu d'Ogunde cet acteur-auteur nigérian qui déclare que pour lui la scène doit être comme un miroir dans lequel il essaie de faire refléter l'image de la société nigérienne actuelle (61). Il souligne que son rôle ce n'est qu'acteur sans fioriture. Il s'agira dit-il d'incarner véritablement tel ou tel personnage de la société. Ogunde laisse entendre que le théâtre n'est rien sans participation populaire. Et il déclare que son théâtre est populaire car le public joue avec lui, et il joue avec le public, chacun se reconnaissant dans l'autre.

La participation d'un vaste public est aussi le vœu de plusieurs hommes de théâtre. Sonar Soughor, le Directeur du théâtre National Daniel Sorano de Dakar affirme qu'il est important que le théâtre Sorano soit populaire. Il faut offrir au public analphabète,

(61) BERTRAND (Etienne) - "Le phénomène Ogunde" - in L'Afrique littéraire et artistique n° 23, Juin, 1972, pp. 72-78

surtout son théâtre. "C'est d'autant plus nécessaire, dit-il, que le public constitue la grosse majorité des Sénégalais" (62). C'est donc que le théâtre populaire est à réaliser en dehors du Soudan, essentiellement réservé à l'élite.

Cette nécessaire adhésion populaire à laquelle fait allusion Sonar Senghor est une reconnaissance des droits de la majorité. Le théâtre populaire doit être le théâtre de la majorité dominée, exploitée. La sympathie du public-élite ne saurait traduire véritablement la portée de l'oeuvre. Il faut plutôt que le public-peuple trouve à travers le théâtre l'expression de ses préoccupations. Les dramaturges pour la plupart, oeuvrent dans ce sens. L'objectif majeur qu'ils assignent à leurs pièces est de sortir les masses de leur torpeur et de les inviter à la lutte pour de meilleures conditions d'existence. Et quand les oeuvres révèlent les tares sociales, quand l'accent est mis sur la corruption ou l'opportunisme par exemple, c'est pour indiquer que l'effort doit se porter non seulement vers ces maux, mais aussi vers leurs causes. Le théâtre a une place importante dans la société. C'est ce que souligne Bakery Traoré lorsqu'il écrit qu'il faut "révisiter le théâtre, parce que tout comme l'être humain a besoin d'oxygène, il a besoin de théâtre" (63).

Le théâtre africain doit partir de l'homme africain confronté à d'innombrables problèmes et oeuvrer pour le sortir de ses travers. Ce sont là des fonctions sociales incontestables.

Mais le théâtre joue-t-il effectivement ses fonctions? Un problème est de reconnaître le rôle du théâtre dans la société, un autre de savoir si ce rôle est réellement assumé. Les dramaturges atteignent-ils leurs objectifs? Quelle est la portée du théâtre? Les créations réalisées sont-elles assez tranchantes pour permettre au message d'arriver à destination? L'action des autres hommes de théâtre est-elle réellement efficace? Le dialogue entre le théâtre et le peuple existe-t-il en fait?

(62) SENGHOR (Sonar M.) - "Où va le théâtre sénégalais - Extraits - Propos recueillis par G.J. Gomis" in Sénégal d'aujourd'hui, n° 7, 1960, p. 31

(63) TRAORÉ (Bakery) - Préface - L'Exil d'Albany - op. cit., p. 10

C H A P I T R E - II -

La portée du théâtre

S'interroger sur la portée du théâtre dans la société est chercher à savoir quel est son impact réel. C'est chercher ce qui dans les pièces intéresse ou écarte le public. Le dramaturge qui met son oeuvre à la portée du public veut livrer un certain message, faire sa vision du monde. Pour cela plusieurs moyens sont utilisés entre le "courant" passe entre l'écrivain et le public. Rien n'est venu des sources d'inspiration aux manières de les surprendre. Mais le "courant" passe-t-il véritablement entre le dramaturge et le public? Les pièces? Le public va-t-il au théâtre?

A./ - Le théâtre intéresse-t-il ?

1 - L'impact de la pièce - livre -

Le théâtre africain a connu durant les premières années des "indépendances" une période de flottement. Rares étaient les publications. Mais depuis quelques années, on assiste à un accroissement progressif des écrits. Edaly Gassama dans un article sur le théâtre négro-africain d'expression française (1) explique l'importance croissante de la production théâtrale. Le développement du théâtre africain, est encouragé par les maisons d'éditions: "Collection "théâtre africain" de P. J. Oswald, Présence africaine, les éditions elb "Collection Théâtre", la Collection "Répertoire Théâtral africain" ainsi que les pièces primées par le concours organisé par la Direction des Affaires Extérieures et de la Coopération (D.A.E.C) de l'O.R.S.T. (Office de Radiodiffusion Télévision française). C'est surtout la collection "Répertoire Théâtral africain", indique Gassama, qui a accéléré cette production. De jeunes africains ont enrichi la production en s'inscrivant au concours théâtral interafricain organisé chaque année.

S'il faut reconnaître avec Gassama l'accroissement de la production littéraire, il faut souligner cependant que l'impact de cette production sur le public ne se mesure pas uniquement par le nombre de livres publiés. La façon dont le public réagit est plus révélatrice.

(1) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" art. cit. Soleil 7 Sept. 1973

Il ne s'agit donc pas de constater une augmentation du nombre de pièces imprimées pour conclure que le théâtre se développe. Le développement véritable du théâtre doit entraîner l'adhésion de plus en plus importante du public. Le public lit-il les pièces? Une enquête sociologique (auprès des éditeurs, des libraires, du public) nous traiterait une approche plus exhaustive de la question (2). Toutefois, certains indices permettent d'apprécier le rapport théâtre - public.

Le nombre d'éditions par exemple peut être un élément d'appréciation. Quand une même oeuvre est éditée plusieurs fois, on peut dire à juste titre qu'elle répond à l'attente du public, qu'elle a été appréciée. Ainsi du Chaka de Seydou Badian. La pièce d'abord publiée en 1968 (à Présence Africaine) s'inscrit dans la tendance de cette période : réhabiliter les cultures nègres. En 1973 "Présence Africaine" republiait la pièce comme pour signifier son actualité. L'Afrique en proie à la confusion, à la dégradation des mœurs appelle des exemples, des "phares de l'espérance" comme Chaka.

Avec Jusqu'à nouvel avis d'Oyono-Mbia on constate aussi plusieurs éditions à C.L.E (Centre de Littérature Evangélique). La première en 1970, la seconde en 1972. Ces deux éditions assez rapprochées du reste, prouvent que la pièce n'a pas laissé le public indifférent. Les villageois voyant dans le village un autre monde, le refus des jeunes fonctionnaires d'aller travailler en "brousse", restent des thèmes bien actuels.

Du même Oyono-Mbia, les éditions Clé ont eu à éditer plusieurs fois Trois prétendants, un mari. La première édition date de 1964, la seconde revue et corrigée est de 1969, la troisième de 1971, la quatrième de 1972, la cinquième de 1974, la dernière de 1975. Trois prétendants, un mari met à nu certaines pratiques encore vivaces dans l'Afrique "indépendante": les parents avides de monnaies

(2) Nous avons mis en appendice une ébauche d'enquête auprès de quelques éditeurs (cf. p. 241)

leurs filles au plus offrant, les sorciers sachant profiter de la naïveté des populations.

L'intérêt que le public^{accorde} à la pièce s'explique par le fait qu'Oyono-Mbia traite de problèmes ponctuels et qui se posent de la même manière depuis 1960 (la première représentation date de Février 1960 au Cameroun).

Guy Menga aussi avec L'Oracle semble obéir à l'attente du public si l'on considère les trois éditions de la pièce. La première est de 1967 (O R T F-DAEC), la seconde de 1973 (ORTF-DAEC), la dernière de 1976 (Clé). Ici encore, le problème du mariage dans la mentalité villageoise et le recours au féticheur sont les thèmes dominants.

Les oeuvres parlant du mariage cependant ne sont pas les seules à connaître une grande audience. Une Saison au Congo de Césaire, relate les événements politiques qui ont secoué le Congo aux premières années de l'"indépendance". La pièce a connu deux éditions: une en 1966 (Seuil), une autre en 1973 (Seuil). Césaire n'a pas laissé indifférent. Une Saison au Congo est un tableau de la décolonisation. Césaire remarque lui-même (3) que Lumumba est un symbole qui s'identifie avec la réalité congolaise et avec l'Afrique de la décolonisation. Lumumba qui échoue, c'est la décolonisation qui quitte les sentiers de la liberté des peuples pour laisser le néo-colonialisme triompher. L'Afrique de 1973 connaît les mêmes problèmes que celle de 1966. Elle continue de vivre la même tragédie: une réalité de plus en plus dure pour les masses.

La tragédie du Roi Christophe également, a connu deux éditions en 1963 et en 1972 à "Présence africaine". Il convient de rappeler que la pièce a été portée à l'attention du public dès 1961. L'acte I a été publié dans la revue Présence Africaine (4). La Tragédie du Roi Christophe montre que de 1961 à 1972 l'affirmation de la dignité

(3) KESTELOOT (L.) et KOTCHY (B). - Aimé Césaire L'Homme et le Gué

op. cit.

(4) CESAIRE (Aimé) - "La Tragédie du Roi Christophe. Acte I". In Présence Africaine n° 39, 1961 pp. 125-153

de l'homme noir comme la lutte contre l'indolence restent des préoccupations majeures dans les états "indépendants" d'Afrique noire.

Le nombre d'éditions est donc une preuve de l'importance de l'oeuvre. Il traduit l'intérêt que le public réserve à la dite oeuvre. Quand une pièce est éditée plusieurs fois c'est qu'elle continue d'obéir aux exigences du public. Toutefois, pour apprécier l'impact d'une pièce sur le public il faut aussi étudier les réactions qu'elle suscite quand elle est représentée sur la scène théâtrale.

2./ - L'impact de la pièce - spectacle

Là encore, seule l'enquête sociologique (au niveau des théâtres et du public) permettrait des conclusions beaucoup plus complètes. Elle aurait l'avantage de fournir le pourcentage de fréquentations des salles, les raisons qui poussent le spectateur à voir telle ou telle pièce et aussi les enseignements qu'il en tire. Il est possible cependant de se faire une idée de l'impact de la pièce-spectacle à travers certaines déclarations.

Si l'on en croit Sonar Senghor par exemple, les représentations théâtrales ne connaissent pas une très grande faveur auprès du public. Le Directeur de Sorano explique que l'intellectuel africain "ne va pas au théâtre spontanément. Il ne prend pas le théâtre comme une distraction nécessaire, comme d'aller au cinéma. Il se trouve justement que c'est cette élite qui devrait être le support du théâtre. Mais on la voit rarement, malgré nos efforts pour lui donner des articles de choix" (5).

Bien que Sonar Senghor n'indique pas toutes les raisons qui retiennent l'élite et surtout les masses hors du théâtre, sa constatation reste révélatrice de l'impact de la pièce-spectacle. Le public ne va pas au théâtre. Et quand le message du dramaturge

(5) Propos recueillis par GOMIS (G.J.) "Où va le théâtre sénégalais" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 8, 1969, p. 32

s'élève dans une salle à moitié vide inmanquablement sa portée n'en trouvera amoindrie.

Le metteur en scène J. M. Serreau (6) constate aussi le peu d'enthousiasme des foules pour les représentations. Il voit l'avenir du théâtre hors des salles closes. Pour Serreau, la salle traditionnelle ne progresse pas au rythme du siècle, et le public de ce théâtre traditionnel tend à disparaître de plus en plus au profit d'un public de l'audio-visuel.

Ainsi les représentations théâtrales dans les salles closes ne connaissent pas le faveur du public. L'impact de la pièce-spectacle reste très limité quand le public se tourne de plus en plus vers l'audio-visuel. Mais le problème de la portée du théâtre ne se réduit pas uniquement à celui de la fréquentation des théâtres ou à celui du nombre d'éditions des pièces. À l'intérieur des pièces, on rencontre souvent des obstacles sur lesquels achoppe le message.

B./ - Les obstacles à l'intérieur des pièces

1 - Le caractère statique des pièces

On parle du caractère statique d'une pièce quand l'intrigue se noie dans les détails, quand l'action est suspendue infiniment. Dans L'Enfer, c'est Orfeo par exemple (Acte II), si les discussions de Dos Santos avec le chef spirituel du village contribuent à informer sur les croyances surnaturelles, elles diminuent par contre l'intérêt de l'action. La progression dramatique est suspendue par des longs entretiens entre les deux hommes. Les conséquences immédiates de l'intégration de l'intellectuel Orfeo dans le maquis n'apparaissent pas au lecteur. De même, si le récit de l'infirmière devant Orfeo, permet de comprendre la vie difficile faite de luttés incessantes des maquisards, il détourne cependant durant toute la scène 4, l'attention du lecteur. On oublie que ce sont les problèmes de l'intégration

(6) BADDAY (Moncef) - "Jean-Marie Serreau et le théâtre d' l'image in L'Afrique littéraire et artistique n° 7, Oct. 1969.

de l'intellectuel Orféo qui constituent le noeud de l'action.

Avec Le procès de Lat-Dior, Mamadou Seyni Mbengue présente une longue succession de dialogues au "tribunal de la Postérité". La pièce ressemble beaucoup plus à un récit (une chronique de procès) qu'à une oeuvre devant être objet d'une représentation théâtrale. On peut se demander comment les longues interventions du procureur Général (pp. 69-76), de l'Avocat de la Défense (pp. 77-84) pourraient passer la rampe. Si Seyni Mbengue tente de réhabiliter un personnage historique devant le tribunal de l'histoire, il ne semble pas trop s'attarder sur les principales caractéristiques du genre qu'il a choisi. Le théâtre ne saurait privilégier la vérité historique, les dates "rigoureusement exactes". Seyni Mbengue s'intéresse beaucoup plus au développement des idées, qu'à la manière dont elles doivent parvenir au public. Cette "prééminence du dialogue au détriment d'autres faits théâtraux", note Gassama, explique le caractère statique de la majorité des pièces" (7).

Tout se passe donc comme si la théâtralité d'une oeuvre était fonction de la fréquence des dialogues. Le dialogue est certes important dans la mesure où il peut contribuer à donner beaucoup plus de vie à la pièce. Mais l'oeuvre ne saurait se réduire à une succession de dialogues.

La pièce de Sangu Sónsa, La Dérive (8) est une autre illustration de cette très peu remarquable "prééminence du dialogue". Sangu Sónsa présente deux personnages d'avis contraires et qui, durant toute la pièce vont défendre chacun sa position. La Dérive est caractérisée par la lourdeur des dialogues entre frère Chrysostome et sœur Noyama. Frère Chrysostome (moine, médecin, peintre, écrivain africain veut chercher la solitude dans un couvent de femmes) soutient que l'Afrique doit attaquer l'Europe sur son propre terrain, lui montrer

(7) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil 28 Mars 1975, p. 5

(8) SONSA (Sangu) - La dérive ou la chute des points cardinaux - Paris, ORTF - DAEC, 1973

qu'elle peut donner des Pascal, des Shakespeare, des Mozart africains plus grands que Pascal, Shakespeare, Mozart. Soeur Monyama (une blanche africaniste) affirme par contre que l'Afrique doit rester elle-même, retourner aux sources. La pièce se termine quand frère Chrysostome reconnaît son erreur et comprend que le bonheur de l'Afrique est dans l'affirmation de sa dignité et de sa spécificité.

Tout au long de la pièce, les personnages apparaissent comme de simples porteurs d'idées. Et comme pour atténuer cet aspect, Soeur Monyama crée une histoire d'amour entre eux. Soeur Monyama et la mère Thérèse (responsable du couvent) sont amoureuses de frère Chrysostome qui ne cache pas ses sentiments à soeur Monyama. Père Thérèse dans une crise de jalousie poignarde soeur Monyama et met le feu au couvent. Mais tout cela n'enrichit pas l'action. Le dialogue qui prédomine ne favorise pas l'intensité dramatique. Par ailleurs "l'entretien" de soeur Monyama avec le sourd-muet laisse véritablement le lecteur à la dérive.

Avec Seydou Badian aussi, dans La mort de Chaka, c'est l'expression des idées qui prédomine. Badian ne s'attarde pas outre mesure à la manière de livrer son message sur la scène théâtrale. La mort de Chaka est un magnifique plaidoyer en faveur d'un héros socialiste. Les répliques sont souvent des témoignages de la grandeur du chef zoulou. Le Chaka de Badian est ce chef à la disposition de son peuple, ce chef qui recommande la lutte car la vie la plus sûre est celle que l'on se fait à "l'ombre de la sagaie". Il s'agit de savoir se priver, de refuser la mollesse afin que les générations futures puissent bénéficier des efforts de celle d'aujourd'hui. A travers la pièce, Badian se soucie essentiellement de réhabiliter ce héros du passé. Les personnages qui tournent autour de Chaka deviennent des porteurs d'idées aussi. C'est ce qui fait dire à Battostini que dans Chaka de Badian, le style n'est pas ^{au} niveau du sujet. Ce style est "plus pompeux que noble et plus discoureur qu'oratoire". Ce qui laisse la pièce à l'état de lecture; tragédie de collège.

et non pas tragédie - spectacle; elle ne passe pas la rampe, faite pour la mise en pages non pour la mise en scène" (9).

2./ - La question du style -

Le style de certaines pièces apparaît assez souvent comme un autre obstacle à la portée du message. L'analyse de Et les chiens se taisaient par exemple, révèle un usage fréquent d'images qui réduisent les possibilités de compréhension de l'oeuvre par un large public. Le style poétique à l'excès est surtout destiné à ce public - élite, un public d'initiés habitué à un certain langage poétique. La communication avec le public-peuple est exclue quand certaines allusions lui sont inconnues. Comme La mort de Chaka, Et les chiens se taisaient apparaît à "l'état de lecture", faite pour la mise en pages. Césaire déclare lui-même que la pièce n'était pas conçue pour être jouée (10).

Le théâtre de slogans, de pancartes non plus ne favorise pas une portée réelle du message. Si les longues tirades sont moins fréquentes, si l'aspect statique est moins marqué, le style pompeux par contre apparaît comme un obstacle à une adhésion profonde du public. Il ne s'agit pas donc de mettre dans la bouche des personnages des slogans pour espérer retenir le lecteur, changer l'ordre des choses. Il appartient plutôt au lecteur de tirer lui-même les conclusions que la pièce doit suggérer.

Dans Continent Afrique, Condetto offre un exemple de cet usage de slogans quand un récitant prédit l'avenir du continent africain, un avenir de courage, de dignité: "Oui! Nous vaincrons! Nous nous sacrifierons, mais toujours nous vaincrons! ...] L'Afrique revit, mêlant le passé au présent conjuguant le futur. Elle a perdu des fils valeureux dont les cendres feront lever la moisson nègre! Qu'importe que des traîtres nés d'elle ne l'épargnent pas [...] Son coeur est à

(9) BATESTINI (S.M.) - Seydou Badian, écrivain malien - Paris,

Fernand Nathan (Série littérature africains), 1968, p. 12

(10) KESTELOOT (L.) KOTCHY (B.) - A. Césaire - L'Homme et L'Oeuvre
op. cit, p. 130

l'épreuve du plomb et du poignard comme de la trahison... Son sang sera fleuve et levain... Il sera l'humus qui fécondera le noir limon du Nil et perpétuera la tradition d'honneur, de vigueur et de hardiesse des hommes! Il sera la prédiction réalisée d'Antar, le grand rêve vécu de Soundiata, le dessein accompli de Chaka sur toute l'étendue de la terre aimée" (11).

Condetto exprime ainsi toute sa foi en la lutte des peuples opprimés d'Afrique. L'oeuvre des grands héros du passé doit galvaniser la génération actuelle et la porter vers des victoires futures.

Dans le même style, l'épilogue de la pièce de Charles Nokan, Abraha Pokou, est une autre illustration de cet usage de slogans. Le personnage appelé "Poète d'aujourd'hui" déclare la nécessité de poursuivre la lutte, de suivre l'exemple d'autres peuples ayant conquis la liberté :

"Nous suivrons la voie tracée par les bolcheviks et les Chinois, par les guérilleros de la Sierra Maestra et les Vietnamiens [...]
Impérialistes et fantoches, nous piétinerons vos chiens,
hyènes et chacals;
nous vous écraserons.
Nous briserons les menottes et les fouets.
La mort dévorera tôt
ceux qui sèment la mort.
Longue est notre lutte,
mais au bout du chemin rocailleux
il y aura la victoire des travailleurs.
Triomphera l'internationalisme prolétarien" (12).

L'intention de Nokan est claire: il s'agit de verser du baume dans le coeur des opprimés. Il s'agit de susciter l'espoir. Les difficultés d'aujourd'hui doivent être perçues comme autant d'épreuves dans la lutte pour une vie meilleure.

(11) CONDETTO (N.C.) - Continent - Afrique - op. cit. p. 53

(12) NOKAN (Charles) - Abraha Pokou - op. cit., pp. 50-51

Il ne suffit pas cependant de réciter des slogans même au théâtre pour entraîner l'adhésion du public, pour engager le lecteur. Il faut que les slogans viennent d'eux-mêmes. La trame générale de la pièce doit contribuer à les susciter.

Si l'usage des slogans peut permettre de faire entendre les intentions du dramaturge, ce n'est pas le seul facteur déterminant la portée du message. Avec les slogans, la pièce peut avoir sans doute la force verbale de certains tracts politiques et apparaître comme un bon livre. Mais cela ne saurait suffire. "Un livre, quelque bon qu'il soit, ne saurait agir sur l'esprit public d'une manière aussi prompt, aussi vigoureuse qu'une belle pièce de théâtre" (13).

Une "belle pièce de théâtre", ce n'est pas donc, la pièce-livre. Il s'agit de rester attentif à ce "donner à voir", à la manière de livrer le message. Un style théâtral cultivé à l'excès, où les ressources de la pantomime sont recherchées à l'extrême, ne facilite pas toujours la communication. Le public non initié est écarté. C'est pourquoi Demas Nwoko (14) affirme que le théâtre africain ne s'adresse qu'à l'élite. Les seuls débouchés pour la plupart des pièces se trouvent dans les écoles et aussi en Europe et en Amérique comme "littérature africaine nouvelle".

Le style reste ainsi un élément essentiel pour une réelle portée du message. L'artiste doit tenir compte des exigences du genre qu'il a choisi pour s'exprimer. Il doit surtout veiller aux possibilités de compréhension et de participation du public.

3./ - L'utilisation des thèmes -

Comme le style, une certaine utilisation des thèmes porte préjudice assez souvent à la portée du message. Par exemple, quand le

(13) Cité par DUVIGNAUD (Jean) - Sociologie du théâtre - op. cit., p. 376

(14) NWOKO (Demas). "A la recherche d'un nouveau théâtre africain"
in La Culture africaine - Le symposium d'Alger - 24 Juillet,
1er Août 1969, pp. 229 - 241

peinture d'une tare sociale est caricaturale à l'excès, la conséquence peut apparaître toute autre que celle prévue par l'auteur. Les fonctionnaires véreux, les escrocs de l'Afrique "indépendante" se frotteront les mains, contents de n'être pas descendus aussi bas que l'Albouri ou Papassidi. Et le théâtre loin d'être ce moyen pour la prise de conscience devient alors un lieu de détente, un lieu pour se faire une bonne conscience.

L'idéalisation excessive des faits et des héros du passé risque aussi d'atténuer la portée du message. Le spectacle de la vie d'hier devient une simple consolation surtout quand les héros y sont trop magnifiques. C'est ce qui fait dire à Christophe Dailly que "le drame historique doit éviter la déification des hauts faits de l'histoire et des héros nationaux. Une Saison du Congo et L'Exil d'Albouri présentent des êtres sublimes. On tombe en admiration devant eux et on hésite à les imiter" (15).

Toutefois les exemples cités par Dailly appellent quelques réserves. Albouri et Lumumba apparaissent dans les pièces comme de vrais personnages modèles dont le patriotisme et le sens de l'honneur sont de réels phares de l'espérance. Si l'on ne peut être Albouri ou Lumumba, on peut aspirer à leur comportement, tenter de copier leur attitude. Le patriote sincère n'hésitera pas à s'inspirer de l'exemple d'un Albouri ou d'un Lumumba.

La mise en garde de Dailly n'en reste pas moins importante. Le dramaturge doit veiller à l'utilisation des thèmes. S'il doit construire sa réalité (une distorsion des faits est toujours possible), il doit surtout éviter de présenter au public des personnages qui ne sont que de simples incarnations d'idées.

4./ - Le dénouement trop théâtral -

Le dramaturge doit veiller également à la manière de terminer la pièce. En effet le dénouement apparaît souvent comme un autre obstacle sur lequel achoppe le message. Le souci de faire plus théâtre de "terminer en beauté" ne saurait prédominer.

(15) DAILLY (Christophe) - "L'histoire et la politique comme source d'inspiration" in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain - op. cit., p. 92

Certains dramaturges excellent dans la dénonciation des tares sociales ou des mœurs politiques. Mais les pièces se terminent souvent par un rétablissement de l'ordre, l'image d'un monde meilleur. Dans Abraha Pokou, Nokan à travers l'utilisation de la légende baoulé rend un hommage aux femmes africaines et lance un appel à leur conscience politique. Il laisse cependant le public dans un monde de rêve qui à la suite de son exil, la reine Pokou réussit à créer une société où la féodalité est bannie, bannie l'exploitation de l'homme par l'homme, une société où le peuple travaille enfin pour lui-même.

Eugène Dervain aussi opte pour la "belle" fin de pièce avec La langue et le Scorpion (16). À travers l'histoire de Da Monzon, le dramaturge tente de montrer que le respect mutuel est préférable aux rivalités entre princes. Et comme pour terminer la pièce "en beauté", la parole est à un griot moderne :

"de nos jours, déclame-t-il, la leçon a porté
Et il ne se trouve plus un prince
Souverain ou chef d'état
qui injurie un autre prince
Et l'ingratitude à tout jamais
Est bannie de leurs rapports" (17)

Dans l'Afrique "indépendante", ce n'est qu'un désir. Car si l'on ne peut parler d'affrontement entre états "souverains", les différences idéologiques sont souvent cause de violentes querelles entre leaders. Au début des années 70, le leader guinéen Sékou Touré n'était pas du tout tendre envers Senghor et Houphouët, complices disait-il de l'agression dont son pays a été victime.

L'hymne à l'entente cordiale qui clôt la pièce de Dervain, traduit chez le dramaturge une volonté de "théâtraliser": terminer par la réconciliation de tous. Bernard Dadié, dans Monsieur Thogo-Gnani

(16) DERVAIN (Eugène) - Saran ou la reine scélérate et la langue et le scorpion - Yaoundé, clé, 1968

(17) *ibid.* p. 105

après une violente satire des mœurs de l'Afrique "indépendante". Elle mine la pièce par un coup de théâtre. Dans un sursaut d'honneur le Président du tribunal commande le porte-canne de roi. Et le roi sort tout "blanchi", car n'ayant jamais été au courant des agissements de Thogô-Gnini. A côté de cette conception trop discutée des responsabilités dans la gestion des affaires de la cité (le roi est bon, c'est son entourage qui est mauvais), Dadié fait lui aussi sa petite contribution: la justice triomphe.

Comme Dadié, Jean Filya avec La Secrétaire particulière offre à la fin de la pièce, ce spectacle où les bons sont récompensés et les méchants punis. M. Chédas, après avoir séduit sa secrétaire, comme un avocat est enfin arrêté. Tout finit très bien alors que la réalité est toute autre. Les Chédas persécutent encore les Virginie et préfèrent s'entendre avec les Nathalie compréhensives pour faire d'elles des secrétaires toujours particulières.

Avec Malinda également, bien que L'Enfer, c'est Orfée soit un modèle de dénonciation de l'Afrique "indépendante", ce qui reste à l'esprit du public, c'est l'histoire de l'infirmière au mequis et l'heureux dénouement de l'expérience de l'intellectuel Orfée. La dernière scène montre que tout se termine bien: Orfée et sa sœur s'embrassent.

Ces "belles" fins de pièce font sans aucun doute du théâtre, le lieu idéal pour s'évader de la réalité cruelle. Quand la pièce se termine par la joie générale, le bonheur enfin trouvé cela n'entraîne qu'une dissipation des énergies accumulées, une consolation provisoire face aux difficultés de la vie. Le théâtre du tout-finit-bien ne saurait remplir cette fonction d'éveilleur de conscience que les dramaturges pour la plupart, assignent à leurs oeuvres. La fin des pièces ne doit pas non plus être l'occasion d'un "ndaga" époustouflant ou d'une rumba endiablée où les interrogations suscitées par l'intrigue s'envolent en fumée.

Pour mieux assurer la portée du message, la fin des pièces doit renforcer ce "donner à penser" dont parle Césaire. L'aube sanglante des Guinéens s'engage dans cette voie. Le dernier acte de la pièce montre une aube de sang qui se lève sur le camp des soldats africains. Ils sont surpris dans leur sommeil à cinq heures du matin et fusillés sans pitié par ceux là même qui avaient sollicité leur aide. Cette dernière image laissée à la pensée du public est susceptible d'aider à la prise de conscience dans la mesure où, loin d'apaiser, elle éveille une répulsion face à l'injustice. La colère peut être un ferment pour la prise de conscience.

Une Saison au Congo de Césaire se termine dans le même esprit. La dernière scène se passe sur la place publique de Kinshassa, le jour de la fête de l'indépendance. Le président Mokutu prenant la parole glorifie le nom de Lumumba. Le peuple répond en scandant le nom du leader assassiné. Cela met à bout la patience de Mokutu. Il ordonne la fusillade. Des cadavres sur le sol. Mokutu sort avec son état-major.

La façon de terminer les pièces apparaît ainsi comme un facteur non négligeable dans l'appréciation de la portée du message. Pour un théâtre éveilleur de conscience, le dénouement doit contribuer à secouer le public, à le sortir de sa torpeur. Il ne s'agit pas d'offrir la révolution alors qu'autour de soi l'on a changé. Le théâtre ne devrait se limiter à proposer la société idéale. Le théâtre éveilleur de conscience doit insister sur tous les aspects préjudiciables au progrès social ~~idéal~~ comme autant de directions vers lesquelles l'action doit être orientée.

5./ - La barrière de la langue

La langue française est aussi un autre facteur non négligeable dans l'appréciation de la portée du théâtre. La langue de l'ancien occupant reste aujourd'hui encore la langue officielle de communication entre l'écrivain et son peuple, ce peuple analphabète dans sa majorité. Les dramaturges sont conscients de cet obstacle qu'ils posent dans l'expression du message. Aussi, mettent-ils souvent l'accent sur la nécessité de la représentation pour permettre aux larges masses de participer.

André Salifou déclare dans la préface de Tanimoune que son souci primordial est "de permettre à ceux des Nigériens notamment qui ne savent pas lire la langue française de voir représenter devant eux, sur la scène théâtrale, les hauts faits d'un des plus grands hommes que le Niger précolonial ait connus" (18).

On le voit, le théâtre écrit (la pièce-livre) limite le message au niveau d'un certain public, celui des intellectuels. La représentation par contre permet d'atteindre plus de personnes en une fois. Elle permet aussi, comme dit Dadié "le dialogue, ce qui n'est pas le cas du livre, par exemple. En Afrique, poursuit Dadié, par vocation, les gens s'assemblent pour entendre des contes, des nouvelles, surtout s'ils ne sont pas assez instruits pour avoir accès aux livres. Le théâtre permet cette rencontre" (19).

Les dramaturges mettent l'accent sur la représentation. Il s'agit de favoriser la pièce-spectacle. Là encore, cependant, l'écueil de la langue demeure. Pour le peuple, la représentation dans une langue d'emprunt ressemble davantage à un jeu de marionnettes qu'à l'expression d'un quelconque message. L'utilisation des langues africaines apparaît alors comme l'un des facteurs déterminants pour un théâtre réellement populaire. Tous les objectifs que les dramaturges assignent au théâtre demeurent de pieuses bonnes intentions si le rempart de la langue subsiste. Les paroles d'Albouri pleines d'honneur, la dignité de Ba Bemba deviennent lettres mortes quand le peuple ne les comprend pas! Pour que les mythes puissent galvaniser, pour que le peuple participe à cette dénonciation des tares sociales, il faut d'abord qu'il comprenne.

Le message des dramaturges reste donc prisonnier de plusieurs obstacles liés à la nature même des pièces. La réalité magnifiée à l'excès ou trop grossièrement caricaturée n'offre généralement que

(18) SALIFOU (André) - Tanimoune - op. cit, p. 12

(19) Propos recueillis par Prelle (François) - in Bingo n° 225,
Oct. 1971, p. 42

quelques instants de détente à un public d'intellectuels. Et quand la langue de communication n'est pas celle du peuple, c'est tout une muraille qui s'élève entre l'écrivain et son peuple.

À côté de ces obstacles intérieurs le théâtre reste confronté à d'autres facteurs extérieurs qui entravent son épanouissement.

C./ - Les obstacles extérieurs aux pièces

1 - La concurrence des mass.- medias

Ces moyens de communication avec les masses que sont la radio, la télévision et le cinéma connaissent une audience grandissante. Le public est convié à voir au cinéma ou à entendre à la radio la plupart des thèmes qu'utilisent les dramaturges. Et quand les mass-medias se donnent les mêmes objectifs que le théâtre, ils peuvent être de réels obstacles pour le développement de ce genre.

Le cinéma se pose d'emblée comme le plus grand "rival" comme en témoigne l'écrivain - cinéaste sénégalais Ousmane Sembène. Sembène remarque que le cinéma réunit chaque soir beaucoup plus d'adeptes que n'importe quelle église ou mosquée. En Afrique, dit-il, où l'analphabétisme sévit dans de grandes proportions, le cinéma, surtout en langues nationales, est le meilleur moyen "susceptible d'atteindre les larges masses" (20). Comme les dramaturges, les cinéastes africains s'attaquent aux moeurs sociales et politiques de l'Afrique "indépendante". Alors que le nigérian Mustapha Allassane avec son film Femme, Ville, Voiture, Argent, stigmatise les fonctionnaires véreux qui n'hésitent pas à puiser dans les caisses de l'état pour satisfaire aux caprices de leurs dulcinées, le sénégalais Sembène dénonce dans Xala l'incompétence et l'impuissance des hommes d'affaires dans le développement de leurs pays.

Le théâtre radiophonique aussi risque de constituer un frein à l'épanouissement de la représentation. L'auditeur a souvent l'illusion

(20) HENNEBELLE (Guy) - Ousmane Sembène - "Pour moi, le cinéma est un moyen d'action politique, mais..." in L'Afrique littéraire et artistique n° 7, 1969, p. 75

du spectacle. Cette forme est généralement utilisée par l'O.R.T.F. dans le cadre du Concours Théâtral Radiophonique Interafricain. Est-ce ce qui explique la fréquence des longs dialogues dans la plupart des pièces primées? On sait en tout cas que la pièce radiophonique ne devrait abuser du mime, du langage gestuel sans créer des vides blancs pour l'auditeur. Avec une prééminence des dialogues par contre l'auditeur sent beaucoup plus les personnages vivre.

Le théâtre radiophonique possède certes des aspects positifs (faire connaître une troupe, donner une "première chance" sur une scène à un jeune dramaturge), mais on peut penser qu'après l'audition de la pièce un certain public peut se satisfaire de cette forme de théâtre dans la mesure où le dénouement est le même qu'à la représentation.

Quand on sait que le théâtre radiophonique n'exige pas des contraintes financières pour le public (pas de billet à acheter) et aussi pour la troupe (le "spectacle" pour l'oreille exige moins de décor, de costumes etc.), on peut craindre que certains ne se contentent de ce "spectacle".

Comme les autres mass - médias la télévision, retient le public et parfois ne permet pas au théâtre de faire le plein. Certes, en Afrique noire la télévision n'atteint pas encore les larges masses dans les mêmes proportions que la radio ou le cinéma. Mais le salon du petit bourgeois se transforme parfois en salle de spectacle devant le petit écran surtout quand il s'agit d'un programme en langue nationale.

La télé, la radio, le cinéma voient leur public s'accroître au détriment de celui du théâtre. Cet intérêt croissant pour l'audio-visuel explique le souci de certains metteurs en scène (21) d'utiliser

(21) Nous citons l'exemple de J. M. Serreau qui déclare que le théâtre de demain sera un théâtre de l'audio-visuel. cf. "Jean-Marie Serreau et le théâtre de l'image" in L'Afrique littéraire et artistique art. cit.

certaines techniques du cinéma (écran, diapositif, etc) pour le théâtre.

2./ "L'obstacle argent"

L'argent ou plutôt le manque d'argent est un autre obstacle à l'épanouissement du théâtre. Les vœux des dramaturges (un théâtre pour le peuple) se heurtent souvent aux raisons de la réalité (un théâtre pour ceux qui ont les moyens: entretenir une troupe, payer le billet pour un spectacle, etc).

Bernard Dadié perçoit bien l'importance du facteur argent lorsqu'il explique que le succès d'une représentation nécessite d'abord un apport financier. Il faut que le spectacle apporte des recettes pour faire vivre le théâtre. L'importance de ces recettes reste fonction de certaines périodes du mois. Dadié indique que "les recettes valables se situent entre le 1er et le 16. Après le 16, il n'y a plus de subsides... et les troupes théâtrales ne peuvent vivre..."(22).

La conséquence, c'est le sauve-qui-peut, la troupe se désagrège. Dadié révèle que les troupes théâtrales sont pourtant nombreuses en Afrique. On les rencontre en Côte d'Ivoire, au Bénin, au Mali, au Sénégal au Libéria, au Togo. "Mais, ajoute-t-il, les problèmes sont les mêmes partout. C'est une question de finances et de moyens. Il faut vaincre tellement de difficultés pour monter une pièce! Le théâtre en Afrique est un théâtre de foule, et une foule, on ne peut la représenter avec quatre ou cinq personnes... Pourtant, on est obligé de se résoudre à cette solution, à cause des frais, et cela risque de rendre un spectacle. Et puis, plus rien n'est gratuit. Il y a des troupes qui jouent à perte! En plus, les droits d'auteurs ne sont jamais payés..." (23).

Dadié présente ainsi les difficultés auxquelles se heurte la représentation des pièces. La vie d'une troupe théâtrale repose sur une base financière stable. Il faut ajouter que les difficultés

(22) "Propos recueillis par PRELLE (François)" - in Bingo art. cit.

(23) ibid. p. 42

de la troupe se répercutent aussi chez le spectateur qui voit les prix d'entrée pour les spectacles trop loin de ses possibilités. E. Gassama souligne ce frein que constituent les billets d'entrée trop chers pour les larges masses. "Ceux que ce théâtre veut atteindre, dit-il, mesurent la valeur d'un billet de 1000 frs CFA, de 500 frs ou de 300 frs en kilogs de riz, de poisson, en litres d'huile et en dépenses de transport" (24).

Le théâtre reste donc étroitement subordonné à la réalité économique. Quand le prix du spectacle dépasse la dépense pour la nourriture quotidienne, le spectateur n'hésite pas à considérer le théâtre comme l'affaire des patrons, ceux qui ont les moyens.

Certains dramaturges préconisent la réduction des frais pour le spectacle. Le congolais Sylvain Bomba (qui signe parfois sous le pseudonyme de Martial Malinda) souhaite que la mise en scène soit sobre, dépouillée, compte tenu de la situation économique de pays en voie de développement (25). Cela aura entre autres avantages, précise Bomba, l'installation rapide réduisant les temps morts (entractes prolongés), et la facilité de déplacement des acteurs de ville en ville.

Il faut ajouter également qu'une autre conséquence de la mise en scène sobre, c'est la possible réduction des billets d'entrée. Ce qui rendra le théâtre plus accessible aux larges masses.

Liée à cet "obstacle argent" la condition des hommes de théâtre apparaît comme un handicap à l'épanouissement du théâtre. Si il y a quelques professionnels, les hommes de théâtre, pour la plupart, dit Claude Donat, sont obligés de gagner ailleurs leur pain. Ils ne peuvent se retrouver que le soir pour les cours de diction, danse, expression corporelle, etc... (26). C'est dire que les hommes de théâtre

(24) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" Soleil 28 Mars 1975, p. 5

(25) BEMBA (Sylvain) - "Entretien avec" - in Notre Librairie n° 28, Sept. Oct. 1977

(26) DONAT (Claude) - "Avec la jeune troupe de l'institut national des arts, le théâtre est bien parti en Côte d'Ivoire" in L'Afrique Littéraire et artistique n° 3, Fév. 1969 pp. 75-82

ne sont pas dans les conditions les meilleures pour préparer les présentations. Cette situation porte préjudice à la qualité du spectacle.

La portée du théâtre donc, ne dépend pas seulement des dramaturges et autres hommes de théâtre. Elle reste subordonnée à divers facteurs extérieurs.

5./ - La réalité politique

La réalité politique, l'attitude de l'Etat est un autre facteur déterminant dans l'appréciation de la portée du théâtre. L'attitude de l'Etat, explique Jacques Guegane, n'est jamais uniforme: parfois il encourage, parfois, il reste indifférent disant qu'il est couronné à des priorités, la culture apparaissant au second plan (27).

Très souvent, l'Etat n'encourage la production artistique que, quand elle obéit à la politique officielle. Les dramaturges, les hommes de théâtre ne présentent pas ce qu'ils veulent, mais ce que l'Etat leur recommande de faire. L. Kesteloot souligne cet aspect dans sa communication au Colloque sur le théâtre africain. Elle indique que dans le théâtre malien et guinéen, certaines œuvres mettent l'accent sur divers aspects de la politique officielle: condamnation de la bourgeoisie, force réactionnaire du néo-colonialisme, importance des coopératives, monnaie nationale. C'est là, ajoute-t-elle, un "théâtre de circonstance, mais dont l'engagement de commande nuit à la liberté. Mais il n'est pas exclu que de bonnes pièces en sortent. On peut être militant d'un parti et posséder du talent"(28). L. Kesteloot plaide ainsi pour la liberté de l'artiste. L'artiste doit être libre et s'exprimer librement.

L'Etat peut certes jouer un rôle déterminant pour une grande diffusion du message des dramaturges: publicité, soutien financier

(27) GUEGANE (Jacques) - "Les auteurs et l'Etat" - in Actes du colloque sur le théâtre négro-africain op. cit, pp 205-220

(28) KESTELOOT (Lilyan) - "Les thèmes principaux du théâtre africain moderne" in - Actes du Colloque sur le théâtre africain op. cit, p. 55

etc. Le dernier mot cependant, revient aux masses c'est-à-dire au grand public. C'est son adhésion qui traduit réellement la portée de l'œuvre.

L'artiste donc, doit toujours être attentif aux préoccupations de son peuple. Mais, avertit H. Lopez, il n'a pas à montrer vivement qu'il est engagé. C'est une "manière inesthétique". L'artiste révolutionnaire doit surtout chercher à engager le lecteur. Il doit en effet "à porter la révolution là où l'homme politique n'a pas le temps de le faire. Dans les sentiments. Trop de gens sont révolutionnaires face à l'événement historique et réactionnaires face à leur femme, vis-à-vis de leurs enfants, d'un prisonnier ou d'un subalterne. Ce sont là les zones de chasse de l'artiste" (29).

Il convient de reconnaître avec H. Lopez que l'aspect esthétique ne doit pas disparaître au profit d'une prose révolutionnaire faite de slogans. Nous avons déjà relevé plus haut cet obstacle que constitue le théâtre de slogans, de pancartes. Le souci d'obéir à une ligne politique déterminée ne saurait exclure les exigences de la forme d'expression artistique choisie.

Le pouvoir politique, dans la plupart des états d'Afrique noire "francophone", a une attitude fondamentalement opportuniste à l'égard du théâtre. Armand Dreyfus le confirme lorsqu'il écrit que "le théâtre intéresse malheureusement davantage les gouvernements pour le prestige qu'il leur vaut à l'étranger que pour son action positive à l'intérieur des frontières de leur état" (30).

Les rapports entre le peuple et le théâtre qui devaient être encouragés par une attitude conséquente du pouvoir sont neutralisés au profit d'une image de marque que les gouvernements tiennent à se forger.

Ainsi le pouvoir politique est un réel obstacle quand il confisque la liberté d'expression des dramaturges, ou quand il fait oublier, l'aspect artistique. Son indifférence aux difficultés que

(29) LOPEZ (Henri) - "Entretien avec H. Lopez" - in Notre Librairie art. cit, p. 72

(30) DREYFUS (Armand) - "Pouvons-nous aider le théâtre africain?" - in Coopération et Développement n° 46, 1973, p. 5

rencontrent les hommes de théâtre pour le succès de la représentation, fait perdre au théâtre un soutien appréciable pour son essor.

L'analyse de la portée du théâtre révèle ainsi que les objectifs des dramaturges restent confrontés à divers obstacles. Les obstacles intérieurs comme le caractère statique des pièces ou la barrière de la langue, de même que les obstacles extérieurs notamment "l'obstacle argent" et la réalité politique sont de réels écueils dans la communication du message. Pour l'heure, le théâtre n'atteint pas le public et le peuple. Sa portée reste limitée à une minorité.

Si les fonctions sociales du théâtre sont reconnues, leur réalisation demeure encore dans le conditionnel. Elle serait réellement si les limites intérieures et surtout les obstacles extérieurs s'estompent. Cette reconnaissance des fonctions sociales du théâtre ne doit pas pousser cependant, à trop grossir le rôle du théâtre dans l'évolution sociale. C'est le sens des observations de H. Lopez quand il souligne que le théâtre ne saurait faire tomber un régime (31). C'est dans cet esprit aussi qu'il faut comprendre Antonin Artaud (bien que ses remarques concernent le théâtre occidental, elles peuvent bien s'appliquer au théâtre africain moderne) lorsqu'il déclare que si l'état social est injuste et bon à détruire, "c'est le fait du théâtre de s'en préoccuper, (mais), c'est encore plus celui de la littérature" (32).

Le théâtre ne saurait se substituer à l'action politique directe. Il s'agit donc de discipliner ses fonctions. Mais Maryse Condé (33) va plus loin et soutient que le théâtre n'est d'aucun apport pour le changement de la société. Maryse Condé qui s'est d'abord intéressée au

(31) LOPEZ (Henri) - "Entretien avec H. Lopez" - in Notre Librairie art. cit.

(32) Cité par M. ROC-VIGIER (Jacqueline) - "Antonin Artaud et le théâtre grec" art. cit, p. 307

(33) KADIMA NZUJI (Mukala) - "Entretien avec Maryse Condé essayiste et romancière antillaise" in Recherche pédagogique et culturelle n° 28, Mars - Avril, 1977, vol 1 pp. 53-54

théâtre explique que ses premières pièces n'étaient qu'un apprentissage à l'écriture. Maintenant elle n'est plus convaincue que le théâtre soit le moyen adéquat pour parler au peuple. Car, dit-elle, il y a surtout "l'obstacle argent". Et "je crois, ajoute-t-elle, que le théâtre ne change rien à rien. Qu'une pièce jouée ou non n'est qu'une oeuvre littéraire et je ne crois pas que la littérature ait grande influence sur les événements socio-politiques, quoi qu'on en dise" (34).

Si l'on peut reconnaître avec Maryse Condé que dans l'Afrique actuelle l'influence du théâtre ne se fait pas sentir dans les événements socio-politiques, ce n'est pas parce que le théâtre n'est qu'"une oeuvre littéraire". C'est surtout à cause des nombreux obstacles tant intérieurs qu'extérieurs qui entravent véritablement la portée transformative du théâtre. Le théâtre à lui seul ne saurait transformer les valeurs d'une société capitaliste en société socialiste. Mais il peut préparer le peuple, accentuer sa prise de conscience. Le théâtre peut changer bien de choses si des efforts sont fournis pour surmonter les obstacles. Qui doit fournir ces efforts et comment? Il va sans dire que tous les hommes de théâtre sont concernés. Les dramaturges ont à veiller aux obstacles intérieurs. Les pouvoirs politiques à la réalité socio-économique. Les critiques aussi ont leur rôle pour l'épanouissement du théâtre.

(34) KADIMA NZUJI (Bukala) - "Entretien avec Maryse Condé"
art. cit, p. 53

TROISIEME PARTIE

SYNOPSIS

LA CHERCHE

DE LA TRUTH

CHAPITRE -I-

Critique expéditive et critique intellectualiste

A. - Caractéristiques principales

1. La critique expéditive

La première série d'écrits sur le théâtre que nous avons recensés (1) se caractérise par des articles dont les titres sont souvent accrocheurs. La lecture cependant laisse apparaître un contenu superficiel. C'est ce que nous avons appelé critique expéditive dans la mesure où la réflexion sur le texte et surtout sur le contexte (condition fondamentale pour mieux apprécier l'oeuvre) est sacrifiée au profit d'une approche sommaire. L'auteur de l'article se contente souvent de descriptions trop hâtives des circonstances d'une représentation théâtrale. Parfois il se perd dans des considérations trop générales et trop vagues.

(1) Dans cette troisième partie de notre étude, il ne s'agit pas de faire l'historique de la critique littéraire encore moins de s'étendre sur les doctrines. Il s'agira plutôt de voir comment le théâtre africain est perçu par les intellectuels, ce qu'ils proposent pour que le théâtre puisse véritablement avoir une plus grande portée.

La plupart des écrits sur le théâtre africain francophone se trouvent dans les revues et journaux (L'Afrique littéraire et artistique, Coopération et Développement, Présence Africaine, Recherches anthropologiques et Culture, Bokor-latin, Soleil... cités par ailleurs) et dans certaines études inédites dont la thèse de 3e cycle de Barthélémy KOTCHY: La satire sociale dans l'oeuvre théâtrale de Bernard B. Dadié sous la direction de M. Le Professeur Jean Lavaillant. Université de Vincennes, Paris VIII, Février 1976; on peut citer également le mémoire de maîtrise de Guedj Fall: Épique et théâtre dans le théâtre sénégalais sous la direction de M. Le Professeur DIOUF Maître Assistant à l'Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines 1977-1978.

Il ya aussi des ouvrages synthétiques qui font une place à part au théâtre, comme Aimé Césaire. L'Homme et l'Oeuvre de E. Kesteven et B. KOTCHY, ou La Culture Africaine - Le Symposium d'Alger du 1er Juillet - 1er Août 1969.

Rares cependant sont les ouvrages entièrement consacrés au théâtre africain : Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales de B. Traoré, L'Humanisme dans le théâtre de Césaire de R. E. Harris, Le Théâtre en Afrique noire et à Madagascar de R. Cornavin. Ces écrits sur le théâtre peuvent être classés selon quatre directions: la critique expéditive, la critique intellectualiste, la critique de solidarité et la critique militante.

L'article de René-Jean "Le théâtre pour quoi faire?" (2) est une illustration de cette forme de critique. René-Jean se contente de livrer les réactions des spectateurs de Fort-Lamy (N'Djamena) devant les pièces françaises. Il souligne en même temps que les spectateurs africains apprécient aussi le répertoire moderne. Il n'y a aucune analyse des pièces présentées, aucune approche du public auquel les pièces s'adressent. En définitive, la question de René-Jean reste telle qu'elle. Ce n'est pas son article qui nous apprendra l'utilité du théâtre.

Dans un autre numéro de la même revue, l'auteur de l'article "Une expérience d'échanges culturels inter-états" (3) se borne à présenter la Troupe du Théâtre National Daniel Sorano de Dakar et celle de l'Institut National des Arts de Côte d'Ivoire. Cette présentation se limite à tracer l'itinéraire des tournées africaines de ces deux troupes et à en faire un compte rendu élogieux. Le contenu de l'échange culturel n'est pas clairement exprimé.

L'article du metteur en scène Pierre B. RICHY, "Théâtre au Sénégal" (4) s'inscrit dans cette perspective. Un tel titre ne peut annoncer une connaissance du théâtre sénégalais, ses objectifs, sa situation, sa portée. Mais "Théâtre au Sénégal", c'est simplement le résumé de la pièce Gmagalin, l'esclave mélancolique présentée par les élèves de l'Ecole des Arts du Sénégal. Richy parle aussi du montage de la pièce tirée d'une légende sarakolé du Sénégal Oriental. Une information sur une pièce ne saurait prendre la place d'une étude sur le théâtre.

(2) René-Jean. "Le Théâtre pour quoi faire?" in Coopération et Développement n° 24, 1969, pp. 25-28

(3) "Une expérience d'échanges culturels inter-états" in Coopération et Développement n° 28, 1969, pp. 11-16

(4) RICHY (Pierre B.) - "Théâtre au Sénégal" - in Afrique n° 24, 1964, pp. 28-30

Yves Choupaut dans "L'Oracle, une farce représentative du théâtre africain contemporain" (5) n'échappe pas à cette forme de critique "littéraire". Après un bref survol de la pièce de Guy Henga, Choupaut se complaît dans un hommage au metteur en scène mauritanien, Abdou Kédo. Les caractéristiques de la critique expéditive se retrouvent dans cet article avec cet écart entre ce que le titre propose et ce qui est effectivement exprimé. En quoi L'Oracle est-elle une farce représentative du théâtre africain? Une question à laquelle l'article de Choupaut n'apporte pas de réponse.

Mme Mahood, auteur de "Le théâtre dans les jeunes États africains" (6), s'arrête à un tour d'horizon historique du théâtre anglophone, comme si les jeunes États africains se limitaient aux anciennes colonies britanniques!

Certains "entretiens avec ..." peuvent être rangés dans cette première catégorie d'écrits sur le théâtre. Ce sont les entretiens de des dramaturges, des metteurs en scène ou avec d'autres hommes du théâtre. Nous citerons à titre d'exemple Anita Scarsella (7) qui, dans un entretien avec le metteur en scène Raymond Hermantier s'intéresse surtout à la biographie de ce dernier.

Quand "l'entretien avec" se limite à interroger l'auteur sur les détails de sa vie, il rejoint la critique expéditive et reste purement anecdotique. La critique suppose le jugement, l'analyse profonde.

L'attitude des "intervieweurs" ressemble parfois à une désobéissance à toute approche critique véritable. Quand Makhourédia Lamb (8), par exemple, s'entretient avec le Directeur du Théâtre Senegalais, c'est

(5) CHOUPAUT (Yves-Marie) - "L'Oracle, une farce représentative du théâtre africain contemporain" in Afrique littéraire et artistique n° 3, Fév. 1969, pp. 73-77

(6) MAHOOD (Irene) - "Le théâtre dans les jeunes États africains" in Présence Africaine n° 60, 1966, pp. 16-33

(7) SCARSELLA (Anita) - "Entretien avec Raymond Hermantier: le théâtre au service de l'évolution africaine" in Afrique n° 49, 1965, pp. 1-10

(8) SAMB (Makhourédia) - "Entretien avec Mamie Senghor Senghor Directeur du Théâtre National Daniel Soriano" in Sémiologie n° 1, 1967, pp. 52-59

ce dernier surtout qui parle des problèmes du théâtre sénégalais, et qui essaie de tracer quelques perspectives. Si le témoignage de l'homme de théâtre ou de l'homme de théâtre est parfois nécessaire, ce recours ne saurait exclure le jugement de celui qui se donne pour objectif d'éclairer le lecteur. Il appartient au critique de rechercher les motivations du dramaturge, les raisons de l'oeuvre.

Dans tous les cas, "l'entretien avec" est un document brut, une matière première. "L'intervieweur" soucieux d'éclairer le lecteur doit savoir l'exploiter. "L'entretien avec" s'inscrit dans la critique constructive lorsqu'il s'arrête aux détails biographiques, ou lorsque "l'intervieweur" n'offre pas son jugement.

2/ - La critique intellectualiste -

Une autre forme d'approche de l'oeuvre, sans doute moins incomplète que les gros titres et les interviews, est le fait de critiquer pour la plupart occidentaux. Cette critique que nous disons intellectualiste peut être parfois le fait d'intellectuels africains. La principale caractéristique de ces écrits c'est toujours cette comparaison entre Afrique et Occident. Avec cette forme de critique nous avons certes des analyses plus poussées sur le théâtre africain. Cependant, c'est au niveau de la justesse des conclusions et de l'apport de ces analyses pour un progrès du théâtre en Afrique, que la valeur de cette forme reste discutable. Nous qualifions cette critique d'intellectualiste dans la mesure où les termes de la comparaison ne sont pas toujours clairement exposés. Et c'est vraiment faire de l'intellectualisme que de parler toujours par allusions.

Jacques Scherer dans un article "Le théâtre en Afrique noire francophone" (9) nous offre un exemple de cette forme de critique. L'orientation qu'il donne d'emblée à son analyse en restreint la portée. Son article est surtout une information pour un public européen. Il le précise d'ailleurs. Après une tournée en Afrique, Scherer

(9) SCHERER (Jacques) - "Le théâtre en Afrique noire francophone" extrait de Le Théâtre moderne -III- Depuis la deuxième guerre mondiale - Paris, C.N.R.S., 1967, pp. 103 - 116

tente d'informer ses compatriotes sur les réalités du théâtre africain tout en faisant remarquer que ses connaissances en ce domaine sont limitées. Comparant la production dramatique africaine au théâtre européen, Scherer conclut qu'à l'heure actuelle le théâtre africain ne compte pas de grandes réalisations et "il serait impossible de citer un seul chef d'oeuvre." (10).

Quels sont les critères pour qu'il y ait chef d'oeuvre? Impact auprès du public local? Ressemblance avec les oeuvres occidentales? Scherer n'aborde pas ces questions, mais insiste plutôt sur la critique de certaines structures du théâtre africain en voie d'Occidentalisation. Prenant l'exemple du théâtre National Daniel Sorano, Scherer indique que ce théâtre "est conçu dans la forme traditionnelle et presque aucun effort n'a été fait pour l'adapter aux conditions originales de la dramaturgie africaine. C'est néanmoins, poursuit Scherer, un très bon instrument de travail, pouvant être utilisé pour faire connaître à l'Afrique les productions européennes, et, dans une mesure moindre, pour permettre l'expansion d'un théâtre africain" (11).

Quand Scherer reconnaît l'originalité de la dramaturgie africaine, après avoir indiqué que le théâtre africain ne possède pas de chef d'oeuvre, on peut comprendre que la valeur du théâtre africain est déterminé par rapport au théâtre européen. Comparer des manifestations culturelles de continents différents est une très bonne chose si l'on tient compte des conditions particulières de chaque continent, des préoccupations des peuples. Quand nos connaissances sont limitées dans l'un ou dans l'autre domaine, nous hasarder à un classement peut apparaître comme une simple promenade intellectuelle. C'est une caractéristique de la critique intellectualiste que de parler par allusions, de faire des comparaisons dont l'un des termes est souvent peu connu.

Bakary Traoré aussi a été intellectualiste par endroit dans son étude Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales. C'est Bèl-Quénou qui le laisse entendre à travers un article sur "Théâtre et

(10) SCHERER (Jacques) - "Le théâtre en Afrique noire francophone"
art. cit, p. 104

(11) ibid. p. 104

et rites initiatiques au Dahomey" (12). Bhély-Quénun remarque que certains intellectuels africains, ayant appris qu'il y a eu en Europe compénétration entre manifestations religieuses et représentations théâtrales, ont conclu qu'en Afrique aussi le théâtre a exercé des influences sur les rites initiatiques, ou que ceux-ci étaient à l'origine du théâtre africain. C'est parmi ces intellectuels que Bhély-Quénun situe Bakery Traoré qui soutient que dans le théâtre africain parfois, la représentation se mêle intimement au rituel. Pour B.-Quénun "les rites initiatiques font des initiés des cinq ou six grades des vaudouistes du bas Dahomey des êtres exceptionnels, des frères et des sœurs d'une haute moralité et d'une solidarité presque sans défaillance. Là est leur force. Force dont il est difficile de connaître le fondement psychico-métaphysique" (13).

Théâtre et rites initiatiques conclut B.-Quénun, n'ont rien de commun. Il importe de ne pas confondre théâtre et manifestations purement religieuses. B.-Quénun reconnaît la valeur particulière du théâtre africain. Les comparaisons trop intellectualistes, a l'égard pas le public.

Toutefois, ces remarques ne doivent pas nous amener à soutenir que l'étude de B.-Traoré sur le théâtre négro-africain est partie intégrante de la critique intellectualiste. C'est à B.-Traoré que l'on doit l'une des premières études sérieuses sur le théâtre négro-africain, son histoire, ses principales orientations. L'ouvrage de Traoré révèle également avec netteté, ce que doit être un théâtre au service des masses populaires.

Ce qu'il faut surtout retenir à travers l'article de Bhély-Quénun, c'est qu'une analyse du théâtre africain ne saurait se réduire à une recherche de ressemblances entre théâtre occidental et théâtre africain. Une mise en garde contre la critique intellectualiste.

(12) QUENUN (Bhély Clympe) - "Théâtre et rites initiatiques au Dahomey" in Communauté France - L'Afrique n° 135, 1962, pp.38-40

(13) *ibid.* p. 39

La question de la représentation du sacré dans le théâtre intéresse également Jean Decock (14). Par le spectacle, indique-t-il toute manifestation du rituel subit la profanation du regard d'un public non initié et aussi la profanation du regroupement de cérémonies différentes par le souci de plaire. Avec la représentation du sacré, on assiste à la transmutation qui s'opère du rite au spectacle. Decock souligne que, du point de vue occidental, il ya là naissance d'un "pré-théâtre" et la possibilité de revitalisation d'un théâtre jusqu'alors congestionné par les mots et commercialisé par l'explicitation. Chez les Africains, conclut-il en substance, les échanges culturels s'établissent par la représentation théâtrale suscitent une "acceptation difficile d'une généralisation inévitable du rituel traditionnel".

On pourrait ranger ces conclusions de Decock dans la critique intellectueliste dans la mesure où on y trouve cette recherche des origines du théâtre africain à partir d'une comparaison avec le théâtre occidental.

Georges Ngali lui non plus, dans un article consacré au théâtre de Césaire n'échappe pas à cette critique intellectueliste. Son approche de Césaire (15) est intellectueliste parce que trop recherchée, émerveillant davantage l'intelligentsia qu'éclairant le néophyte du théâtre. Son étude assez technique repose sur La tragédie du Roi Christophe et Une Saison au Congo. Et c'est l'aspect esthétique de l'œuvre qui est abordé essentiellement. Césaire est comparé à Shakespeare. La notion de drame est explicitée à travers l'œuvre. Le héros Césaire est analysé aussi, ce héros qui est selon Ngali, voyant, prophète révolutionnaire. Puis Ngali aborde les espaces du héros. Les héros de Césaire dit-il, évoluent dans certains espaces intérieurs et extérieurs (la solitude, l'échec, la mort, la transcendance) qui constituent l'espace tragique.

(14) DECOCK (Jean) - "Pré - théâtre et rituel - National folk troupe of Mali" in African arts vol 1, n° 3, 1968, pp. 31-36

(15) NGALI (Georges) - "Le théâtre d'Aimé Césaire, une dramaturgie de la décolonisation" in Revue des Sciences Humaines fasc. 140, Oct. Déc. 1970, pp. 615 - 636

Ce qui apparente le plus l'analyse de Ngál à la critique intellectualiste c'est le rapprochement entre Césaire et Shakespeare. Les pièces de Césaire sont apparentées aux constructions shakespeariennes. Est-ce pour donner plus de crédit aux pièces de Césaire et encore la nécessaire intervention occidentale pour cautionner toute production africaine? Ce qui est certain c'est que la connaissance de Shakespeare demeure un préalable pour mieux appréhender les conclusions de Ngál.

Un autre aspect de la critique intellectualiste se révèle à travers les écrits marqués par le désir de l'auteur d'être original à tout prix. Dans cette perspective, l'auteur de "Nègres et théâtre" (16) passe à côté des analyses de Bakary Traoré sur le théâtre négro-africain. Asak trouve en effet qu'il n'y a pas encore un théâtre spécifiquement négro-africain, mais des "théâtres nationaux". C'est à partir de ces "théâtres nationaux" que l'on pourra parler de théâtre négro-africain. Puis Asak aborde le problème du public dont l'hétérogénéité dit-il, entraîne deux formes de théâtre: le théâtre populaire en langues vernaculaires qui devra exprimer les aspirations du peuple et le théâtre d'élite qui devra exprimer la recherche constante de ce "quelque chose d'intermédiaire" entre l'Afrique et l'Occident. Ce théâtre d'élite "sera l'écho fidèle de l'instabilité, des tourments, des déchirements de l'élite, ou alors ne sera pas" (17).

La conclusion de Asak n'est qu'une façon de légitimer le statu quo. Il s'agit de construire l'avenir en conservant la même structure peuple et élite. Le peuple continuera à se débrouiller avec ses tourments, l'élite à se soucier de sa cohésion. De plus l'Occident comme perche salutaire n'est point absent dans les considérations de Asak. Selon lui, il revient au "théâtre d'élite" d'exprimer ce "quelque chose d'intermédiaire" (?) entre l'Afrique et l'Occident. Pourquoi?

(16) ASAK. "Nègres et théâtre" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 30,

1966, pp. 21-25

(17) *ibid.* p. 25

Pour donner au futur vrai théâtre négro-africain valeur universelle ou simplement statut de théâtre? Et puis lequel du "théâtre d'élite" ou du "théâtre populaire" sera sacré "théâtre national", préalable pour un théâtre négro-africain? A sa! public de le préciser et d'attendre des réponses à toutes ces interrogations.

Si la critique doit participer au développement du théâtre, il convient alors de s'interroger sur la valeur de chacune des formes citées. Quelle est la portée de la critique expéditive et de la critique intellectualiste? Quelle est leur contribution dans l'évolution du théâtre?

B./ - Valeur de ces formes de critique -

Les écrits que nous avons regroupés sous le nom de critique expéditive sont souvent le fait de journalistes ou d'autres intellectuels pressés de sortir un titre. Bien que le journaliste "intervieweur" mette le lecteur directement en contact avec un dramaturge ou avec un autre homme du théâtre, le souci d'éclairer le public est parfois sacrifié quand "l'intervieweur" se contente de détails. Par le fait même des questions qu'il pose, il doit pouvoir intéresser le lecteur. Ses questions doivent être des jugements sur tel ou tel aspect d'un problème qu'il aborde avec "l'interviewé". Les "intervieweurs", comme du reste ces intellectuels qui se limitent aux descriptions superficielles, doivent repenser leur attitude pour mieux servir le théâtre.

La critique expéditive brille par l'absence d'analyse profonde de l'oeuvre. Parce que trop rapide, elle ne contribue pas véritablement au progrès du théâtre.

La critique intellectualiste par contre, présente des analyses beaucoup plus hardies. Mais les jeux savants de ces critiques portent préjudice à la valeur de tels écrits. Qui en profite? Quand la critique loin d'éclairer, éblouit l'on doit s'inquiéter. Avec la critique intellectualiste le lecteur est obligé de courir vers d'autres sources d'informations pour comprendre l'un ou l'autre élément de compréhension. Il ne s'agit pas pour nous d'inviter le critique à s'enfermer dans...

tour d'ivoire et d'éviter toute allusion. L'allusion est le bien quand elle permet d'éclairer. Le critique qui veut participer à l'avenir du théâtre africain doit tenir compte surtout du public africain. Il doit alors éviter les acrobaties intellectuelles qui écartent une certaine partie de ce public. Il doit éviter aussi les conclusions éhémentement fracassantes comme celles de Charles Béart. Béart, en effet parlant du théâtre africain (18) déclare que "l'avenir d'un tel théâtre et son accès à l'audience universelle dépend essentiellement de l'apparition d'un très grand écrivain tragique" (19).

Béart reconnaît de manière implicite l'absence de dramaturge de valeur dans le théâtre africain. Il fait reposer le devenir d'un genre aussi important que le théâtre entre les mains d'une seule personne, d'un "très grand écrivain tragique".

C'est "oublier" que le théâtre n'est pas l'oeuvre d'un, mais de plusieurs. Les exigences de la mise en scène, comme les innombrables obstacles dont nous avons parlé plus haut montrent éloquemment que l'avenir du théâtre ne saurait dépendre d'un seul homme. Mais Béart ne s'embarrasse pas de telles considérations. Il ne voit plus non plus l'urgence d'un théâtre en langues nationales seul capable de s'adresser réellement aux peuples africains.

Ce théâtre en langues nationales, dit Béart, pose des problèmes de style. Ces problèmes, ajoute-t-il, "ne les voient point ceux des africains qui veulent construire des langues nationales, qui auront un théâtre national enseignant une morale nationale; mais il faudra beaucoup de temps pour construire ces langues, pour les imposer, pour tuer les langues vraiment vivantes [] Peut-être, bien avant cela, naîtra quelque nouveau théâtre auquel personne n'aura jamais pensé" (20).

(18) BEART (Charles - "Les origines du théâtre dans le monde; position actuelle du théâtre africain" in Comptes rendus mensuels des séances de l'académie des Sciences d'Outre-mer - Pétite, académie des Sciences d'outre-mer. Tome VIII, séance n° 6 avril

(19) *ibid.* p. 161

(20) *ibid.* p. 162

Il y a là une méconnaissance grave de la réalité des langues nationales qui ne sont pas à "construire", mais à débloquent. Or le système colonial et après lui le système néo-colonial ont poursuivi la même politique de blocage systématique des langues nationales. De plus, on ne peut que s'inquiéter de ce que Béart appelle les "langues vraiment vivantes" opposées implicitement aux pseudo-langues, aux langues mourantes. Il ne s'agit pas d'une lutte à mort entre les langues du colon et les langues locales, mais plutôt de cerner la différence entre langues étrangères et langues nationales. Les dernières devant être le véhicule du message des dramaturges. Il s'agit de s'adresser au grand public. Il s'agit de préparer l'avenir. Mais l'excès à force d'intellectualisme finit par tout confier au Ciel qui, dit-il entendre, fera descendre un "nouveau théâtre auquel personne n'aura jamais pensé"!

Cette forme de critique tient très peu compte du contexte social, des réalités du public africain. Dans la mesure où les analyses qu'elle propose restent peu profitables pour ce public, la critique intellectualiste ne contribue pas efficacement à l'essor du théâtre africain. Béart pourtant, aime à revendiquer son grand rôle dans le théâtre africain et il en réclame même la paternité. C'est ce qui amena Bakary Traoré à faire remarquer qu'un "phénomène social aussi important, vital et caractéristique que le théâtre, est le fruit du génie créateur d'un peuple et ne saurait être imputé à un individu, surtout lorsque cet individu est extérieur à ce peuple" (21).

Traoré remet ainsi à leur place certaines voix, prétendument autorisées et il les invite à être des témoins objectifs de la réalité africaine. La critique intellectualiste traduit souvent une méconnaissance des préoccupations essentielles du peuple africain.

(21) TRAORE (Bakary) - "Le théâtre africain de l'Ecole William Ponty" in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain - op. cit.

L'analyse d'Alain Ricard sur le théâtre africain (22) est une autre illustration des limites de cette forme de critique. Ricard indique qu'il n'y a pas de "conception originale de la dramaturgie" mais que certains éléments de théâtralité assez épars dans les cultures africaines devraient offrir les matériaux d'une création dramatique nouvelle" (23).

Selon Ricard, la conception du théâtre doit être la même partout. Bien qu'il fasse une concession à propos d'une possible originalité de la création dramatique africaine, il ne s'y attarde pas. Ricard se montre plutôt préoccupé de juger la production théâtrale africaine, laquelle, dit-il, "l'absence d'une conscience critique à l'égard de la "forme" pour employer le vocabulaire scolaire seul propre à décrire le genre de ces oeuvres --- et l'insistance sur le "fond" expliquant la médiocrité générale des oeuvres" (24).

On peut reconnaître avec Ricard l'importance de la forme. Mais le théâtre ne saurait privilégier uniquement la manière d'exprimer ses idées. Le contenu des oeuvres doit être soigné et répondre aux préoccupations du peuple. Ricard n'insiste pas sur cet aspect. Il recommande aux dramaturges de se pencher sur la forme, de rechercher des formes d'expression nouvelles, des "formes indigènes". Il souhaite surtout l'apparition d'un théâtre dont la forme dynamique "intégrera les éléments plastiques, visuels et gestuels dans un nouveau langage théâtral" (25).

Cette hantise de la forme comme condition primordiale pour la réussite d'une pièce, amène Ricard à juger assez sévèrement l'exil d'Albouri. Cette pièce de Ndao, dit-il, malgré ses décrets, ses sermons

(22) RICARD (Alain) - "Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspectives" in Etudes littéraires vol. 7, n°3, Déc. 1974,

(23) *ibid.* p. 453

(24) *ibid.* p. 453

(25) *ibid.* p. 474

éclairages, "n'en est pas moins un drame statique tout entier "roulé-qué" par un texte sans grandeur" (26).

Pour Ricard, le sentiment patriotique et le sens de l'honneur qui sont mis en exergue à travers l'oeuvre n'apparaissent pas comme des facteurs déterminants dans son appréciation. Le mythe du roi du Djoloff qui a préféré l'exil aux honneurs faciles, le drame de ce roi dans le Sénégal colonial sont exprimés "sans grandeur". Ricard ne s'intéresse pas au contenu de l'oeuvre, mais seulement à la manière dont ce contenu est exprimé. Or, un jugement sur une oeuvre indépendamment du contexte social, des préoccupations du peuple, n'est que qu'intellectualisme. La pièce-livre de Ndao qui en est à sa réimpression témoigne éloquemment de la dimension du texte. La critique de Ricard qui repose essentiellement sur des considérations esthétiques, n'appréhende pas correctement la réalité du théâtre africain.

Il faut reconnaître pourtant à cette forme de critique un aspect positif (si ~~si~~^{insignifiant} ~~est~~ soit-il) dans la mesure où elle apporte un jugement. Même si ce jugement est très contestable, il peut toujours être un élément de travail (occasion pour faire une mise au point par exemple) pour le dramaturge ou pour le critique œuvrant pour la promotion du théâtre. Ce qui limite surtout la portée de la critique intellectualiste, c'est qu'elle ne tient pas compte de cette caractéristique fondamentale de toute critique véritable: servir de courroie de transmission entre l'écrivain et le public. Le critique doit apporter son jugement certes, mais il doit aussi susciter l'intérêt du public, faciliter l'approche de l'oeuvre. Cette autre caractéristique de la critique se révèle à travers d'autres écrits sur le théâtre africain.

(26) RICARD (Alain) - "Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et Perspectives" art. cit, p. 474

CHAPITRE -II-

- Critique amicale ou de solidarité -

A. / Principaux aspects de cette forme de critique

Les articles qui répondent à cette forme de critique sont souvent marqués par leur caractère élogieux, des analyses assez complaisantes. Ils témoignent une certaine solidarité au dramaturge, un soutien amical à l'oeuvre. L'accent est davantage mis sur les idées que sur la façon de les exprimer.

Moctar DIOP dans un article sur L'Exil d'Albouri (1) illustre cette manière d'approche de l'oeuvre Littéraire. Après un bref résumé de la pièce de Cheik Ndao, Diop se limite à faire les éloges du metteur en scène R. Hermantier et de toute la troupe qui a eu à participer à la représentation. Diop salue le travail qui a été fait pour le succès de la pièce.

C'est dans le même esprit que Richard Bonneau parle de Monsieur Thôgo-Gnini (2). Bonneau après une longue analyse de la pièce (résumé, étude des personnages), conclut que Monsieur Thôgo-Gnini est une réflexion critique sur les sociétés africaines contemporaines. Diop et Bonneau expliquent certes l'action des pièces qu'ils abordent parfaitement ainsi au lecteur de se faire une idée de l'oeuvre. Mais leurs analyses restent dans le cadre d'une critique amicale.

Rodney E. Harris ne fait pas autre chose lorsqu'il étudie l'humanisme dans le théâtre de Césaire (3). Harris part de trois tragédies Et les chiens se taisaient, La Tragédie du Roi Christophe, Une Saison au Congo. Harris explique les oeuvres en insistant sur l'humanisme

(1) DIOP (Moctar) - "A propos de L'Exil d'Albouri" in Sénégal Carrefour n° 6, 1968, pp. 5 - 12

(2) BONNEAU (Richard) - "Monsieur Thôgo-Gnini" in Annales de l'Université d'Abidjan, série D, tome V, 1972 pp. 127 - 144

(3) HARRIS (Rodney E.) L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire - Etude de trois tragédies - "Et les chiens se taisaient" - La Tragédie du Roi Christophe" - "Une saison au Congo" - Orstom, Yaoundé

Officiel, 1973

comme thème dominant. Chez Césaire, indique t-il, le héros (le Rebelle, Christophe ou Lumumba) est un chef et se veut un guide pour son peuple. Mais le peuple ne peut le suivre si haut incapable de comprendre et sa violence renferme d'amour. Cette incompréhension entraîne la solitude de du héros, et sa mort. Harris fait remarquer aussi que le peuple occupe une place très importante à travers ces trois pièces de Césaire. Là le chef échoue, c'est parce qu'il est incompris par son peuple. La force de sa parole comme sa volonté sont insuffisantes pour combler le fossé entre le peuple et lui. Mais cette mort du héros, n'est échec qu'en apparence, car "dans chaque pièce est annoncée la survie de l'idéal qu'il incarne" (4). Et Harris de souligner ; le théâtre de Césaire, préoccupé par la situation de l'homme noir à une valeur profondément humaine.

Avant d'en arriver à cette conclusion, Harris a étudié successivement ces trois pièces de Césaire on les situe dans leur contexte historique, en indiquant aussi certaines modifications apportées par le dramaturge dans la seconde version de La Tragédie du Roi Christophe. Dans son analyse, Harris ne se perd pas en applaudissements comme à Diop pour l'Exil d'Albouri. Cependant l'aspect dominant de sa critique c'est ce soutien, cette solidarité pour le théâtre de Césaire.

Les analyses de Gary A. Warner sur le théâtre africain francophone (5) partent de ce même souci : soutenir la jeune littérature africaine. Warner se donne pour tâche de démontrer comment l'histoire apparaît comme une importante source d'inspiration chez les dramaturges. Après un rapide historique du théâtre africain, Warner constate que les pièces historiques généralement prédominent. Le théâtre de la post-indépendance continue d'utiliser l'histoire comme thème majeur.

(4) HARRIS (R.E.) - L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire
op. cit, p. 160

(5) WARNER (Gary A.) - "L'Histoire dans le théâtre africain francophone" in Présence francophone n° 11, 1975, pp. 37 - 48

Et Warner de citer certaines pièces historiques pour illustrer son propos. Le traitement de l'histoire ne doit pas être gratuit, souligne-t-il. "Le théâtre historique doit participer non seulement à la décolonisation de l'histoire, mais aussi et surtout à la décolonisation de l'Afrique "(6).

L'analyse de Warner apparaît comme un soutien à la veine historique du théâtre africain. Il s'agit simplement selon lui, de savoir utiliser la donnée historique.

L'article de Morisseau - Leroy sur le théâtre africain dans la révolution (7), obéit à cette forme de critique. Pour Morisseau - Leroy le théâtre africain doit garder sa fonction sociale, son caractère de fête. Il doit contribuer à l'éducation civique et éviter de tomber dans la commercialisation. Il peut bénéficier des apports techniques pour la réussite de la représentation. Il faut, ajoute Morisseau - Leroy que le théâtre soit pour les peuples d'Afrique, que les dramaturges, metteurs en scène, régisseurs, décorateurs, ingénieurs, architectes, éclairagistes adhèrent à la sagesse populaire se libèrent de tous les complexes infligés par l'Europe. Pour le progrès social, le théâtre doit partir des valeurs africaines, puiser à la source populaire.

L'analyse de Morisseau renferme de bonnes intentions certes, mais elles ne sont pas suivies d'indications concrètes pour leur réalisation. Le lecteur prend conscience qu'il faut faire quelque chose mais continue encore à s'interroger. Comment réaliser ces perspectives ? C'est là un aspect marquant de la critique de solidarité. Le critique se laisse aller à toute une variété de propositions de suggestions sur l'avenir du théâtre, mais les conditions matérielles de leurs réalisations ne sont pas abordées.

(6) WARNER (G.A.) - "L'histoire dans le théâtre africain francophone" art. cit, p. 48

(7) MORISSEAU - LEROY (Félix) - "Le théâtre dans la Révolution africaine" in Présence Africaine n° 52, 1964, pp. 60 - 67

Les réflexions de Tidiane Dali sur le théâtre sénégalais (8) s'inscrivent aussi dans la critique de solidarité. Dali part d'un historique du théâtre sénégalais qui, bien avant celui de Ponty animait les soirées au clair de lune. Ce théâtre en langues vernaculaires était surtout le fait des griots et prenait ses thèmes dans les légendes, les contes et aussi dans la vie quotidienne. Dali indique que ce théâtre n'a rien à voir avec la conception classique européenne. Ce théâtre sénégalais trouve sa matière dans le folklore. Abordant le théâtre sénégalais actuel, Dali fait remarquer que la production est assez limitée. Il y a un manque de répertoire et ce théâtre souffre aussi de l'expression française qui écarte la grande masse. Et Dali suggère, dans le sens de combler ce manque de répertoire, qu'on joue le théâtre européen tel quel ou qu'on œuvre pour l'adapter. Il faut cependant, souligne t-il, que l'art africain en général fasse un retour aux sources. "Ainsi, dit-il, un théâtre populaire sénégalais devrait s'engager dans ce retour aux sources qui constitue pour lui un gînier appréciable" (9).

Les réflexions de Dali apparaissent simplement comme une faible reprise de certaines thèses de Bakary Traoré. L'historique du théâtre sénégalais qu'il nous offre ne nous enrichit pas dans la mesure où Bakary Traoré à travers Le théâtre négro-africain et ses fonctions, a eu à parler avec plus de détails du théâtre africain d'avant Ponty. C'est là aussi une caractéristique de cette forme de critique consistant à reprendre dans la même perspective, certaines analyses. De même les obstacles que découvrent Dali dans ses réflexions, sont des lieux communs, quand on sait que le problème de la langue et la faiblesse de la production sont souvent stigmatisés pour expliquer la stagnation voire la régression du théâtre africain.

Il y a également ^{chez} Dali, cet autre aspect de la critique qui fait de bonnes intentions. Dali suggère le retour aux sources pour

(8) DALI (Tidiane) - "Réflexions sur le théâtre sénégalais" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 18, 1965, pp. 59 - 62

(9) *ibid.* p. 62

un théâtre populaire sénégalais. L'éternel retour aux sources de la tradition africaine est proposé comme si, l'Afrique pour vaincre ses maux, doit se réfugier dans un passé qui est censé contenir mille solutions miraculeuses. Il faut remarquer enfin cette particularité de l'article de Dali qui n'indique aucune pièce pour illustrer ses réflexions sur le théâtre. C'est ce qui rapproche un peu son analyse d'une autre forme de critique dont nous avons parlé plus haut, la critique intellectualiste. Dali se perd en intellectualisme parfois. L'aspect dominant de son analyse reste cependant cette volonté de proposer, d'indiquer des orientations, de soutenir le théâtre par de belles intentions.

L'article de Laburthe - Tolra sur Le lion et la perle de W. Soyinka peut être rangé aussi dans la critique de solidarité. Dans son analyse de la pièce (10), Laburthe - Tolra tente de montrer que Soyinka, bien que contestant la négritude a fait une oeuvre profondément marquée de négritude. Après une présentation de la pièce, Tolra aborde le comique dans l'oeuvre. "Le rire, fait-il remarquer, nécessaire à la santé et à l'équilibre d'une société, avive l'esprit critique, rompt le charme des mythologies évolutionnistes ou révolutionnaires, libère des positions dites engagées, qui sont sérieuses jusqu'à l'ennui [...] Encore paralysée par la domination coloniale et sa séquelle de régimes forts, l'Afrique d'aujourd'hui manque d'auteurs comiques qui traduisent dans les grandes langues internationales (à la censure les bannissait jusqu'à présent) ce bon sens critique populaire, cette acuité de l'observation et cette gaieté caricaturale que reflètent les propos en langues vernaculaires" (11).

Tolra "boucle la bouche" car, après le constat de l'absence d'auteurs tragiques par certains critiques, il parle du manque d'écrivains comiques. Un constat sombre permettant aux uns et aux autres

(10) LABURTHE - TOLRA (Philippe) - "Soyinka ou la Tigritude" - Postface à Le lion et la perle de W. Soyinka yaoundé, Clé, 1973 pp. 75-93 - (Bien que cet article n'entre pas dans le cadre géographique de notre étude, nous l'avons retenu parce qu'il illustre assez bien cette critique de solidarité).

(11) ibid. p. 91

de conclure que le théâtre africain ne sera que lorsque ces conditions seront remplies. Ce manque d'auteurs comiques amène Tolra à recommander l'utilisation du rire. "L'Afrique, dit-il, a besoin de ce rire qui lui est à la fois si naturel et si traditionnel; elle en a besoin pour supporter les difficultés qu'elle affronte, pour prendre de la distance par rapport à des situations souvent oppressantes; elle en a besoin pour dégonfler les baudruches des idéologies qui l'assaillent et pour rappeler à l'ordre ~~et~~ à la mesure ses nouvelles élites; en un mot l'Afrique a besoin de rire pour penser, et il faut remercier Soyinka de le lui permettre" (12).

Autrement dit, avec le comique de sa pièce, Soyinka nous réintroduit dans la vraie Afrique, au cœur même de la Négritude, cette négritude avec son rire-miracle. Les intentions de Tolra apparaissent clairement. Ses longs développements sur l'importance du rire étaient pour mieux remercier Soyinka, pour montrer que la pièce comique du dramaturge nigérian est un chef d'œuvre de négritude. Pour Tolra, il s'agit de démontrer que Soyinka (qui s'élève contre la théorie de la négritude) est défenseur de la négritude malgré lui. L'analyse de Tolra illustre la critique amicale dans la mesure où elle est destinée à soutenir la négritude de Le lion et la perle. Tolra se montre solidaire de Soyinka qui a su rester nègre grâce à l'importance accordée au rire dans la pièce.

Avec la critique de solidarité, le critique trace certes des perspectives, mais elles ne sont que l'expression de bonnes intentions. La réalité n'est pas véritablement appréhendée. Que vaut alors une telle forme de critique?

B./ - Portée de la critique de solidarité -

Comparée à la critique intellectualiste, la critique amicale apparaît comme plus préoccupée par la communication avec la grande masse. Elle tient à jouer ce rôle d'intermédiaire, préalable à toute critique véritable. Ainsi perçue, la critique amicale ne manque pas

(12) LABURTHE-TOLRA (Ph.) - "Soyinka ou la Négritude art, cit. p.91

de mérite. Si le commentaire est souvent élogieux, le jugement plus ou moins complaisant, on peut penser que c'est pour mieux rotundifier le lecteur, l'amener à sympathiser avec le créateur, faciliter la compréhension du message.

C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre Harris R. (13) quand il développe le thème de l'humanisme chez Césaire. C'est une invitation à mieux connaître Césaire, à cerner ce qui paraît être la ligne directrice de son oeuvre.

C'est aussi pour mieux informer sur le théâtre ivoirien que Richard Bonneau dans L'Afrique littéraire et artistique (14), présente un "panorama du théâtre ivoirien". Bonneau fait remonter les origines du théâtre ivoirien francophone en 1932 à l'Ecole Primaire Supérieure de Bingerville. Parmi les promoteurs, Bonneau cite Amon Daby, Coffi Gadeau, Bernard Dadié. Les premières oeuvres sont marquées par une critique de certains abus de la société traditionnelle et des tentatives pour trouver quelques solutions. Après les indépendances, la production se fait plus variée et Bonneau distingue trois orientations. La première est marquée par la continuité de la tradition. C'est toujours la reconstitution du passé aussi fidèlement que possible, ou la satire de certains abus de la société traditionnelle. Bonneau donne en exemple Le trône d'or d'Atta Koffi.

Il y a une autre orientation, écrit Bonneau, caractérisée par sa tendance universaliste. Les oeuvres qui s'inscrivent dans cette seconde orientation traitent de thèmes vastes ne correspondant pas uniquement à la société ivoirienne. Bonneau cite Dadié avec Monsieur Thôgo-Gnini (type universel de l'arriviste), Les Voix dans le Vent (tragédie de l'ambition), Béatrice du Congo (drame de la colonisation).

(13) HARRIS (R.E) - L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire op. cit

(14) BONNEAU (Richard) - "Panorama du théâtre ivoirien" in L'Afrique Littéraire et artistique n° 23, Juin 1972, pp. 2 - 10

La troisième orientation du théâtre ivoirien est dans la recherche d'un compromis entre ces deux courants. Il s'agit des oeuvres qui font une peinture de la société traditionnelle à côté de la critique des passions universelles. L'exemple choisi par Bonneau c'est Toussio de Gaston D. Goh, une pièce qui s'attaque au mariage forcé à côté de la peinture de la jalousie d'un frère trompé.

Soucieux de donner une information assez complète sur le théâtre ivoirien, Bonneau révèle qu'en dehors de ces orientations, il ya le cas marginal de Charles Nokan. Nokan dit-il, interprète le passé en fonction de l'orientation qu'il conçoit pour l'avenir. Bonneau donne l'exemple de Abraham Pokou dans laquelle "le dramaturge a volontairement reinterprété l'histoire dans une perspective révolutionnaire" (15).

Bonneau explique cette reinterprétation de l'histoire: "Selon la légende la reine sacrifie son fils. Dans cette pièce, le fils est tué accidentellement d'une flèche destinée à sa mère : il est la victime innocente d'un individu (un esclave) qui a peur de la révolution représentée par Pokou. Dans la tradition, la reine fuit un danger; ici, c'est elle-même qui représente le danger avec ses conceptions absolument contraires à l'ordre établi"(16).

Si la critique n'avait pour but que la présentation d'une oeuvre ou de la production d'une région déterminée, nul doute que la critique amicale serait la critique la plus adéquate. Les réflexions de Bonneau sur le théâtre ivoirien par exemple ont le mérite d'éclairer le lecteur sur le contenu de ce théâtre.

De même l'analyse de U. Edebiri participe de ce souci d'informer caractéristique de la critique amicale. Edebiri se penche sur

(15) BONNEAU (R.) - "Panorama du théâtre ivoirien" - Op. cit, p.7

(16) ibid. p. 7

"Le théâtre zaïrois à la recherche de son authenticité" (17). Edebiri fait remarquer que dans l'Afrique d'avant la colonisation, diverses cérémonies étaient prétextes à des manifestations théâtrales: initiations, fiançailles, mariages, naissances, deuils, moissons. C'était des fêtes en plein air où "la place dominante occupée par les danses et les chansons conduisait les spectateurs à y participer d'une manière plus ou moins active" (18).

Aujourd'hui, note Edebiri, plusieurs pièces zaïroises sont puisées dans la tradition orale et les dramaturges travaillent ensemble souvent, pour arrêter la version la plus acceptable des légendes recueillies. Mais ce n'est pas uniquement au niveau des thèmes que le théâtre zaïrois reste attaché à la tradition. Edebiri souligne que les moyens d'expression théâtrale hérités des ancêtres (décor dépeuplé, spectacle en plein air, costumes simples) constituent un autre aspect du théâtre zaïrois. Cependant, ajoute-t-il, cette sobriété se justifie parfois par le manque de moyens. Malgré tout, la fidélité à la tradition ^{demour} demeure encore. Il y a au Zaïre "des tentatives pour restituer ce caractère de fête aux représentations théâtrales. La musique, les chansons et la danse sont des éléments fondamentaux sinon indispensables de la presque totalité des pièces zaïroises de ces dernières années" (19).

Edebiri fait part aussi de certaines initiatives du théâtre zaïrois, entre autres la suppression de certaines barrières conventionnelles (la coulisse disparaît, les acteurs viennent de la salle et y retournent), les tournées à travers toutes les couches de la population; les efforts pour utiliser les langues nationales.

L'approche que Edebiri propose du théâtre zaïrois permet au lecteur de saisir la particularité de cette production, mais surtout les méthodes utilisées pour la communication du message. Comme Bonneau avec le théâtre ivoirien, Edebiri est soucieux de ce rôle d'intermédiaire, d'informateur qui doit caractériser le critique.

(17) EDEBIRI (Unionmwan) - "Le théâtre zaïrois à la recherche de son authenticité" in L'Afrique littéraire et artistique n° 40, 1973 pp. 70-73

(18) *ibid.* p. 70

(19) *ibid.* p. 75

Sonar Senghor, dans un souci de mieux informer, de participer également à l'essor du théâtre sénégalais, propose certaines orientations. Il est important dit-il (20) de maintenir la formule du théâtre en langues vernaculaires. Ce théâtre en rond, existait bien avant celui de Ponty. Et l'importance de cette formule souligne-t-il, c'est de permettre "le contact avec le public. La rampe sur la scène à l'italienne, brise la communion entre l'acteur et le spectateur. En rond, le spectateur sénégalais retrouvera une ambiance familière. C'est un théâtre de plain-pied" (21).

Pour S. Senghor, il ne s'agit pas de soutenir simplement le théâtre à travers une présentation générale d'une œuvre ou d'une production. Il s'agit surtout de voir dans quelle mesure le progrès du théâtre est possible. C'est encore là une caractéristique de la critique amicale qui ne se prive pas de suggestions. D'ailleurs la formule du théâtre en rond n'est pas la seule proposition de S. Senghor. Il indique également qu'il faut restaurer le théâtre d'expression française. Pour cela, S. Senghor envisage la création des ateliers d'auteurs au sein desquels "des Sénégalais tisseront ensemble la trame d'une pièce à partir d'un sujet donné. Ces thèmes seront développés en "écriture collective" sous la direction d'un auteur dramatique français chevronné. Pas n'importe lequel... Si possible, un auteur d'avant-garde qui s'intéresse à l'Afrique, qui ait avec elle des affinités. Son rôle sera de montrer aux jeunes comment on insuffle un rythme à une pièce, comment on produit certains effets grâce aux dialogues ou aux jeux de scène. Ensuite ils voleront de leurs propres ailes" (22).

Les propositions de S. Senghor sont très claires. Il s'agit d'orienter le théâtre en langues "vernaculaires" vers le peuple, et de

(20) Sonar Senghor s'apprête à lancer l'opération "ateliers d'auteurs" pour que naisse un théâtre sénégalais in Afrique n° 12, 1962, pp. 44 - 45

(21) *ibid.* p. 45

(22) *ibid.* p. 45

préparer le théâtre d'expression française pour l'élite. Senghor offre ainsi tout un programme pour que le théâtre réponde à la structure sociale, à la division de la société.

Cependant les conditions dans lesquelles ce programme doit se réaliser ne sont pas indiquées par S. Senghor. Où se fera le théâtre en rond? Si la scène à l'italienne sera supprimée, restera-t-on toujours dans les salles closes? La forme de la représentation est-elle l'unique critère pour la participation du public en "langues vernaculaires"? Le théâtre sénégalais dirigé par des français "chevronnés" ne risque-t-il pas d'être une pâle copie du théâtre français? S'agit-il de produire dans les ateliers d'auteurs des Molière et des Corneille noirs? L'analyse de S. Senghor en tout cas n'apporte pas de réponses à ces interrogations.

Pour une réelle promotion du théâtre, la critique ne saurait se limiter à faire des suggestions simplement généreuses, à apprécier élogieusement une oeuvre, à s'arrêter à des présentations générales d'un thème donné. Elle ne saurait non plus se complaire dans un appel à la copie de schémas occidentaux.

Quand la critique reste prisonnière des modèles occidentaux son apport pour l'essor du théâtre africain s'en ressent. C'est pourquoi Demas Nwoko (23) part en guerre contre certaines théories selon lesquelles la médiation de l'Occident demeure nécessaire. N. Demas a constaté comme cet auteur anonyme (24), qu'au moment où le théâtre occidental cherche de nouvelles structures, des formes nouvelles, on voit le continent africain construire et organiser suivant des modèles rejetés par les initiateurs eux-mêmes, "des outils périmés et inadéquats à son génie artistique" (25).

(23) NWOKO (Demas) - "A la recherche d'un nouveau théâtre africain" in La Culture africaine - Le symposium d'Alger 21 Juillet -

1er Août 1969, pp. 229 - 241

(24) "Où en est le théâtre en Afrique?" in Afrique n° 28, 1963,

(25) ibid. p. 60

pp. 51 - 62

Pour Nwoko, l'artiste doit travailler dans le cadre d'une société spécifique. Les artistes européens ont librement choisi ce qui les attirait dans l'art africain, de même les artistes africains doivent prendre la liberté de créer leur propre art, d'emprunter où ils veulent. Les vues et les opinions de l'étranger, dit-il, ne sont pas les bienvenues dans cette recherche d'une orientation nouvelle pour l'art africain. Les tentatives occidentales dans ce sens, souligne Nwoko, ne créent pas un art africain nouveau, mais "un nouvel art étranger", la manière dont ces occidentaux conçoivent la culture africaine. Il est difficile sinon impossible à un étranger de créer le nouveau théâtre africain. Cela doit être le fait d'"Africains authentiques". Et Nwoko de conclure: "le véritable dramaturge africain, se développera avec le théâtre africain, en travaillant directement pour un directeur ou en fonction d'un style établi" (26).

L'intérêt de l'analyse de Nwoko c'est de poser clairement le rapport culturel entre l'Afrique et l'Occident, un rapport qui ne doit pas être de domination, mais de libre collaboration. Il y a aussi chez lui ce refus de toute imitation de l'Occident et même de toute participation de l'homme d'Occident dans les destinées du théâtre africain.

Nwoko reste cependant dans les limites de la critique amicale. L'expression du nationalisme ne saurait seulement garantir l'essor du théâtre africain. De plus, on ne sait pas ce que recouvre les expressions: "africain authentique", "véritable dramaturge africain". C'est une des limites de la critique amicale qui n'insiste pas souvent sur le contenu de certains mots, préférant s'arrêter aux généralités.

Ainsi donc, la critique amicale, dans ses analyses rencontre quelques écueils. Si elle peut donner des aperçus sur tel ou tel aspect du théâtre, elle reste assez limitée quand il s'agit de susciter des énergies, d'inviter véritablement au progrès du théâtre. Les suggestions qu'elle offre ne traduisent souvent que de la bonne volonté. Les conditions concrètes de leurs réalisations ne sont pas

(26) NWOKO (D.) - "A la recherche d'un nouveau théâtre africain" art, cit, p. 240

bien définies. La réalité objective est mise entre parenthèses.

La solidarité ne saurait exclure le jugement critique, objectif qui est une condition fondamentale pour aller de l'avant. Pour que la critique participe efficacement au développement du théâtre; elle doit tenir compte, avant tout des limites de la critique expéditive, de la critique intellectualiste et de la critique amicale.

Pour un théâtre réellement au service des masses:
la critique militante

A. / - Caractéristiques principales -

Les écrits qui obéissent à cette tendance de la critique ressemblent en première analyse à ceux de la critique amicale. Ils partent en effet d'un souci d'informer sur une oeuvre ou sur la production théâtrale d'une région déterminée. La critique militante, cependant, ne se réduit pas à cette caractéristique. Elle offre également des directions de recherche, des propositions qui se fondent réellement sur la situation sociale, économique, politique. Avec la critique militante les réflexions du critique traduisent une réelle préoccupation pour que le théâtre soit au service des masses.

Jean Decock nous offre une illustration de cette forme d'approche de l'oeuvre quand il s'interroge sur la valeur du théâtre de Césaire (1). Abordant La Tragédie du Roi Christophe, il écrit: "Notre Henri avec un "i" paraît dès l'abord, très soucieux de la forme puisqu'il n'aura de cesse qu'il n'ait transformé son nom d'ici la fin de l'acte I en Henry avec "y", premier du nom. Ce détail d'ordre orthographique, ne paraît plus important que la métaphore initiale de la pièce, faux symbole, qui ne renvoie pas, selon nous, au véritable sujet. Bien plus qu'à une rivalité, nous allons assister à la tentative désespérée d'un homme déterminé à imposer au monde l'Idée de la Grandeur de la Race noire" (2).

Définissant le tragique comme la lutte lucide d'un homme contre des forces supérieures, lutte sans issue qui s'achèvera dans l'échec ou la mort, Decock remarque que l'ennemi réel de Christophe, c'est peut-être lui-même, un combat contre sa propre nature. "Christophe, écrit-il, se prend pour l'incarnation de la Race noire, mais qu'a-t-il de commun avec elle? Christophe-Roi périt d'orgueil et de solitude" (3).

(1) DECOCK (Jean) - "Faut-il jouer Césaire? Reflexions sur le sens du tragique au spectacle de deux pièces d'Aimé Césaire" in African arts vol 1, n° 1, 1967, pp. 36 à 39 et 72 à 75

(2) ibid. p. 39

(3) ibid. p. 73

Poursuivant son analyse, Decock ajoute: "Nous voudrions croire que Christophe était pour Césaire ce roi pêcheur et malade chargé de toutes les erreurs, bouc émissaire sacrifié par la tribu dans un rituel de purification" (4).

Puis Decock aborde Une Saison au Congo pour comparer le procédé de mythification de Lumumba à celui de Christophe. Alors que Lumumba n'est jamais seul en scène, qu'il se caractérise par le mouvement qui est le progrès, Christophe occupe parfois tout le centre de l'espace scénique, se caractérise ^{par} l'immobilisme. Dans tous les cas, dit en substance Decock, Césaire utilise toujours le tragique pour exprimer la condition noire: intériorisé chez Christophe, humanisé chez Lumumba. Le héros césairien est un héros tragique.

Et en rappelant que "la tragédie héroïque conclut par la sérénité dans l'acceptation de la force des choses ou des dieux" (5), Decock s'interroge sur le sens du tragique à travers l'oeuvre de Césaire. "Est-il possible dit-il, de faire de la revendication politique ou de la protestation sociale, le sujet d'une tragédie puisque lui donner cette forme revient à exprimer le primat du malheur sur l'espoir et à expliciter l'échec" (6).

Decock répond par la négative. La forme qu'utilise Césaire dit-il ne semble pas correspondre véritablement aux objectifs du théâtre africain. Car "le sens tragique de la vie, c'est-à-dire la permanence du Mal dans le Monde, ne me paraît pas devoir être la démarche souhaitable pour un théâtre négro-africain de revendication à la liberté et à l'autodétermination" (7).

(4) DECOCK (Jean) - "Faut-il jouer Césaire?" art. cit., p. 73

(5) *ibid.* p. 75

(6) *ibid.* p. 75

(7) *ibid.* p. 75

Et Decock de se montrer franchement sceptique quand à la portée du théâtre de Césaire. Quel public sera sensible au spectacle d'une "tragédie noire", dit-il? Peut-être ce public de l'Odéon ou de l'Exposition universelle, un public d'intellectuels.

Les réflexions de Decock offrent ainsi au lecteur une vue assez approfondie de l'oeuvre de Césaire. En s'interrogeant sur la forme même du message, Decock invite le lecteur à mieux apprécier la portée des pièces de Césaire. Cet aperçu objectif sur la valeur d'une oeuvre est une des caractéristiques de la critique militante. Decock indique clairement que Césaire doit revoir l'utilisation du tragique s'il veut atteindre un plus large public.

Comme Decock, Bakary Traoré illustre cette forme de critique quand il se donne pour tâche d'analyser les tendances actuelles du théâtre africain. (8)

Traoré commence par rappeler certaines de ses conclusions exprimées dans Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales. À propos du théâtre traditionnel, il rappelle que c'est un théâtre qui s'inscrit "dans un ensemble d'institutions dont le but est de faire adopter aux membres d'une société certaines "valeurs communes". Ces valeurs n'ont parfois qu'une apparence de réalité, que le théâtre sait renforcer. Le théâtre contribue ainsi au contrôle et à l'intériorisation des sentiments et des croyances" (9).

Dans le théâtre moderne, indique Traoré, c'est l'homme en lutte pour des lendemains meilleurs qui doit servir de thème principal" (10).

Pour Traoré, le théâtre moderne doit exprimer les préoccupations des masses, s'attacher à la réalité sociale. Puis la critique sénégalaise présente un rapide panorama du théâtre africain moderne de

(8) TRAORE (Bakary) - "Les tendances actuelles dans le théâtre africain" in Présence africain n° 75, 1970, pp. 34 - 48

(9) *ibid.* p. 37

(10) *ibid.* p. 38

l'Algérie à la Côte d'Ivoire en passant par le Maroc, le Nigeria, etc. Il s'agit pour le théâtre moderne dit-il, de s'enrichir des recherches et des créations nationales, d'œuvrer surtout pour la participation effective d'un plus large public.

Traoré cite en exemple l'armée de libération nationale du Vietnam qui, en pleine guerre éprouve le besoin de faire du théâtre dans les faubourgs de Saïgon pour rendre plus sensibles les exigences de la lutte. Le théâtre doit s'attacher aux problèmes du peuple, exprimer les aspirations actuelles, renforcer la prise de conscience. Ces exigences sont liées à la nature même du théâtre. Car "tout grand théâtre est politique même quand il refuse le politique. Il se veut un théâtre de masse en tant que spectacle de participation par la réalisation d'une union, d'une fusion des spectateurs et des acteurs par une adhésion totale" (11).

Il est urgent indique Traoré dans sa conclusion, de valoriser la fonction du théâtre africain moderne, de cesser d'offrir à l'Occident du "folklore", de "l'exotisme". "Il s'agit, "à travers l'apport africain de redonner au monde sa signification profonde, en le reclassant dans sa vitalité profonde" (12).

L'analyse de Traoré est marquée par le souci d'informer assez largement sur le théâtre africain. Le souci de faire une approche claire de la réalité apparaît également. Il s'agit de créer les conditions pour amener le lecteur à s'intéresser davantage au théâtre, à œuvrer pour le progrès du théâtre.

Edaly Gassama aussi, avec son "étude sur le théâtre négro-africain d'expression française", (13) s'inscrit dans ce cadre de la critique militante. Dans cette étude, il situe d'abord le théâtre dans le

(11) TRAORE (Bakary). "Les tendances actuelles dans le théâtre africain" art. cit. p. 45

(12) *ibid.* p. 48

(13) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil du 7 Sept. 1973, pp. 4-5; Soleil du 8 Nov. 1974, p. 6 et Soleil du 28 Mars 1975, p. 5

littérature africaine. Si la dénonciation de la situation coloniale a été le fait des poètes, les romanciers ont "montré" les méfaits d'une telle situation "démontrant ce qui a été dénoncé". Le théâtre, par contre se propose d'instruire. Depuis les indépendances, on remarque un accroissement de la production théâtrale, encouragé par les maisons d'éditions ("Présence africaine", "P. J. Oswald", "Clé", etc.).

Puis Gassama fait l'histoire du théâtre négro-africain en s'inspirant de l'ouvrage de B. Traoré (14). Il cite certaines pièces pour illustrer son propos avant de souligner que "ce théâtre est en liaison étroite avec l'évolution politique de l'Afrique, évolution qui lui donne forme au fur et à mesure de son déroulement" (15).

Il laisse entendre ^{que} toute appréciation sur la production théâtrale implique nécessairement des considérations sur la situation socio-politique. Toute autre forme d'approche risque de passer à côté de la réalité. L'orientation même du théâtre négro-africain exige que l'on tienne compte du contexte social, de l'évolution politique. Car, ce théâtre négro-africain moderne, "vise avant tout, à un changement social, à une réforme et dans d'autres pièces du théâtre militant et idéologique c'est l'appel à une véritable révolution. Une appréciation du théâtre négro-africain, précise Gassama doit surtout partir de ces intentions, mais aussi de quelques considérations esthétiques" (16).

Le critique sénégalais indique là, les points vers lesquels doit s'orienter toute critique soucieuse de contribuer à l'épanouissement du théâtre africain. Le véhicule du message (la langue française) est désigné comme une barrière, de même que la dure réalité économique qui écarte le public véritable du théâtre. Le prix du billet pour un spectacle n'est pas à la portée de toutes les bourses.

(14) TRAORE (Bakary) - Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales. op. cit.

(15) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil du 28 Mars 1975, p. 5

(16) *ibid.* p. 5

"Et, c'est souvent ceux-là mêmes qui sont flétris dans ce théâtre qui y ont accès. On aboutit alors au phénomène de récupération bien connu: on va se distraire à voir Aboubri ou Thôgo-Gnini, en admirant le premier pour se dire que c'est un être exceptionnel donc inimitable et en vouant le second aux gémonies pour se donner une situation morale confortable en se félicitant de n'être pas tombé dans le bas. Voilà comment un théâtre révolutionnaire se récupère et devient prétexte à mondanités et à festivités" (17).

L'aspect esthétique des pièces est également perçu par Gassama comme un critère non négligeable pour assurer la portée de l'oeuvre. Il s'attaque vivement à certaines formes qu'il juge préjudiciables au théâtre, entre autres le goût des slogans, le verbalisme. "Le verbalisme pompeux, qui exalte plus qu'il ne donne à réfléchir laisse rarement une trace durable: l'instant d'euphorie passé, le message est vite oublié" (18). C'est pourquoi, il faut que nos dramaturges se départissent de ce "goût des formules et des slogans qui aboutit à un langage creux qui se nourrit de clichés usés" (19).

L'analyse de Gassama révèle ainsi que le critique ne saurait se contenter d'une simple appréciation amicale. A côté du souci d'informer le lecteur, il s'agit d'indiquer les lacunes de la production. Il s'agit de tenir compte des conditions d'existence des masses et de proposer en conséquence des orientations pour que le théâtre puisse répondre à ses objectifs. Un théâtre réellement au service des masses doit s'appuyer sur une critique qui milite pour la disparition des barrières entre le public et les dramaturges.

Cette critique militante est encore illustrée par l'étude de L. Kesteloot et B. Kotchy sur Césaire(20). La première partie de

(17) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil du 28 Mars 1975, p. 5

(18) ibid. p. 5

(19) ibid. p. 5

(20) KESTELOOT (Lilyan) - Kotchy (Barthélémy) - Aimé Césaire l'Homme et l'Oeuvre. op. cit

l'ouvrage, présentée par L. Kesteloot est essentiellement consacrée à la poésie de Césaire. Introduisant la seconde partie réservée au théâtre, B. Kotchy invite le lecteur à ne pas dissocier chez Césaire théâtre et poésie car, dit-il comme tout bon dramaturge, Césaire est avant tout poète, c'est-à-dire qu'il exprime des sentiments personnels ou collectifs profondément vécus. Et Kotchy laisse à Césaire le soin d'expliquer son orientation: "on peut se demander, dit Césaire, pourquoi j'ai choisi l'expression dramatique. Parce que, après tout, je suis poète fondamentalement. En fait, j'avais déjà écrit Et Les chiens se taisaient; il faut croire que j'étais hanté par le théâtre. Mais cette première pièce, je ne le voyais pas "joué"; je l'avais d'ailleurs écrite comme un poème. Cependant, ce texte présenté pour moi une profonde importance: parce que c'est une pièce très libre et située dans son milieu, le milieu antillais. C'est un peu comme une nébuleuse d'où sont sortis tous ces mondes successifs que constituent mes autres pièces" (21).

Et Césaire ajoute, que son souci est de s'exprimer clairement pour faire passer le message. Le théâtre s'y prête davantage que la poésie, trop ésotérique. Poursuivant ses réflexions sur le théâtre de Césaire, Kotchy souligne que c'est un "théâtre social et politique, engagé dans la vie. Ses racines plongent dans les arcanes de l'histoire" (22).

Le théâtre de Césaire dit-il, n'offre pas de place ou presque pas à la psychologie individuelle. C'est un théâtre populaire par ses thèmes, ses personnages, sa destination. C'est un "théâtre synthétique où se trouvent mêlés comique, tragique, sérieux et bouffon. Et à la fin de cette introduction sur le théâtre de Césaire, Kotchy indique qu'"il s'agit désormais de dépasser l'état présent, de se projeter en avant à partir de ces expériences même du passé et du présent. C'est en cela que les échecs apparents de Christophe, de Lumumba

(21) KESTELOOT. (L.) KOTCHY (B.) Aimé Césaire l'Homme et l'Œuvre

op. cit, p. 130

(22) *ibid.* p. 131

sont de véritables leçons politiques. C'est dans cette optique que le théâtre de Césaire se révèle dynamique" (23).

On peut relever ici l'interprétation que donne Kotchy ~~à propos~~ de l'échec du héros césairien, interprétation différente de celle de J. Decock (24). Alors que pour Decock l'échec des héros (dans les pièces de Césaire) est un handicap dans l'oeuvre de conscientisation, Kotchy y voit plutôt des "leçons politiques". Pour lui, l'échec n'est qu'apparent, il doit pousser à la réflexion, il doit être perçu comme un tremplin pour des victoires futures. Les différents sens que les deux critiques donnent à l'échec doivent être perçus non comme une confusion au niveau du public, mais comme une contribution pour mieux appréhender le sens du message. C'est le dramaturge qui doit être le grand bénéficiaire quand son oeuvre suscite des interprétations différentes. Cela lui permet toujours d'en évaluer la portée. Ici, c'est le sens du "tragique", de "l'échec", qui est à l'origine des conclusions opposées.

Si, l'on peut partager les réflexions de Kotchy (l'histoire montre que la mort des héros immortalise leurs oeuvres, renforce la continuité de leurs idéaux), l'analyse de Decock n'en demeure pas moins importante. Elle peut offrir au dramaturge des éléments de réflexion sur la forme de son message. Les vues de Decock ~~et~~ et de Kotchy qui s'inscrivent dans la critique militante, traduisent le même souci: proposer au public une signification de l'oeuvre et l'amener à en apprécier la valeur.

Les caractéristiques de la critique militante apparaissent beaucoup plus nettement lorsque Kotchy analyse certaines pièces de Césaire. Il situe son analyse à quatre niveaux: historique, écono-
mico-social, psychologique et politique. Abordant Et les chiens se taisaient, il explique le contexte historique. La pièce a été publiée

(23). KESTELOOT (L.) KOTCHY (B.) - Aimé Césaire l'Homme et l'Oeuvre
op. cit. p. 136

(24) DECOCK (J.) - "Faut-il jouer Césaire?" (Voir plus haut notre
commentaire).

au lendemain de la seconde guerre mondiale. Un peu partout, c'est la montée des mouvements de libération. Kotchy s'arrête sur le titre pour dire que ce sont les colons qui sont ces chiens que symbolisent les geoliers et les juges silencieux. Le titre "signifie qu'à la mort du Rebelle il n'y aura aucun aboiement de chien [..]; plus exactement, la mort du Héros n'affectera nullement le colon, son maître. "Il n'y aura pas de drapeau même noir, pas de coups de canon, pas de cérémonie" (25).

Puis, Kotchy présente un résumé de la pièce suivi d'une explication de la technique d'expression de Césaire. Le contenu de la pièce est ensuite replacé dans son contexte économique-social. C'est la période où l'Europe recherche des débouchés. Une approche au niveau psychologique amène le critique à écrire que Et les chiens se taisaient met nu le sentiment d'infériorité inculqué au noir, ce noir abêti par l'esclavage et qui ne comprend pas le geste du Héros qui tue son Maître. Mais le peuple noir ne comprendra qu'après la disparition du Rebelle ce geste de son libérateur. Enfin, une approche au niveau politique permet à Kotchy de souligner que la pièce "est une préfiguration de la tragédie de la décolonisation" (26), et que le génie de Césaire a su voir déjà les traits d'un Lumumba, d'un Nkrumah.

Ce qui dans cette analyse illustre la critique militante, c'est surtout ce souci de mieux situer l'oeuvre. Les quatre niveaux d'analyse utilisés sont à cet égard assez significatifs. Ils aident à fournir des réponses aux interrogations du lecteur: de quoi s'agit-il? Quel est le message du dramaturge? Les réflexions de Kotchy apparaissent comme une invitation à sympathiser davantage avec Césaire, à être pourrait-on dire théatrophile.

(25) KESTEFLOOT (L.) - KOTCHY. (B.) - Aimé Césaire L'Homme et l'Oeuvre.
op. cit. p. 138

(26) *ibid.* p. 151

Dans une communication sur "Théâtre et public"(27), Kotchy fournit un autre exemple de critique militante. Etudiant les obstacles qui freinent la communication entre le théâtre et le public, il rappelle que dans la société africaine traditionnelle le public participait effectivement aux manifestations théâtrales. Cela était facilité par l'absence de barrière (le théâtre se faisait en plein air) et l'absence de contrainte financière (pas d'achat de billet pour le public). Dans le théâtre moderne, le grand obstacle reste la langue de l'ancien colon. Il y a aussi "l'obstacle argent". Ce qu'il faut donc pour que le théâtre moderne soit pour le grand public, c'est "travailler à faire disparaître ces obstacles. Il faut aider cette société communautaire qui se désagrège à cause des apports du monde mécanisé à reconquérir son unité. Il faut redonner au théâtre négro-africain sa forme populaire en tentant de réduire les obstacles spatiaux, économiques, culturels" (28).

Avec l'affirmation des fonctions éminemment sociales du théâtre africain (reconquérir l'unité à partir du théâtre), Kotchy désigne avec force les points vers lesquels l'on doit s'orienter pour le progrès du théâtre.

Le souci d'informer le public, la volonté de participer réellement à la promotion du théâtre africain, caractéristiques de la critique militante, on les retrouve aussi chez Madior Diouf, lorsque le critique sénégalais présente "le théâtre francophone d'Afrique noire (29)". Diouf révèle trois grandes orientations dans ce théâtre: exaltation du passé, satire des mœurs politiques; critique des mœurs sociales. A propos de l'exaltation du passé, après avoir analysé certaines pièces caractéristiques, Diouf souligne que les héros comme "Albouri, Lat-Dior, Bemba Bâ, Chaka, redeviennent de vrais héros et d'une noble

(27) KOTCHY (Barthélémy) - "Théâtre et public" in Actes du Colloque d'Abidjan sur le théâtre négro-africain op. cit, pp. 175 - 178

(28) KOTCHY (B.) - "Théâtre et public" - art. cit, p. 177

(29) DIOUF (Madior) "Le Théâtre francophone d'Afrique noire depuis 1960" in L'Ouest africain n° 148, Janv. 1977, pp. 31-35 et L'Ouest africain n° 149, Fév. 1977, pp. 18-21

cause. Et ils le sont dans les diverses pièces certainement de manière plus belle, plus séduisante et plus persuasive que dans la réalité historique. C'est que, les dramaturges pour la plupart ont choisi d'être partisans et ont proposé un traitement libre de la donnée historique ou légendaire" (30).

Les caractères dominants des principaux héros répondent ainsi aux préoccupations de chaque dramaturge. Chez Senghor, par exemple Chaka "est avant tout un héros de la négritude qui se pose en défenseur de ses frères de race" (31).

Seydou Badian, par contre, fait de son Chaka "un héros socialiste qu'il oppose à des incarnations d'un esprit qui est obstacle à la réalisation de grandes choses, l'esprit de jouissance qui ignore l'ascèse" (32).

Avec Amazoulou de Néné Khaly Camara, l'évocation de cette grande figure de l'histoire africaine devient "une transposition pour une part importante de la révolution guinéenne" (33).

Après cette analyse des pièces de la première orientation (exaltation du passé), Diouf choisit quelques oeuvres caractéristiques de la seconde (celle de la critique des moeurs politiques). Le Président de Ndébéka, Les Voix dans le vent de Dadié sont présentées entre autres. Enfin la troisième orientation (critique des moeurs sociales) est illustrée avec M. Thôgo-Gnini, Trois prétendants, un mari, et jusqu'à nouvel aïe.

M. Diouf termine son étude en indiquant les principaux obstacles que le théâtre doit surmonter pour être véritablement au service des masses: la langue de création, la technique dramatique, la diffusion populaire. "Les Africains ont à résoudre là, écrit-il, des

(30) DIOUF (Madior) - "Le théâtre francophone d'Afrique noire depuis 1960" in L'Ouest africain n° 148, 1977, p. 32

(31) *ibid.* p. 33

(32) *ibid.* p. 33

(33) *ibid.* p. 34

problèmes sérieux qui intéressent leur destin et non/s'intéresser de manière plus ou moins distraite à des questions mineures d'esthétique théâtrale" (34).

On le voit, pour la critique militante, le destin des Africains est inséparable du destin du théâtre. L'analyse de Madior Diouf indique des directions essentielles pour que le théâtre ne soit plus qu'un simple divertissement pour possédants. La critique militante s'écarte de la critique amicale par cette invitation à fuir toute spéculation. Il s'agit de rester attentif à la réalité sociale. Il s'agit d'aller au fond des choses. Quelle est la valeur d'une telle forme de critique? La critique militante ne rencontre-t-elle pas des obstacles qui nuisent à sa portée?

B./ - Destin de la critique militante -

Une critique réellement préoccupée de contribuer à l'essor du théâtre ne saurait se faire en dehors de considérations sociales, économiques, politiques. C'est dans cette perspective que s'inscrit la critique militante soucieuse d'oeuvrer pour un théâtre, comme dit B. Traoré, "ayant prise sur un milieu réel et pouvant être utilisé comme appels pour provoquer des actions collectives" (35).

Avec la critique militante, le lecteur perçoit ce que peut le théâtre et vers où l'effort doit être orienté afin que les fonctions sociales du théâtre se réalisent. Si l'on reconnaît le rôle important de la critique littéraire dans le développement de la littérature, on peut dire que la critique militante est la forme à partir de laquelle tout progrès est possible. L'essor de la critique militante préfigure celui du théâtre.

Cependant, pour qu'elle continue d'assumer son rôle (contribuer à la promotion du théâtre), la critique militante doit se départir de

(34) DIOUF (M.) "Le théâtre francophone d'Afrique noire, depuis 1950" in L'Ouest africain n° 149, Fév. 1977, p. 20

(35) TRAORE (Bakary) - Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales - op. cit., p. 133

certaines lacunes. Trop soucieux de faire, des suggestions, d'indiquer des directions pour le progrès du théâtre, certains articles de la critique militante rejoignent par endroit la critique amicale. Quand la critique se perd en conjectures, la portée de son message s'en ressent. E. Gassama, par exemple, s'attaquant aux dramaturges qui usent de formules et de slogans creux, préconise un théâtre qui devra surtout s'adresser à l'intelligence. Mais ajoute-t-il, si les dramaturges "veulent atteindre leur but, ils sont condamnés à trouver une solution au problème de leur communication avec le public" (36).

On a l'impression que le critique tente de laisser ce problème entre les mains du dramaturge. Le problème de la communication du message ne saurait être la seule affaire du créateur. Si l'on peut demander au créateur de tenir compte des préoccupations de ses compatriotes et des exigences artistiques du genre qu'il a choisi, il appartient par contre au critique d'éclairer le lecteur sur les allusions, les symboles, la technique utilisés. Au niveau de la représentation, metteurs en scène et autres hommes de théâtre apporteront leur contribution pour que les vœux des dramaturges se réalisent. La critique militante doit donc toujours se soucier des conditions concrètes pour la réalisation des suggestions qu'elle formule. Il s'agit de fuir l'idéalisme, les considérations purement abstraites.

C'est dans cet esprit que Madior Diouf, après avoir dégagé les obstacles à l'essor du théâtre, souligne que le problème de la langue de création et du théâtre populaire relèvent des options fondamentales de la politique (37). Le progrès du théâtre dépend aussi de l'option politique, de l'effort que pourrait fournir les gouvernants. Les participants au colloque sur le rôle social du théâtre (colloque qui s'est tenu à Lagos le 22 Avril 1978) confirment cette idée dans le communiqué suivant qui a été adopté à l'issue des travaux :

(36) GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil du 28 Mars 1975, p. 5

(37) DIOUF (Madior) - "Le théâtre francophone d'Afrique noire, depuis 1960" in L'Ouest africain n° 149

"Les participants au colloque sur le rôle social du théâtre en Afrique souhaitent :

1 - Que les gouvernements africains prouvent leur intérêt dans le développement et la promotion du théâtre africain en fournissant les infrastructures et l'assistance technique indispensable.

2 - Que les gouvernements africains garantissent aux artistes de théâtre la liberté d'expression leur permettant de remplir pleinement leur rôle.

3 - Que les gouvernements africains veillent à la promotion du théâtre africain par des échanges de programmes artistiques et de personnel, et par la diffusion d'informations sur les activités théâtrales.

4 - Que l'UNESCO établisse dans les meilleurs délais, un centre régional en Afrique pour la formation des artistes de théâtre.

5 - Que l'Unesco entreprenne la publication des oeuvres de créateurs dramatiques africains, spécialement ceux du théâtre populaire.

6 - Que les pays africains montrent un plus grand intérêt dans les buts et les objectifs de l'Institut International du Théâtre en adhérant à l'institut et en formant des centres nationaux.

7 - Que les auteurs dramatiques africains recherchent des moyens propres à la communication théâtrale et ne risquant pas d'aliéner les masses africaines. Le théâtre africain doit s'exprimer dans le langage du peuple.

8 - Que des démarches soient faites auprès de l'O.U.A. pour qu'elle organise une réunion d'experts africains ayant en vue la création d'une Union des artistes et praticiens du théâtre africain" (38).

Il apparaît clairement à travers ce communiqué que la promotion d'un théâtre pour les masses reste dépendante d'une politique véritablement populaire. Sur les huit points que comportent le communiqué, sept révèlent la part importante confiée aux gouvernements et aux organismes internationaux pour le développement du théâtre africain.

(38) "Rôle social du Théâtre en Afrique" in International Theatre Information - Paris, Unesco, Printemps / Ete, 1978, pp.22 - 23

C'est dire encore que le contexte social, la réalité politique restent déterminants dans toute appréciation conséquente du théâtre africain. Il appartient au critique militant de souligner ces aspects et d'indiquer les tâches immédiates et futures dans l'intérêt d'un théâtre pour les masses.

C'est dans cette perspective que Zaourou Zadi^{77a} voit le problème linguistique comme l'aspect fondamental pour la promotion culturelle en général. Il est urgent indique-t-il, que la bataille linguistique se mène avec tenacité, car elle doit permettre que les oeuvres de nos écrivains et critiques en particulier échappent "au regard indiscret des critiques étrangers en général, européens en particulier" (39) Pour Zaourou tout jugement sur une oeuvre doit être émis du dedans de cette civilisation. "C'est une garantie supplémentaire de sérieux de la critique". Il préconise la réhabilitation des langues nationales pour que les écrivains et critiques africains produisent dans leurs propres langues. "Il n'y a pas, écrit-il d'autres moyens de combattre le criticiisme européen qui accable les artistes africains de ses sarcasmes ou de sa très paternelle bienveillance" (40). Les gouvernants africains doivent appliquer une "politique linguistique hardie".

Ce qu'il faut retenir dans ces réflexions de Zaourou Zadi, c'est la nécessité d'une critique plus approfondie d'où qu'elle vienne. Aucune critique sérieuse ne saurait se faire sans une claire connaissance du contexte socioculturel. Les responsabilités du pouvoir politique sont également soulignées. Toute activité culturelle

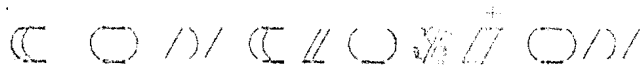
(39) ZACUROU (Zadi) - "Langue et critique littéraire en Afrique noire" Communication de Z. Zaourou au Colloque de Yaoundé sur "Le critique africain et son peuple, comme producteur de civilisation" - Avril 1973 - in Césaire entre deux cultures - Problèmes théoriques de la littérature negro-africaine d'aujourd'hui - Abidjan / Dakar, N.E.A. 1978, p. 286

(40) *ibid.* p. 286

doit être au service des masses. Il peut réhabiliter les langues nationales. Pour un théâtre réellement au service des masses, la critique militante doit continuer de tenir compte des conditions concrètes dans lesquelles évolue la société. Elle doit aussi éviter les insuffisances des autres formes de critique que nous avons tenté de classer.

Cette classification, comme toute classification littéraire ne doit pas être perçue de manière trop dogmatique. Les noms des auteurs intéressent moins que la teneur des articles ou études. Un même critique peut avoir des articles répondant à des formes de critique différentes. Le problème est d'ordre qualitatif. La critique intellectualiste apparaît bien en-dessous de la valeur de la critique amicale dans la mesure où elle ne favorise pas véritablement la compréhension du message des dramaturges. La critique militante par contre se présente comme supérieure à la critique amicale par un plus grand souci d'informations objectives et de suggestions reposant sur une analyse concrète de la réalité.

Ces orientations de la critique doivent permettre de mieux apprécier ce qui se fait sur le plan théorique pour la promotion du théâtre africain. La classification doit surtout permettre de reconnaître la voie la meilleure pour contribuer à l'essor d'un théâtre pour les masses. Et la critique militante apparaît comme la forme la mieux indiquée avec laquelle le critique pourra véritablement oeuvrer pour l'épanouissement de ce théâtre.



Le théâtre africain moderne apparaît donc comme profondément ancré dans la prise sur la réalité sociale. La peinture critique des tares de l'Afrique "indépendante" est une constante dans la plupart des pièces. L'élite qui s'épanouit dans sa souveraineté est opposée à la grande masse qui se débat dans la misère. Les dramaturges suggèrent souvent la nécessité d'un changement. La situation ne saurait durer, les masses ne sauraient vivre éternellement dans une société cruelle parce que ne leur offrant aucune perspective pour une vie meilleure.

Il s'agit de lutter. Il s'agit de prendre exemple sur certains personnages comme la Reine Pokou et le peuple baoulé, ou comme le Roi Albouri et le peuple du Djoloff qui ont su refuser les honneurs faciles et la servitude. Ils ont choisi une vie faite de difficultés mais fondée sur l'honneur, la dignité et l'espoir d'un monde meilleur. Les dramaturges expriment aussi leur désir de changement en faisant triompher la Justice, en punissant les représentants de la classe exploiteuse. Les Chadas, fonctionnaires véreux sont voués aux gémonies de même que les Thôgo-Gnini, politiciens cyniques se servant du peuple pour assouvir leurs intérêts personnels.

Il s'agit de faire jouer au théâtre des fonctions sociales. Le théâtre doit être un moyen pour la prise de conscience des masses. Il doit les amener à s'interroger sur les causes de leur misère, à réfléchir sur les attitudes à adopter et par conséquent à œuvrer pour le progrès social. Même si certains dramaturges comme Oyono-Mbia déclarent qu'ils sont plutôt préoccupés par le côté divertissement de leurs pièces, l'intention didactique n'est jamais absente. Il faut amener les villageois à vivre avec l'évolution. Le jeune citadin non plus ne saurait rester indifférent aux problèmes qui secouent le monde moderne et remettre "jusqu'à nouvel avis" ses options. Les dramaturges expriment leur souhait pour un théâtre susceptible de "galvaniser" le peuple et de porter en avant.

Divers obstacles cependant, entravent la portée du message des dramaturges. Les obstacles intérieurs aux pièces comme le dénouement trop théâtral et l'usage de la langue de l'ancien colon limitent le public et les possibilités de "galvaniser" le peuple. Les obstacles extérieurs ne sont pas moins importants. L'argent et l'attitude du pouvoir politique apparaissent comme des facteurs déterminants pour la promotion du théâtre. Cette promotion du théâtre doit être l'affaire de tous. Si les dramaturges doivent s'efforcer de faire disparaître les obstacles intérieurs, les gouvernants doivent contribuer à la réalisation de structures adéquates et se préoccuper réellement de l'action du théâtre à l'intérieur des frontières de leurs états.

L'attitude du critique est un autre facteur important pour l'essor du théâtre. L'analyse trop rapide ou trop intellectualiste, de même que l'éloge facile ne sauraient guider son action. Il s'agit pour le critique soucieux de contribuer au progrès du théâtre de savoir s'adresser au dramaturge et au public. Le jugement du critique doit aller dans le sens d'une amélioration de la production c'est-à-dire amener le dramaturge à se départir des obstacles intérieurs à la pièce. Il revient également au critique de servir de courroie de transmission entre le dramaturge et le public. L'idée suggérée par le dramaturge doit être poursuivie.

Quand Jean Pliya dénonce les Chadas corrompus, quand Martial Malinda stigmatise l'opportunisme de certains leaders intellectuels, le critique doit souligner au public la situation qui donne naissance à ce genre de personnages et les conditions qui font qu'ils augmentent sans cesse. Les causes des tares sociales doivent être révélées, de même que les orientations susceptibles de mettre un terme à telle ou telle situation.

Le critique doit être attentif aux préoccupations des masses et aussi susciter l'indispensable discussion autour de l'oeuvre. La participation du public au moment de la représentation est certes une nécessité, mais si elle se poursuit après le spectacle c'est encore

mieux. Car c'est à ce moment que le théâtre commence à jouer pleinement ses fonctions sociales. Le critique doit poursuivre le public. Il doit continuer à le provoquer, à l'amener à ne pas s'arrêter aux peintures que proposent les dramaturges. C'est pourquoi il ne saurait se complaire dans des acrobaties intellectuelles ou dans de savants jeux stylistiques pour rechercher, comme dit B. Kotchy, "les palmes de l'académisme" (1). Mais comment l'action du critique doit-elle être menée? Comment retenir l'attention en dehors de la salle de spectacle ou après la lecture? Que faire pour que le public participe réellement à l'épanouissement du théâtre? Dans quelles conditions la critique elle-même pourrait-elle s'épanouir?

Pour la promotion de la critique, la multiplication des journaux, revues et ouvrages consacrés au théâtre est un préalable. La revue Trésors africains, L'Afrique Littéraire et Artistique, les Annales des Universités sont des cadres parmi d'autres nécessaires à la promotion de la critique. Les "mémoires" et les "thèses" (travaux universitaires) constituent aussi d'autres cadres susceptibles de contribuer au développement de la critique. Il revient aux Universités d'encourager ces

(1) KOTCHY (Barthélémy) - "L'écrivain et son public" in Situation et Perspectives de la littérature négro-africaine Ecole des Lettres et Sciences Humaines - Abidjan 15 - 25 avril 1969, p. 25.

travaux en prenant une part aux frais (2).

Mais s'il faut créer des cadres, il faut également qu'ils soient à la portée du public. Le travail universitaire reste essentiellement accessible à un public d'étudiants, de chercheurs à cause de sa diffusion limitée. Le numéro de la revue Présence Africaine coûte 1.125fr. Les Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar 2.225 fr. CFA. Là encore le grand public est écarté, ce public qui mesure "la valeur d'un billet de 1000fr CFA, de 500frs ou de 300frs en kilogs de riz, de poisson, en litres d'huile et en dépenses de ce genre" (3).

(2) Un "mémoire de maîtrise" d'une centaine de pages revient généralement à 45.000 ou 50.000 frs CFA. La "thèse" de 200 pages dépasse facilement les 100.000 frs CFA. Si le chercheur qui bénéficie d'une bourse peut profiter de certaines facilités accordées par l'Université, il n'en est pas de même pour le non boursier qui doit se débrouiller! Le fait que ce dernier soit parfois salarié (fonctionnaire de l'Etat ou employé dans le Privé) ne saurait justifier à notre avis, qu'il prenne entièrement en charge tous les frais : papiers, stencils, ronéo, imprimerie, dactylo, etc... Quand il fait le travail à ses frais, devra-t-il exiger un remboursement de la part de l'Université?

Ce qui est sûr c'est que le chercheur avec un salaire^{mensuel} allant au tour de 70.000 frs CFA, se livre souvent à d'amirables exercices de hautes voltiges avec les chiffres et devient un véritable expert-comptable pour achever son travail. Nous souhaitons que les autorités universitaires tiennent compte des difficultés matérielles de tous les chercheurs (par un soutien approprié) afin que tous les travaux de recherche soient des cadres efficaces pour la promotion culturelle en général. Mais l'Université a-t-elle toujours les moyens de subvenir aux besoins des chercheurs? Le problème n'est il pas lié à celui de l'application d'une politique d'enseignement pour tous?

(3) GASSAMA(EDALY) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" Soleil 28 Mars 1975, p. 5

Pour que ces cadres d'expression deviennent accessibles à un plus large public, il faut que les bibliothèques (scolaires, universitaires, et publiques) les reçoivent en quantités suffisantes. Ce qu'il faut donc c'est une politique culturelle conséquente qui offre de telles subventions aux organes de diffusion de la culture.

Pour élargir le public du critique, il faut songer aussi à l'utilisation des mass-médias. En organisant des émissions radiophoniques ou télévisées sur le théâtre, on peut atteindre un plus large public. Encore faudrait-il que cela se fasse en langues nationales.

La conférence publique également peut être l'occasion de livrer des réflexions autour du théâtre. Elle peut être pour l'heure la voie royale permettant au critique de jouer pleinement son rôle. Là encore, faudrait-il que les langues nationales soient utilisées.

L'utilisation des langues nationales est une condition indispensable pour la participation effective du peuple dans toute action pour l'épanouissement culturel, pour le progrès social. Il importe donc qu'une politique culturelle très hardie, véritablement populaire prenne forme. Les gouvernants africains doivent cesser, comme le dit Pathé Diagne de "jouer à cache-cache" avec le problème linguistique. Ce ne sont pas les organisations étrangères ou internationales qui se substitueront aux Etats pour faciliter la tâche. Elles se contenteront, poursuit Diagne, de spéculer, de mobiliser des millions de dollars pour - "des projets bidon dits "d'alphabétisation fonctionnelle", de "l'audio-visuel" ou "d'animation" qui nourrissent bien plus les bureaux d'études chargés de les concrétiser qu'ils n'apportent de solutions positives aux peuples africains qui les financent directement ou indirectement" (4).

Le linguiste sénégalais lance ainsi un appel pour une réelle promotion des langues nationales. Cependant, il ne suffit pas d'utiliser les langues nationales pour que mécaniquement l'adhésion

(4) DLAGNE (Pathé), -- " Ecure une critique politique des langues nationales. Entretien avec Pathé " in Famille et Développement n° 6, Avril, 1976, P. 43

du peuple se fasse. Les langues nationales ne sont pas des clés partout. Le contenu de la pièce et les "armes" dont nous avons parlé plus haut sont des facteurs non moins fondamentaux.

S'il faut privilégier l'usage des langues nationales dans la communication avec le peuple, il ne s'agit pas pour l'heure d'ignorer les pièces du théâtre africain écrites en français. Elles peuvent contribuer à l'essor du théâtre quand elles sont introduites dans les programmes des établissements scolaires et à l'Université. Cette introduction doit se réaliser par la fourniture de manuels en nombre suffisant au niveau de chaque établissement. Il s'agit de mettre les oeuvres à la portée des élèves et des étudiants.

L'introduction du théâtre africain dans les programmes peut offrir ainsi des débouchés à la pièce-livre (si des commandes néécalcaines sont faites pour chaque élève). Elle peut être également une manière d'intéresser le public scolaire et Universitaire au théâtre.

L'Ecole peut jouer un rôle important dans la promotion du théâtre quand elle encourage la pièce - spectacle. On se rappelle l'action de l'Ecole Normale W. Ponty durant l'époque coloniale. Aujourd'hui aussi, la cour de l'établissement peut servir parfois de lieu de spectacle. L'Ecole doit s'ouvrir réellement aux activités culturelles, à la vie du peuple. Le théâtre à l'Ecole doit permettre aux élèves d'exprimer leurs préoccupations, les préoccupations de leur peuple. Des encadreurs soucieux de l'essor du théâtre pour le peuple veilleront à ce que l'aspect esthétique ne fasse pas défaut. Le théâtre ne saurait se réduire à la récitation pure et simple d'un scénario.

de
En dehors de l'Ecole, une action/promotion théâtrale est possible à travers les associations sportives et culturelles. Elles doivent inscrire dans leurs activités une section théâtrale qui ne doit pas exister uniquement sur le papier. Il reviendra au département d'état chargé des affaires culturelles de fournir des encadreurs expérimentés réellement acquis à la cause d'un théâtre pour le peuple.

Des structures de contrôle doivent être instaurées et sortir de ces associations une troupe fonctionnelle comme condition préalable pour leur existence effective. Mais il faudrait d'abord créer des cadres d'expression à ces troupes. L'arène, le stade, la place publique pourraient être retenus comme lieux de la représentation, et même que les salles des centres culturels, des Maisons de Jeunes.

En plein air ou dans la salle classe, le théâtre devra surtout viser à faire disparaître les barrières entre le public et les acteurs c'est-à-dire tout ce qui est obstacle à la communication du message (langue, cherté des billets etc...).

Il faudra aussi instaurer les compétitions entre troupes dans la mesure où elles favorisent l'amélioration des représentations théâtrales. De plus les compétitions peuvent contribuer à renforcer l'intérêt du public pour le théâtre car, comme le dit Hopkins, les gens aiment les compétitions et "suivent avec passion les succès ou les échecs de leur troupe théâtrale" (5).

Cependant, il faut autre chose que des applaudissements pour faire vivre ces troupes. Essentiellement constituées d'amateurs, ces troupes des associations sportives ou et culturelles pourraient fonctionner régulièrement si les acteurs et les autres hommes du théâtre connaissaient de meilleures conditions d'existence, l'emploi assuré pour tous. Une politique d'emploi véritable est inséparable de tout épanouissement culturel. La troupe se désagrège quand elle ne nourrit pas son homme ou quand cet homme reste préoccupé par ses problèmes de substance.

Des troupes professionnelles peuvent exister à côté de ces troupes d'amateurs. Ces professionnels du théâtre doivent être attentifs également aux préoccupations de leur peuple, pour être les dignes

(5) HOPKINS (N.S) "Le théâtre moderne au Mali" in Présence Africaine n° 53, 1965, p. 191.

ambassadeurs du théâtre populaire. Entièrement consacrés au théâtre, ils pourraient effectuer ainsi des déplacements en dehors de leur pays, consacrer beaucoup plus de temps à leur métier, assurer davantage de qualité à la représentation et accroître les possibilités de succès de l'oeuvre.

Si les troupes doivent être soutenues, il faut aussi encourager la production. C'est dans cet esprit que certains critiquent à juste titre l'instauration des prix nationaux ou internationaux. Le développement des maisons d'éditions est un autre facteur indiqué pour l'augmentation de la production. Dans tous les cas (concours ouverts aux dramaturges, maisons d'éditions favorisant la publication des pièces), les critères choisis pour primer une oeuvre ou pour la publier doivent tenir compte du contexte social, des aspirations du peuple de l'artiste. Plus l'oeuvre est proche des préoccupations de son peuple, plus elle est réussie.

L'Université aussi peut encourager la production dans le mani-
re de préparer l'étudiant. En Faculté des Lettres et sciences humaines on constate que l'étudiant est préparé pour devenir critique surtout. A la fin des études, le mémoire de maîtrise est exigé, puis c'est la thèse de troisième cycle, etc. La création artistique pourrait être stimulée si l'étudiant pouvait avoir la possibilité d'opter entre le travail de recherche critique et la création d'une oeuvre d'art. Le directeur du travail pourrait encadrer l'étudiant afin que disparaissent surtout les obstacles intérieurs à l'oeuvre. Permettre ce choix entre le travail de recherche et la création artistique c'est offrir, à notre avis, une première chance aux jeunes auteurs. Il n'est pas exclu qu'il paraissent alors de réels chefs d'oeuvre.

Encourager la production, soutenir les troupes, créer les structures adéquates sont donc autant de conditions nécessaires pour la promotion du théâtre. Le critique soucieux du développement du théâtre ne saurait se contenter de constater les freins. Il ne saurait se limiter à l'article de journal. La conférence publique est à

systematiser. Il appartient au critique de poursuivre le public, de lui montrer ses responsabilités dans l'avenir du théâtre. S'il peut encourager au public de faire par exemple des démarches auprès des autorités administratives locales pour obtenir des structures adéquates pour les représentations, le critique peut également demander au public son point de vue à la fin du spectacle en organisant un débat. Le public doit comprendre que la promotion du théâtre est aussi son affaire. Il faut que le public cesse d'assister au spectacle et participe véritablement à la vie du théâtre.

A P P E N D I C E

L'enquête sociologique devrait être la base d'une partie de notre étude. Nos moyens limités ne nous ont pas permis de la mener jusqu'au bout. Nous n'avons pas pu interroger le public. Nous livrons ici cependant, une ébauche d'enquête (1) auprès de quelques éditeurs et de quelques dramaturges tout en espérant qu'elle pourra servir au chercheur. Et nous souhaitons que ceux qui s'intéressent à une étude sociologique exhaustive sur le théâtre africain puissent avoir les moyens de mener à terme un tel travail.

I - Enquête auprès des éditeurs

Nous avons commencé en Février 1979, une enquête auprès de certains éditeurs dans le but de mieux cerner la réalité du théâtre. Nous avons envoyé le questionnaire ci-dessous à "Présence africaine", à "P.J. Oswald", à "Clé", à "I.O.R.T.F - D.A.E.C", aux "Nouvelles Editions africaines", parmi d'autres.

C'est l'occasion pour nous de remercier ceux qui ont bien voulu répondre à notre questionnaire particulièrement M. R. Dorsinville des N.E.A dont nous livrons la lettre ci-dessous. Nous livrons aussi les autres correspondances reçues.

Nous souhaitons que les éditeurs puissent être plus accessibles pour apporter leur concours à la bonne marche des travaux de recherche.

QUESTIONNAIRE ENVOYÉ

- 1 - Quel est le genre littéraire (parmi vos publications) qui connaît la plus importante production (à classer sur ordre d'importance) ?

(1) Dans cette Appendice nous livrons les documents sans commentaires. Nous ne reprenons pas ici nos vues sur le théâtre. Voir à ce propos la deuxième et la troisième partie de notre étude.

- 2 - Parmi les pièces que vous publiez, quelle catégorie vient le plus souvent : pièce historique, critique, conférences, etc.
- 3- Publiez-vous des travaux universitaires (mémoires, thèses) sur le théâtre? Pourquoi ?
- 4 - Que fait (que compte faire) votre Maison pour l'essor du théâtre africain ?
- 5 - Existe-t-il des critères particuliers pour publier une oeuvre (thème, style, audience de l'auteur)? Lequel retenez-vous le plus ? Pourquoi ?
- 6 - Combien de fois ont été éditées les pièces suivantes (2) (l'année de chaque édition, si possible le nombre d'exemplaires)?
- 7 - Autres observations.

R É P O N S E S

- LETRE DES NOUVELLES EDITIONS AFRICAINES du 7 Mars 1964

" Cher Monsieur,

Vous trouverez ci-dessous les réponses au questionnaire que vous avez bien voulu nous faire tenir.

- 1°/ - Histoire
- Poèmes
- Romans
- Vies d'Afrique

2°/ - Nous ne publions pas encore beaucoup de pièces bien qu'en en ayant retenu plusieurs. Tout compris, l'intérêt des auteurs va, en ordre d'importance aux genres suivants :

(2) Les pièces indiquées étaient fonction de la Maison d'édition

- 1/ - Comédie de mœurs
- 2/ - Drames historiques
- 3°/ - Nous n'avons pas de mémoires ou de thèses sur le théâtre bien que nous ayons eu à évaluer quelques "essais" qui pourraient difficilement passer pour de vraies thèses savantes.
- 4°/ - Notre mission peut difficilement être considérée comme de faire avancer le théâtre. Il y a pour cela d'autres institutions. Nous ne pouvons qu'étudier et publier ce qu'on nous propose. L'action dynamique à entreprendre se situe à d'autres niveaux. Nous nous proposons toutefois d'étudier une méthode de fabrication à l'offset qui devrait réduire les prix de revient et nous permettre de publier davantage.
- 5°/ - Le critère majeur à nos yeux est le style propre au théâtral épousant la dynamique d'une action qui progresse. Le théâtre du dix-neuvième siècle français à partir de Dumas avec les Hervieu jusqu'à Claudel offre à cet égard des modèles auxquels l'écrivain africain a tourné tout naturellement le dos pour s'offrir dans un désordre scénique fortement imprégné de l'influence du cinéma. Je ne blâme pas ; je constate seulement, tout en constatant aussi bien que les films les mieux construits (les suspense) obéissent sans le savoir aux vieilles règles du théâtre "à noeud".
- 6°/ - Les pièces que vous mentionnez (3) n'ont été écrites qu'une fois. J'y ajoute quelques noms qui peuvent vous avoir échappé :

(3) Il s'agit de - Papassidi, maître escroc : D. Dadié - Les fils de Goumel - Youssouf Guèye.

- Jean le fou = Ibrahima Seck
- L'os de Mohr Lam = Birago Diop
- La Grande Somoko = Anoma Kenie
- Les coups rompus = Moustapha Diarité

7°/ - Nous sommes sous contrat avec Radio-France pour publier les pièces primées du concours théâtral africain.

Cordialement vôtre,
Roger Dorsinville: "

- LETRE DE RADIO FRANCE INTERNATIONALE du 14 Mars 1979

" Monsieur,

Votre questionnaire s'adresse beaucoup plus à une maison d'édition qu'à un organisme de radiodiffusion publiant de façon tout à fait marginale.

En fait, dans le domaine qui vous intéresse, nous avons publié qu'une bibliographie des auteurs africains (pour la dernière édition est en voie de réimpression) et le "Répertoire théâtral africain". La suite de cette bibliographie être éditée par les N.E.A et CLE, trois titres étant actuellement sous presse. Vous trouverez jointe la liste des volumes de cette collection actuellement disponibles. Je vous signale que les trois pièces que vous citez (4) n'ont fait l'objet que d'une seule édition la première actuellement épuisée.

C'est évidemment sur le plan radiophonique qui est le nôtre que nous accomplissons le plus important effort. Je suppose que vous connaissez, tout au moins de nom le Concours Théâtral Inter-africain qui en est à sa dixième année et a suscité plus de 3.000 candidatures (cf. règlement joint).

Je vous donnerai volontiers tout renseignement.

(4) Il s'agit de : - L'Enfer, c'est Orféo = Martial Malanda (Guinée)
- Le trône d'Or = R. Atta Koffi
- La Dérive ou la chute des points cardinaux = Sangu Sossa

concernant ce concours.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos
sentiments les meilleurs.

Françoise Ligier

N.B - Les pièces publiées dans le Répertoire théâtral étant les oeuvres primées dans le cadre du concours, vos autres questions ne paraissent tomber d'elles-mêmes".

- LETTRE DE L'HARMATTAN - LIBRAIRIE - EDITION du 20 Mars 1979

" Monsieur,

Nous avons bien reçu le courrier que vous avez adressé aux Editions P.J. Oswald. Nous vous informons que cette structure d'éditions se trouve en cessation de paiement depuis plusieurs mois et que nous avons repris une partie des activités de cet éditeur.

Nous comprenons l'importance pour vous des questions que vous posez; votre travail paraît très en avance. Cependant, il ne nous est pas possible de vous transmettre les renseignements demandés. Notre édition ne s'est pas spécialisée comme P.J. Oswald dans la littérature africaine; nous sortons très peu d'ouvrages sur le théâtre.

Nous nous excusons de ne pouvoir donner une suite favorable à votre demande. Peut-être pourriez vous obtenir des réponses plus complètes auprès d'autres éditeurs parisiens.

Veuillez agréer, Monsieur, nos salutations distinguées.

R. Ageneau

Gérant. "

- Voilà les seules correspondances que nous avons reçues. Nous regrettons encore le silence de Présence africaine et de Clé quand on sait surtout leur part importante dans l'édition des pièces du théâtre africain.

II - Enquête auprès des dramaturges -

Nous avons essayé aussi de nous adresser à quelques dramaturges. Le questionnaire ci-dessous a été envoyé entre Août et Septembre 1979 à Bernard Dadié, Cheik A. Ndao, Djibril T. Miane, Abdou A. Kâ, Jean Pliya, Mbaye G. Kébé, Mamadou S. Mbengue.

Seules les réponses de Ch. Ndao et de M. Seyni Mbengue nous étaient parvenues au moment où notre travail passait à la dactylographie définitive.

C'est le lieu de remercier Cheik Ndao qui, après avoir reçu notre questionnaire a accepté de s'entretenir avec nous, entretien qui a dépassé les limites du théâtre pour devenir une rencontre à bâtons rompus. Nous livrons plus loin un passage de cet entretien.

Nous remercions également Mamadou Seyni Mbengue qui, dans une lettre datée du 11 Novembre 1979, de Moscou, a bien voulu répondre à notre questionnaire.

QUESTIONNAIRE ENVOYÉ

- 1 - Pensez-vous que le théâtre représente le genre le plus adéquat pour mieux communiquer avec le grand public?
- 2 - Comment êtes-vous venu au théâtre?
- 3 - Continuerez-vous à écrire des pièces? Pourquoi?
- 4 - Vous arrive-t-il de monter sur scène pour camper un de vos personnages? Quand? Faites-vous partie d'une troupe théâtrale?
- 5 - Avez-vous une pièce qui a été refusée par une Maison d'édition ou par un Théâtre? Laquelle? Quels arguments a-t-on avancé pour justifier le refus de publier et de faire jouer la pièce? Qu'en pensez-vous?

- 6 - Le dramaturge peut-il vivre aujourd'hui de sa plume?
- 7 - Qui est-ce qui selon vous, pourrait le plus encourager la création dramatique?
- 8 - Que pensez-vous de la critique littéraire actuelle?
- 9 - Autres observations.

R E P O N S E S

- LETTRE DE MAMADOU SEYNI MBENGUE du 11 Novembre 1978

"Cher, Monsieur,

En réponse à votre lettre du 29 Septembre 1978, je vous fais tenir, ci-joint, les réflexions que m'inspire votre questionnaire annexé à la lettre précitée.

C'est avec tout l'empressement que me permettent mes fonctions si absorbantes (5), que je réponds à vos questions. Je reste en effet, convaincu que la préparation de cette thèse ne manquera pas d'apporter une contribution précieuse à une meilleure connaissance du théâtre sénégalais, de ses problèmes et des réalités de la crise - car c'en est une! - qu'il traverse. Le théâtre sénégalais niétine, car il ne se renouvelle pas, alors que les ressources inépuisables de notre fond culturel traditionnel demeurent encore intactes. Il stagnera longtemps encore jusqu'à ce qu'il se décide à se tourner résolument vers le grand public et non vers une catégorie de privilégiés qui ne sont que de simples consommateurs d'art et ne peuvent en conséquence en aucune manière participer au développement du théâtre sénégalais.

En vous prodiguant mes plus vifs encouragements dans ce travail de recherche que vous entreprenez sur un sujet aussi brûlant et aussi capital, je vous prie de croire, cher Monsieur, en mes sentiments très cordiaux.

Mamadou Seyni MBENGUE

(5) Mamadou Seyni Mbengue est actuellement Ambassadeur du Sénégal en Union Soviétique.

- Réponse de K. Seyni Mbengue au questionnaire -

1°/

Plus exactement, le théâtre est l'un des genres, parmi les plus adéquats, pour mieux communiquer avec le grand public. Il y a, bien sûr, la Télévision et la Radio qui, de par l'importance du public qu'elles permettent de toucher, se révèlent comme d'incomparables moyens de communication de masse.

Cependant le théâtre conserve toute sa spécificité et ses avantages par le lien-participation qu'il établit automatiquement entre les acteurs et leur public, contact plus direct encore lorsqu'il s'agit du théâtre négro-africain, c'est-à-dire du théâtre en rond, qui ne connaît point la "cassure" qui existe entre la scène et le public, donc entre les comédiens et les spectateurs, dans le cadre du théâtre gréco-romain (scène à l'italienne). Mais le théâtre, pour mieux se révéler comme un moyen puissant de communication avec le grand public, doit quitter "Serane" pour aller vers les masses, dans les quartiers des grandes villes et dans l'intérieur du pays, sous la forme de théâtres de verdure, vraiment populaires, qui me paraissent la formule la plus adéquate vers laquelle doit s'orienter le théâtre sénégalais.

2°/

Je suis venu au théâtre sans vocation particulière au début, bursquement, fortuitement. A la fois comme comédien et comme auteur. La vie quotidienne d'un fonctionnaire de brousse : l'ennui - peu de distractions - point de vie culturelle. Il fallait tuer le temps. Avec un ami, nous écrivons une pièce de théâtre "La vengeance du prince Regueibat". Et puis après? Il faut maintenant la jouer afin qu'elle ne dorme pas indéfiniment dans des cartons. L'idée de créer une troupe théâtrale nous vient bien vite à l'esprit.

Elle est créée après bien des avatars. Mais enfin, elle existe. La pièce est jouée à Diourbel, Gossas, Mbacké, avec succès. Il se produit après une certaine période de sommeil pendant laquelle le charme a été rompu. Me voilà coupé du théâtre. Peut-être, parce que tout simplement, je n'en ressentais point la vocation. Le divorce durera plus de vingt ans. Divorce ou séparation de corps? Je ne sais.

1970 : la Radiodiffusion française, en accord avec les Radios africaines, lance un concours théâtral. Suis-je encore capable d'écrire une pièce de théâtre? Ai-je vraiment un message à communiquer? Essayons. C'est alors la naissance du "Procès de Lat Dior".

3°/ Si je continuerai à écrire des pièces? Je ne saurais le dire. Plutôt cela dépend. Si j'ai un message à transmettre au public sénégalais. Ou interafricain. Dans le cadre d'un engagement réel. Car pour moi, l'écrivain, pour être valable et s'identifier à son peuple, doit être un homme pleinement engagé dans la lutte de son peuple: lutte politique, lutte pour la libération économique, lutte pour le bien-être social, et par dessus tout, lutte pour restituer les vertus et la dignité d'antan que nous risquons de perdre sous l'assaut du matérialisme et de la civilisation technicienne.

4°/ Je suis déjà monté sur scène. Je ne renoncerais point à le refaire si cela s'avère nécessaire. Mais j'avoue que je suis plus enclin au parti-pris : rester auteur. Fâché-ment!

5°/ Je n'ai pas eu de pièce qui ait été refusée. Si cela m'arrivait un jour et que je sois intimement convaincu que ma pièce est bonne, peut-être serait-ce là l'occasion de monter sur les planches, avec ceux qui voudront bien m'aider pour prouver que ma pièce est bonne. Car je crois que ce que j'écris est toujours bon, dans la mesure où, dans mes œuvres

je m'évertue toujours à dialoguer avec mon peuple et en dialoguant avec lui, de laisser parler mon cœur. C'est le plus sûr moyen de s'identifier à son public, en créant, d'être mieux compris par lui.

6°/ Difficilement. Il vivra mieux de sa plume le jour où le public se reconnaîtra en lui, c'est-à-dire, lorsque le dramaturge posera les véritables problèmes de son peuple.

7°/ Deux conditions sont nécessaires pour cela :

D'abord, que le théâtre s'ouvre vraiment à la création dramatique, c'est-à-dire que les troupes existantes, acceptent de faire l'effort nécessaire pour jouer les pièces qui existent;

Ensuite, que le théâtre aille vers le public. Si celui-ci s'élargit, la création dramatique en sera d'autant encouragée.

8°/ La critique littéraire africaine est encore jeune et inexpérimentée, mais elle a quand même le mérite d'exister. Elle s'affirmera rapidement comme un centre d'impulsion et d'émulation, si elle affine ses méthodes "d'investigation" et, surtout, si elle cherche l'objectivité avec rigueur, c'est-à-dire avec toute la probité intellectuelle qui s'attache à sa fonction."

- CHEIK NDAO : "LE THEATRE AFRICAIN
SE DEVELOPPERAIT DAVANTAGE SI,..."

(Nous livrons ici un passage - sur quelques questions relatives au théâtre - de notre entretien avec Cheik Ndao. Dans l'entretien qui a duré plus de trois heures, Ch. Ndao nous a livré ces idées sur le théâtre, sur la création littéraire, sur les conditions des artistes, leurs problèmes, etc. L'importance

des langues nationales, la nécessaire liberté de l'artiste, le problème de l'écrivain engagé ont été aussi soulevés. Son opinion sur la critique littéraire africaine, son admiration pour Shakespeare, ses projets littéraires, ses vœux et ses jugements sur son oeuvre ont été d'autres aspects de l'entretien. L'écrivain sénégalais a également parlé de sa vie, de ses origines de son évolution, de ses rapports avec son entourage, de ses convictions politiques, de ses convictions religieuses. L'actualité socio-politique au Sénégal et l'attitude des intellectuels n'ont pas été passés sous silence.

Cheik NDAO a livré ses opinions très librement, avec modestie et avec clarté. Et la première conclusion que nous avons eu à tirer après ces trois heures d'entretien, c'est que véritablement Cheik Ndao reste cet auteur engagé un engagement qui repose sur la conviction que seul l'intérêt des masses populaires doit préoccuper tout patriote sincère.

Nous regrettons de ne pouvoir livrer ici intégralement (à cause des difficultés matérielles) cet entretien avec celui qui, à notre avis, est pour le théâtre sénégalais ce que Ousmane Sembène est pour le cinéma sénégalais : le plus grand).

Cheik Aliou NDAO, vous êtes connu auprès du public comme poète ("Mogariennes"), romancier ("Buur Tilleon), mais aussi comme dramaturge ("L'exil d'Albouri", "Le fils de l'Almeïda", "L'île de Bahila") - Lequel de ces trois genres, selon vous, vous attire le plus du public ? Pourquoi ?

CHEIK NDAO : J'ai souvent dit que pour un écrivain africain, c'est une chance d'être dramaturge. Comme vous le savez notre peuple est surtout composé de gens analphabètes ou tout au moins analphabètes en français. Car il y a au Sénégal des gens qui savent lire en arabe, qui emploient les caractères arabes pour écrire en wolof, en soninké, en mandingue, en peular etc. Malheureusement les écrivains formés à l'Ecole française utilisent le français. C'est dire donc qu'ils s'adressent à un public limité. Cependant avec le théâtre, grâce au jeu de scène, aux costumes, les danses, chants etc, il est possible de se rapprocher du peuple. Le théâtre est donc le genre qui nous touche le plus du peuple.

- Comment êtes-vous venu au théâtre ?

CHEIK NDAO : On ne choisit pas d'être écrivain. C'est un point de vue. Il ne semble qu'il y a un don. Lorsque j'étais jeune, j'ai baigné dans une certaine atmosphère à cause de mon éducation et surtout avec mes voyages à travers le pays en compagnie de mon père qui a eu la chance de faire plusieurs postes de brousse comme administrateur et par la suite comme chef de canton. J'ai été impressionné par les récits des anciens rois et par l'histoire d'un homme comme Alboury.

Plus tard, à Grenoble, lors des semaines culturelles organisées par les étudiants de la F.E.A.N.F (il était de coutume de jouer une pièce de théâtre), j'ai décidé de m'essayer à l'art dramatique. (Avant cela, j'avais surtout écrit des poèmes). Et comme l'image d'Alboury me revenait sans cesse, c'est ainsi que je proposais cette pièce qui à l'époque ne comportait que six tableaux. C'était la première fois que je proposais une pièce à des acteurs. Elle a été montée par les étudiants, essentiellement des amateurs.

- Continuerez-vous à écrire des pièces ?

Cheik NDAO : Oui. Actuellement d'ailleurs, j'ai trois projets. Je veux écrire une pièce épique dans le genre de L'exil d'Alboury qui aura pour cadre le Saloum. J'ai une autre pièce moderne sur le problème des expulsés en Afrique, j'ai également une autre pièce à la fois ancienne et moderne parce qu'il s'agit du thème du sacrifice. Un père de famille, par l'intermédiaire d'un sorcier, accepte de sacrifier une de ses filles pour devenir riche. (C'est une pratique qui doit être dépassée, mais qu'on voit encore en Afrique). Il ne s'agit pas d'un sacrifice humain puisque la fille ne sera pas tuée, mais plutôt de procédés magiques : le fait de perdre son âme etc... comme si l'homme avait lié un pacte avec le diable etc... Ce n'est pas très clair dans mon esprit.

- Avez-vous une troupe théâtrale avec laquelle vous travaillez? Vous arrive-t-il de monter sur scène pour camper un de vos personnages ?

CHEIK NDAO : J'étais l'un des dirigeants de la troupe théâtrale des étudiants africains de Grenoble. Durant cette époque, bien avant ma première pièce (L'exil d'Albouri) proposée aux étudiants, je faisais de la mise en scène et je participais au jeu comme figurant. Mais j'étais surtout metteur en scène. Avant L'exil, nous avons monté La mort du Danel de Cissé Dia vers 1959 ou 60

De retour en Afrique, je me suis essayé à la mise en scène de mes propres oeuvres. Ainsi j'ai monté avec mes élèves (de l'Ecole Normale W. Ponty où j'étais affecté) d'abord La case de l'homme vers 1963, puis plusieurs fois (trois fois au moins) Le fils de l'Almanay.

A Thiès, je dirigeais aussi au Centre Culturel africain une troupe civile. Mais je n'ai pas incarné de caractère. J'ai surtout dirigé la mise en scène.

- Avez-vous une pièce qui a été refusée par un théâtre ou par une Maison d'édition -- Laquelle? Quels arguments a-t-on avancé pour justifier le refus de faire jouer ou de publier la pièce? Que pensez-vous de ces arguments ?

Cheik NDAO : Il y a L'exil d'Albouri -- La première maison d'édition contactée fut "Présence africaine". D'après mes souvenirs, le comité de lecture avait chargé un Tunisien de lire le manuscrit. Ce dernier n'avait pas compris l'oeuvre. Après avoir longtemps attendu, j'ai réclamé mon manuscrit, pour m'adresser à P. J. Cayrol. Lorsque la pièce a été publiée, il paraît que le Directeur de "Présence Africaine", Alioune DIOP n'était pas content, surpris de se voir en compte qu'une telle pièce avait été proposée à sa maison.

- En quelle année aviez-vous proposé "L'exil" à "Présence africaine" ?

CHEIK NDAO : Vers 1962 ou 63, je ne sais plus exactement. J'ai écrit presque toutes mes œuvres quand j'étais étudiant sous Le fils de l'Almamy et l'île de Bahila.

- Et au niveau des Théâtres? Vous n'avez pas rencontré des difficultés ?

CHEIK NDAO : J'avais remis L'exil d'Albouri au Théâtre Sorano vers Juillet 1965 ou 66 alors que je rentrais de France. La pièce n'a été montée qu'en 1968. Et c'est le metteur en scène français Raymond Hermantier qui découvrit la pièce en fouillant dans les manuscrits déposés au théâtre Sorano. Il se demandait pourquoi une telle pièce n'avait pas été montée plus tôt. Malheureusement, L'exil est jusqu'à présent ma seule pièce montée par Sorano. Alors que toutes les pièces que j'ai écrites par la suite se prêtent mieux à la mise en scène, parce que beaucoup plus dramatiques. De plus L'exil d'Albouri est une première œuvre. Celles qui ont suivi traduisent une plus grande maîtrise de l'auteur et je pense qu'elles sont meilleures.

- Avez-vous proposé toutes vos pièces au même titre que "L'exil" à Sorano ?

CHEIK NDAO : Je n'ai pas proposé. J'ai pensé que Sorano aurait dû être au courant des publications d'autant plus ce sont des pièces éditées.

- Qui est-ce qui selon vous pourrait le plus encourager la production dramatique ?

CHEIK NDAO : Je crois qu'il faudrait éviter ce que nous avons au Sénégal et en Côte d'Ivoire : privilégier une troupe nationale dramatique. Il est très dangereux de privilégier une troupe, car très souvent il s'agit d'une troupe d'Etat. Il faut plutôt encourager plusieurs troupes indépendantes, même si elles sont complètes.

d'amateurs. Je pense que le théâtre africain se développerait davantage si ces troupes étaient subventionnées par l'Etat, encouragées par des concours des prix, etc.

Actuellement si Sorano n'accepte pas votre pièce, vous n'avez pas d'autres recours. Vous pouvez toujours vous adresser à de petites troupes telles que "Les Tréteaux", "Le nouveau Forcan" dont les acteurs ont beaucoup de talent certes. Mais, malheureusement ces troupes n'ont pas assez de moyens. Elles ne reçoivent pas de subventions ou en tout cas ne reçoivent que des sommes modiques. Et c'est cela le grand handicap.

- Et le dramaturge ? Par exemple vous Cheik NDAO, qui est-ce qui pourrait le plus vous encourager à continuer votre production ?

CHEIK NDAO : C'est un problème de temps. Il serait souhaitable qu'un dramaturge et même qu'un écrivain tout court ne soit pas obligé d'exercer une autre profession. Ou alors s'il exerce une profession que ce soit dans l'enseignement soit supérieure ou secondaire et qu'il soit libéré de certaines heures. Parce que dans l'enseignement il peut profiter des vacances etc. Il serait souhaitable aussi que l'écrivain et surtout le dramaturge soit bien compris du milieu dans lequel il vit surtout sur le plan professionnel, pour qu'on sache que le meilleur apport qu'on puisse attendre de lui n'est pas dans l'administration, mais plutôt dans l'oeuvre qu'il laisse à la postérité.

- Pourquoi avez-vous alors quitté l'enseignement ?

CHEIK NDAO : Je venais de donner quatorze ans de ma vie à l'enseignement tout en essayant d'écrire. J'ai accepté les nouvelles fonctions (6) qui m'ont été proposées parce qu'il me semblait que j'aurais beaucoup plus de temps d'écrire. De plus, comme je l'ai toujours dit, j'ai fait une licence d'enseignement pour faire plaisir à mes parents.

(6) Directeur du Centre d'Etudes et de Civilisations de Dakar.

à mon père qui à l'époque pensait peut-être que je perdais mon temps en France, qu'il fallait une profession etc. Mais ma conviction intime est que je ne me réalise véritablement que lorsque j'écris quelque chose.

- Le dramaturge, l'écrivain ou général peut expliquer la genèse de son oeuvre; l'évolution de ses écrits et les réactions du public. Mais pensez-vous qu'il soit le meilleur critique de son oeuvre ?

CHEIK NDAO : Ce qui m'impressionne surtout chez un bon critique (parce qu'il y a aussi de mauvais critiques), c'est qu'il est capable de révéler l'auteur à lui-même. Quand nous élaborons une oeuvre d'art, nous sommes dans deux sortes d'états d'âme. Nous sommes à l'état de veille et à l'état de rêve. Durant la création tout se passe comme si l'esprit n'intervenait pas et qu'on avait affaire plutôt à un "délire émotionnel" comme dit Amadou Samb. Le créateur est à l'état de rêve, de passion et même passion aveugle à l'intérieur de l'oeuvre. Et ce n'est que par la suite, en corrigeant que l'intelligence et l'esprit critique interviennent.

Le critique par contre lorsqu'il se penche sur une oeuvre utilise surtout son esprit critique. Et c'est ainsi qu'il arrive à révéler l'auteur à lui-même par une approche beaucoup plus scientifique.

- Comment accueillez-vous la critique africaine actuelle ? Comment la jugez-vous plus précisément ?

CHEIK NDAO : Je connais la critique africaine. J'ai personnellement dirigé la "chronique littéraire du Journal des Étudiants Sénégalais en France". À l'époque je signalais mes articles sous le pseudonyme YAKHAM. Je fus l'un des premiers à faire de la critique littéraire africaine. C'était vers 1959-62. J'avais publié une chose sur Abdoulaye Sadjî, sur la poésie etc. Il y eut un séminaire

organisé par la F.E.A.N.F en 1960, durant lequel on avait demandé à certains articles de critique littéraire à certains étudiants en lettres. C'est donc dire que j'ai l'habitude de cette critique.

Je crois que l'un des premiers critiques africains a été Senghor, ou en tout cas l'un des premiers à réfléchir, à écrire sur ses confrères. La première oeuvre de critique que j'ai lue c'est son Antéologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, alors que j'étais au Collège des Pères. Ces dernières années ont révélé des critiques comme Thomas Melone, Mohamadou Kane, Madior Diouf, Makhily Gaassama etc. Il faut dire que certains critiques ne sont devenus critiques qu'à travers leurs travaux universitaires. Mais ils se sont souvent révélés des critiques assez sérieux sur lesquels on peut compter. Il faut ajouter que nous n'avons pas encore développé des Ecoles de critiques littéraires comme en Afrique anglophone. Au Ghana, en Sierra Léone, au Nigéria etc, la critique est plus importante que celle des pays francophones. Cela s'explique par le fait que les critiques anglophones ont la chance de publier les jeunes auteurs dans les "Magazines" avant de les publier en livre. Ce dont nous ne disposons pas en Afrique francophone.

- C'est un problème de structures, de conditions nécessaires à l'épanouissement de la critique ?

CHEIK NDAO : Oui, un problème de structures.

- Donc, vous vous intéressez à la critique, vous lisez la critique et vous faites même de la critique littéraire. Mais comment accueillez-vous ce qu'on dit sur votre oeuvre ?

CHEIK NDAO : L'oeuvre d'art n'appartient plus à l'auteur une fois qu'elle sort de son imagination. C'est pour cela que l'artiste doit accepter toutes les critiques aussi bien positives que négatives.

Quand une critique est négative, si elle est justifiée, elle peut quand même apporter quelque chose à l'artiste. Quand elle est positive, la critique peut sans doute apporter une satisfaction morale mais jamais de l'orgueil. Je crois que la base même de la création c'est l'humilité.

- Vous acceptez donc toutes les critiques
L'essentiel étant que l'analyse repose sur
des considérations objectives, une argumen-
tation claire, des positions toujours jus-
tifiées...

CHEIK NDAO : Et surtout que le critique oublie la personne, qu'il n'y ait pas d'attaques personnelles.

- Dans votre article inédit, (7), "que je viens
de lire, vous soulignez qu'il faut poursuivre
l'effort de création même avec l'utilisation des
langues nationales. "L'art, dites-vous à juste titre,
demeure toujours création, meurtrissure, effort
sur soi. Un théâtre en wolof d'accord, en mandin-
gue bien sûr, en sérère pourquoi pas; mais
d'abord fondé sur des textes bien ciselés, dans
une langue parfaite, des accents adéquats, avec
des personnages qui nous donnent l'illusion d'exis-
ter et tout cela pour le seul bonheur de l'art",
j'ajouterai et du public. Cet effort de création
par delà l'utilisation des langues, c'est d'ail-
leurs une idée que j'ai défendue dans mon étude.
Les langues nationales ne sont pas des clés passe-
partout. Mais en attendant l'avènement d'une poli-
tique culturelle réellement préoccupée de l'essor
des langues nationales... que"

(7) Il s'agit d'un article intitulé "Situation actuelle du théâtre négro africain" que Cheik Ndao venait d'envoyer à un journal indien Africa Today dans le courant du mois de Septembre 1973. L'auteur avait bien voulu nous en faire lire une copie.

préconisez-vous en tant que dramaturge pour l'avenir du théâtre ?

CHEIK NDAO : Il faudrait peut-être continuer sur la même lancée c'est-à-dire que tout en écrivant en français, essayer de faire oeuvre originale. Il faut éviter d'imiter le théâtre classique européen. Il faut plutôt tendre vers un théâtre total en essayant d'introduire tous les arts dans notre théâtre. Les thèmes abordés, doivent intéresser le public c'est-à-dire considérer la réalité actuelle. C'est ce qui est souhaitable.

- Donc selon vous il s'agit de continuer à écrire en français. Le problème étant de choisir des thèmes répondant aux préoccupations du public.

CHEIK NDAO : Oui, il s'agit de rester africain, de comprendre surtout que pour nous le français n'est qu'une langue d'usage. Nous avons à mettre notre propre émotion à l'intérieur pour être compris par notre public.

- Même si ce public ne s'exprime pas dans sa majorité en français ?

CHEIK NDAO : Oui, L'art africain devra réellement s'exprimer et cela à travers chants, danses etc... et surtout la mime...

- Il faut donc un langage gestuel qui empoigne véritablement le public ?

CHEIK NDAO : Oui, il faut aussi de bons acteurs.

- Et le décor ?

CHEIK NDAO : Je crois qu'un bon dramaturge africain devrait pouvoir écrire une pièce de théâtre sans décor. Le décor devrait se trouver dans l'atmosphère de la pièce et surtout dans le vocabulaire. Ainsi, cela nous permettrait de jouer nos pièces partout : sous l'arbre à palabres, sur la place du village, etc. C'est ce que j'ai essayé

Cependant en cas de discorde, il n'existe pas de mécanisme contraignant pour opérer un rapprochement des points de vue divergents : seule une action en responsabilité peut être intentée contre un actionnaire qui viole son engagement. Sans que le vote émis puisse être annulé.

Aussi les actionnaires ont-ils plutôt recours à un deuxième type de convention de vote à caractère général et permanent, en transférant leur droit de vote à un tiers qui prendra seul une décision ou qui agira dans un sens déterminé par la majorité ou l'unanimité des actionnaires regroupés. Or la licéité du procédé est douteuse au regard du droit des sociétés²⁵.

Au contraire dans le cadre d'une co-propriété d'actions, les arguments invoqués par les partisans d'une illicéité des conventions de vote en général sont sans portée.

En effet dans une co-priorité d'actions, chaque titulaire a le droit de voter dans les A.G : on ne peut donc prétendre qu'en concluant une convention relative à l'exercice des droits indivis, qu'il renonce à son droit de vote, qu'il le cède ou qu'il prend un engagement de vote ; et puisque aucun indivisaire n'a la possession exclusive des actions indivises, les co-propriétaires d'actions ne sont pas non plus dépossédés de leurs actions par la convention d'indivision au profit d'autres actionnaires ou d'un syndicat.

c'est précisément s'ils veulent exercer le droit de vote que les co-prioritaires d'actions doivent confier à leur représentant le droit de participer aux A.G. et de voter au nom de l'indivision. Ainsi le législateur de l'OHADA exige t-il qu'une convention de vote soit conclue entre les actionnaires indivisaires pour que le droit de vote soit exercé (art 127 A.U.S.C) précité. Le mandataire qui doit s'interposer entre la S.A. et les co-propriétaires d'actions est, à défaut de désignation par les

²⁵ Infra, titre II, Chapitre, II Section I, Paragraphe I

de faire. Vous avez sans doute remarqué que je tiens compte beaucoup de la modicité de nos moyens. Le lieu scénique ne change pas tellement. Dans La Décision par exemple, il y a une seule scène de rue et tout le reste se passe dans un salon. Dans L'île de Bahila tout se passe au palais. Il suffit au metteur en scène d'isoler une partie pour la cellule et une autre partie pour le salon du dictateur Amago.

- Votre dernière pièce "L'île de Bahila"
a eu valeur prémonitoire notamment avec
les événements au Nicaragua, la chute de
de Somoza. Comment pouvez-vous expliquer
si l'on peut dire cette vision prophétique,
cette correspondance entre la fiction et la
réalité?

CHEIK NDAO : C'est vraiment une satisfaction personnelle quand un auteur se rend compte que ce qu'il a vu dans son rêve s'est réalisé. Et cela prouve que c'est un auteur engagé. Voilà le véritable engagement dans la mesure où par l'observation de ce qui se passe autour de lui et par un jugement objectif, il arrive à prévoir l'explosion sociale, la révolution qui pourrait naître de l'oppression. Supposons qu'une pièce de ce genre se joue dans un pays où il n'y a pas de libertés, cela peut être un exemple. Cela peut attirer l'attention. Et je crois que le rôle du dramaturge se limite à cela. Aujourd'hui si la situation décrite dans L'île de Bahila se réalise encore dans un autre pays, c'est d'autant mieux. C'est là un exemple qui prouve que l'auteur n'était pas en dehors de la réalité.

- Cheik Ndao, en tant que dramaturge,
quels sont vos rapports avec les Editeurs et les
Directeurs de Théâtre ?

CHEIK NDAO : J'avais des rapports personnels avec mon premier éditeur Pierre Jean Oswald que j'ai connu à l'époque de la guerre d'Algérie. C'était un homme de gauche dont l'imprimerie avait été plastiquée par l'O.A.S. Il a été obligé de se réfugier en Tunisie.

Lorsque je l'ai rencontré pour la première fois, il venait d'être autorisé à rentrer en France et il voulait reprendre ses activités. A l'époque nos rapports avaient été facilités parce que nous partageons la même idéologie de combat anticolonialiste. C'est ainsi que j'ai lui confiait le manuscrit de L'exil d'Albouri. Il y a eu une première édition en 1967 et peut-être d'autres éditions. Je n'ai pas pu en parler. J'ai vu qu'il y a une dernière édition qui date de 1974. Ses relations continuant, je lui confiait également l'édition de Journal de l'Almanach et de La Case de l'homme. L'exil d'Albouri était suivi de La Décision. Donc quatre pièces ont été confiées à M.J. Oswald.

Par la suite P.J. Oswald a dit avoir eu des difficultés financières. Il a même déclaré faillite. Nos rapports se sont détériorés surtout à cause d'une question morale. Il n'a pas respecté le contrat qui nous liait. C'est ainsi que jusqu'à présent, il me doit beaucoup d'argent.

- Vous venez de dire que le manuscrit de "L'exil d'Albouri" vous l'aviez confié à P.J.Oswald parce qu'à l'époque vos rapports étaient facilités par la même idéologie de combat anticolonialiste. Oswald avait donc le manuscrit bien avant votre contact avec Présence africaine ?

CHEIK NDAO : Non, non ! J'avais connu Oswald bien avant son contact avec Présence Africaine. Mais c'est après le retour de Présence africaine que je lui ai remis le manuscrit. C'était quelques mois ou une année après...

- Vos rapports avec les Directeurs de théâtre ?

CHEIK NDAO : Avec les Directeurs de Théâtre, je n'ai eu de rapports qu'avec Maurice Sonar Senghor du Théâtre Sorano. Et finalement j'ai manqué de chance dans les rapports personnels. En fait,

alors que j'étais à Saint-Denis au lycée Ameth Ball, je vis dans un journal que ma pièce (L'exil d'Albouri) était programmée. Je n'avais jamais été contacté par le Théâtre Sorano pour cela. Au début, je m'opposais aussitôt à cette idée. Je disais qu'il fallait d'abord négocier d'abord à l'extérieur et au Sorano n'aurait pas le droit de programmer ma pièce sans mon accord. Il est ainsi que le Directeur de Sorano a été obligé de suspendre la programmation de L'exil d'Albouri. C'est le Directeur de Sorano et moi-même la fille de Abdourahmane Sorano de nos relations amicales. Elle vient à St-Denis et elle essaie de me convaincre en me disant que beaucoup d'argent avait été dépensé pour les costumes prêts etc... Et c'est à la suite de cela que je donne mon accord. On monta L'exil d'Albouri. Il est évident que par la suite mes rapports avec le directeur de Sorano n'ont pas été bons. Il aurait dû exister entre un Directeur de théâtre et un auteur...

- La cause de ce problème de "L'exil d'Albouri" -

CHIEK MOAG : Oui, je pense personnellement que c'est la cause de là. Et puis je ne comprends pas... quand on dit que L'exil d'Albouri est programmé à 1000 F. CFA par séance (pour un théâtre qui coûte 100 millions de francs, ou de 90.000 F CFA)... Et cette situation est grave surtout plus qu'il s'agit d'un théâtre d'Etat. même avec un directeur d'auteurs à Dakar, il est très difficile de faire travailler les auteurs à moins de politiquer le problème...

- Ainsi avec les Malheurs de l'Algérie problèmes. Avec les Directeurs de Théâtre les problèmes ne passent pas non plus. Dans ces conditions le dramaturge peut-il vivre aujourd'hui de sa plume ?

CHIEK MOAG : Oui, quand dans des pays. Dans des pays comme par exemple tel que le Sénégal, le Mali, le Burkina Faso, il est difficilement possible de vivre de sa plume. Dans le secteur où, il y a des contacts entre directeurs de théâtre et les auteurs, peut-être...

Et puis les dramaturges des pays anglophones sont leurs propres auteurs en scène et directeurs de troupe. Ils sont souvent professeurs d'université, ils ont beaucoup plus de temps. Ils dirigent quelquefois des acteurs professionnels et ils peuvent contrôler leurs manuscrits. Concernant les publications, ils ont beaucoup plus de latitude. La diffusion est mieux organisée. Un auteur comme Wole Soyinka, par exemple, on peut retrouver ses livres à la Jamaïque, à Hong-Kong, à Lusaka, etc. Ce qui n'est pas le cas pour les écrivains francophones. Dans les pays francophones l'écrivain ne peut pas vivre de sa plume à cause surtout des difficultés que ^{je} viens d'énumérer. S'il y avait un comportement moral de la part des directeurs de théâtre et des éditeurs, en écrivant deux ou trois pièces comme L'exil d'Albouri, on devrait pouvoir vivre de sa plume.

- BIBLIOGRAPHIE -

A. - Recueils bibliographiques

- BARATTE (Thérèse) - Eno Bélinga - Bibliographie - Auteurs africains et malgaches de langue française - Paris, Office de Radio-diffusion Télévision française, 1972
- MERCIER (Roger) - Bibliographie africaine et malgache. Dakar, *Annuaire de la Revue de Littérature comparée*, XXXVII^e année, n° 1, Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1963.
- NAAMAN (Antoine) - Guide Bibliographique des auteurs négro-africains et malgaches de langue française. Québec, Centre d'Etude des littératures d'expression française. Faculté des Arts, Université Sherbrooke, 1970

B. - Oeuvres dramatiques (1)

- AMON D'ABY (F.J.) - DADIE - GADEAU - Le théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire (oeuvre choisies) - Abidjan, Cercle culturel et folklorique de la Côte d'Ivoire, 1965
- ATTA KOFFI (Raphaël) - Le trône d'or - Paris, ORTEP - DAFEC, 1969
- BA (Thierno) - Lat-Dior - Le chemin de l'honneur - Dakar, Imprimerie A. Diop, 1970
- BADIAN (Seydou) - Sous l'Orage (Kany) - Roman. suivi de La mort de Chaka - pièce en cinq tableaux. Paris, Présence africaine, 1972
- BEMBA (Sylvain) - L'Homme qui tua le crocodile - Tragicomédie Yaoundé, Clé, 1972

(1) Nous n'indiquons que l'édition utilisée.

CESAIRE (Aimé) - Et les chiens se taisaient - Tragédie. Paris, Présence africaine, 1962

- La Tragédie du Roi Christophe - Théâtre. Paris, Présence africaine, 1970 (première publication dans la revue Présence africaine n° 39, 1961, pp. 125 - 153)

CESAIRE (Aimé) - Une saison au Congo - Théâtre. Paris, Seuil, 1971

- Une tempête d'après "La tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre. Paris, Seuil, 1974

CHENET (Gérard) - El Hadji Omar - Chronique de la guerre sainte. Honfleur, P.J. Oswald, 1968

CONDETTO (Nénékhaly - Camara) - Continent-Afrique suivi de Amazoulou Honfleur, P.J.Oswald, 1970

DADIE (Bernard B.) - Monsieur Thôgo-Gnini - Comédie. Paris, Présence africaine, 1970

- Béatrice du Congo - Pièce en trois actes. Paris, Présence africaine, 1970

- Les voix dans le vent - Tragédie. Paris, club africain du livre, 1973

- Iles de tempête - Paris, Présence africaine, 1974

- Papassidi - maître escroc - Comédie - Dakar-Abidjan N.E.A, 1975

DERVAIN (Eugène) - Saran ou la reine scélérate et La Langue et le scorpion - Pièce en trois et quatre actes - yaoundé, Clé 1968

DIABATE (Massa Makan) - Une si belle leçon de patience - Paris, ORTF - DAEC, 1972

- EPASSY (Antoine) - Les Asticots - Paris, ORTF - DAEC, 1972
- GUEYE (Youssouf) - Les Exilés de Goumel - Dakar. Abidjan, H.E.A., 1972
- GUINEE (République de) - L'aube sanglante - Pièce présentée par la République de Guinée au 2ème Festival Mondial des Arts et de la Culture africains - Lagos, Janvier 1977. Conakry, Imprimerie Patrice Lumumba, 1977
- KA (Abdou Anta) - Théâtre - Quatre pièces d'Abdou Anta KA - "La fille des Dieux" - "Les Amasoulous" - "Pinthioum Fann" - "Gouverneur de la rosée". Paris, Présence africaine, 1972
- KABA (Alkaly et Diama) - Les hommes du Bakchich - Paris, ORTF-DAEC, 1973
- KEBE (Nbaye Gana) - L'Afrique a parlé - Paris, ORTF - DAEC, 1972
- MALINDA (Martial) - L'Enfer, c'est Orféo - Paris, ORTF-DAEC, 1974
- MBA EVINA (Jean) - Politicos - Comédie. yaoundé, Clé, 1974
- MBENGUE (Mamadou Seyni) - Le procès de Lat-Dior - Drame sénégalais. Dakar, Grande Imprimerie africaine, 1970
- MENGA (Guy) - L'oracle - Comédie en trois actes - Paris, ORTF-DAEC, 1973
- La marmite de Koba - Mbala - Drame en deux actes. Paris ORTF-DAEC, 1976
- NDAM. NJOYA (Adamou) - Dairou IV - yaoundé, Clé, 1973
- NDAO (Cheik Aliou) - L'exil d'Albouri suivi de La Décision. Nonflet, P.J.Oswald, 1972
- Le fils de l'Almamy suivi de La Case de l'homme. Nonflet, P.J.Oswald, 1973
- L'île de Bahila - Drame en cinq actes. Paris, Présence africaine, 1975

- NDEBEKA (Maximé) - Le Président - Drame satirique en trois actes -
Honfleur, P.J. Oswald, 1970
- NIANE (Djibril Tamsir) - Sikasso ou la dernière citadelle -
Chaka. Honfleur, P.J. Oswald, 1971
- NOKAN (Charles) - Abraham Pokou ou une grande africaine. Honfleur,
P.J. Oswald, 1970
- Les malheurs de Tchakô - Honfleur, P.J. Oswald, 1970
- OYONO-MBIA (Guillaume) - Trois prétendants, un mari - Yaoundé, Clé
1964
- Jusqu'à nouvel avis - Yaoundé, Clé 1972
- PLIYA (Jean) - Kondo le Requin - Drame historique en trois actes -
Paris, ORTF - DAEC, 1969
- La secrétaire particulière - Comédie. Yaoundé, Clé 1973
- SALIFOU (André) - Tanimoune - Drame historique en sept actes.
Présence africaine, 1973
- SENGHOR (Léopold Sédar) - "Chaka" in Poèmes - Paris, Seuil, 1966 -
pp. 118 - 133
- SONSA (Sangu) - La Dérive ou la chute des points cardinaux - Paris,
ORTF - DAEC, 1973
- SOYINKA (Wole) - Le lion et la perle - Yaoundé, Clé, 1973
- VIDEROT MENSAH (Toussaint) - Four toi, nègre, mon frère... Un homme
comme les autres. Monte-Carlo, Ed. Regain, 1960.
- ZAOUROU (Bernard Zadi) - Les Soles suivi de L'Étoile. Paris, P.O.L.,
1975

C. - Articles et ouvrages sur le théâtre
et la littérature en Afrique.

- ACHEBE (Chinua) - "Le fardeau de l'écrivain noir" in Présence africaine n° 59, 1966, pp. 142-147
- ACHILLE (T.) - "L'artiste noir et son peuple" in Présence africaine N° 14, Oct. Nov., 1957, pp. 32-52
Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Ecole des Lettres et Sciences Humaines - 15-29 Avril 1973, Abidjan, Club africain du livre, 1973
- AFRIQUE (Revue) - "Sonar Senghor s'apprête à lancer l'opération "ateliers d'auteurs" pour que naisse un théâtre sénégalais" in Afrique n° 12, Mai 1962, pp. 44-45
- AFRIQUE (Revue) - "Où en est le théâtre en Afrique" in Afrique n° 28, Nov. 1963, pp. 51-62
- "Le théâtre au service de l'évolution africaine" in Afrique n° 49, Août 1965, pp. 50-53
- ANOZIE (Ogbonna Sunday) - Sociologie du roman africain - Réalisme, Structure et Détermination dans le roman moderne ouest africain. Paris, Aubier - Montaigne, 1970
- ASAK - "Nègres et théâtre" in Sénégal d'Aujourd'hui, n° 30, 1966, pp. 21-25
- BA (Bocar Alpha) - "Point de vue sur le théâtre africain" in Traité d'Union n° 12, Mars - Avril, 1956, pp. 78-87
- BADDAY (Moncef S.) - "Jean-Marie Serreau et le théâtre de l'Afrique" in L'Afrique littéraire et artistique n° 7, 1959, pp. 67-72
- "Que sera le théâtre africain ? Entretien avec M. Balogun, auteur nigérian" in L'Afrique littéraire et artistique n° 15, 1971, pp. 55-59

- BADRAOUI (Tah.r) - " Editions à compte d'auteur : les marchandises d'illusions" in Afrique Asie n° 81, 1975, pp. 56-58
- "L'Afrique noire et les littératures européennes" in Afrique Asie n° 84, Juin 1975, pp. 44-45
- BATTESTINI (Simon) - "L'humour chez Ferdinand Oyono" in Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française 26-29 Mars 1965. (cf. Bibliothèque C.R.D.S de St-Louis, côte D. 215)
- BATTESTINI (S.M.) - Seydou Baguira, écrivain malien - Paris, A.Nathan (Série littérature africaine), 1968
- BEART (Charles) - "Les origines du théâtre dans le monde; position actuelle du théâtre africain" in Comptes rendus mensuels de l'Académie des sciences d'Outre-mer. Tome XXII, séance du 6 Avril 1962, pp. 145 - 165
- BEKATE MEYONG (J.A) - "Théâtre africain ou cérémonies rituelles" in Afrique Asie n° 347, 1977, pp. 62-64
- BERTRAND (Etienne) - "Le phénomène Ogundé" in L'Afrique littéraire et artistique n° 23, 1972, pp. 72-78
- BONNEAU (Richard) - "Panorama du théâtre ivoirien " in L'Afrique littéraire et artistique n° 23, 1972, pp. 2-10
- "Un tournant dans l'oeuvre de Bernard Dadié: Monsieur Thôgo-Gnini" in Annales de l'Université d'Abidjan, série D, tome V, 1972, pp. 127 - 144
- "Une haïtien puise aux sources africaines : Blanc-Omer de Gérard Chouet" in L'Afrique littéraire et artistique n° 31, 1974, pp. 70 - 80

- BOBROWSKA - SKRODZKA (Héliana) - "Aimé Césaire, chantre de l'empereur de l'Afrique" in Présence africaine n° 59, 1966, pp. 34 - 56
- CASE (Frederick Ivor) - "La bourgeoisie africaine dans la littérature de l'Afrique occidentale" in Canadian Journal of African Studies, vol. 7, n° 2, 1973, pp. 257 - 266
- CESAIRE (Aimé) - Discours sur le colonialisme - Paris, Présence africaine, 1973
- CHEMAIN (Roger) - "Le réalisme critique: entretien avec Henri Lopes" in Notre Librairie n° 38, Sept. Oct. 1977, pp. 69 - 72
- "Le théâtre militant : entretien avec Sylvain Bemba" in Notre Librairie, n° 38, sept. Oct. 1977, pp. 87-93
- CHENET (Gérard) - "Recherches pour un nouveau théâtre" in Afrique Asie n° 95, 1975, pp. 40- 42
- CHEVRIER (Jacques) - "Roman et Société en Afrique noire" in Coopération et Développement n° 45, Mars - Avril 1973, pp. 2 - 13
- Littérature nègre Paris, Armand Colin, 1974
- CHEVRIER (Jacques) - "Politique et littérature : l'itinéraire de la contestation en Afrique noire" in Le Monde diplomatique n° 254, Mai 1975, p. 25
- "L'écrivain africain devant la langue française" in Soleil du 14 Octobre 1977, pages "Arts et Lettres"
- CHOUPAUT (Yves-Marie) - "L'opérette, une farce représentative du théâtre africain contemporain" in L'Afrique littéraire et culturelle n° 3, 1969, pp. 73-77
- COE (Richard L.) - "Le nouveau drachmurge noir et ses œuvres" in L'Unité africaine n° 102, Juin 1964, p. 14

COOK (David) - "Théâtre goes to the people..." in Transition, vol. 2, n° 25, 1966, pp. 22 - 35

Coopération et Développement (Revue) - "Une expérience d'échanges culturels inter-Etats" in Coopération et Développement n° 26, Nov. Déc. 1969, pp. 11 - 16

CORNEVIN (Robert) - "Le théâtre d'Afrique noire" in Comptes rendus mensuels de l'Académie des sciences d'Outre-mer. Tome XXIX, Déc. 1969, pp. 454 - 486
- Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar - Paris, Le livre africain, 1970.

DAKAR-MATIN (Quotidien sénégalais) - "Autour d'El Hadji Oumar de Gérard Chenet" in Dakar-Matin du 22 Avril 1969
- "Un événement pour le théâtre attendu en Juin à Paris : le théâtre noir francophone dû à l'initiative de Sidi Baka" in Dakar-Matin du 2 Juin 1969, p. 4
- "La Troupe de l'Institut National des arts de Côte d'Ivoire dans Monsieur Thôgo-Ghini, une comédie satirique de Bernard B. Dadié" in Dakar-Matin du 2 Juin 1969, p. 5

DALI (Tidiane) - "Réflexions sur le théâtre sénégalais" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 18, 1965, pp. 59 - 62

DECOCK (Jean) - "Faut-il jouer Césaire? Réflexions sur le sens du tragique au spectacle de deux pièces d'Aimé Césaire" in Arts d'Afrique vol. 1, n° 1, 1967, pp. 39 et 72 - 73
- "Pré-théâtre et rituel. National folk troupe of Mali" in Arts d'Afrique vol. 1, n° 3, 1968, pp. 34 - 36

DECRAENE (Philippe) - "Entretien avec Aimé Césaire à propos de La Tragédie du Roi Christophe, première pièce de théâtre noir" in Le Monde du 12 Mai 1965
- "Monsieur Thôgo-Ghini de B. Dadié" in Le Monde n° 7892 du 29 Juillet 1969.

DIOP (Mamadou Lamine) - "A propos de L'Exil d'Albourni" in Dakar-Matin . Déc. 1968 .

DIOP (Moctar) - "A propos de L'Exil d'Albourni " in Sénégal Océanographique n° 6, 1968, pp. 5 - 12

DIOUF (Madior) - "Le griot et la femme dans L'Exil d'Albourni, Réponse à un article de H. Mamadou Lamine Diop sur L'Exil d'Albourni in Dakar-Matin Déc. 1968

- "Mythe de vie et mythe de mort dans L'Exil d'Albourni de Cheik A. Ndao" in Liens, Bulletin de liaison de l'École Normale Supérieure de Dakar, 1971

- "Le personnage de Lat-Dior dans le théâtre sénégalais" in L'Ouest africain, n° 6, 1972

- "Un demi-siècle de roman sénégalais, Bilan et Perspectives" in L'Ouest africain n° 139, 1976, pp. 37 - 42

- "Le théâtre francophone d'Afrique noire depuis 1960" in L'Ouest africain n° 148, Janv. 1977, pp. 34 - 35 et n° 149, Févr. 1977, pp. 18 - 21

DONAT (Claude) - " Avec la jeune troupe de l'Institut national des arts, le théâtre est bien parti en Côte d'Ivoire" in L'Afrique Littéraire et artistique n° 3, 1969, pp. 78-82

DORSINVILLE (Roger) - "La littérature française d'expression sénégalaise" in Ethiopiques n° 15, 1978, pp. 41 - 51

DREYFUS (Armand) - "Pouvons-nous aider le théâtre africain?" in Coopération et Développement n° 46, 1975, pp. 2 - 15

DUROZOI (Gérard) - "De Shakespeare à Aimé Césaire. Notes sur une adaptation" in L'Afrique littéraire et artistique n° 10, 1970, pp. 9 - 15

- EDEBIRI (Unionmwun) - "Le théâtre zaïrois à la recherche de son authenticité" in L'Afrique littéraire et artistique n° 5, 1976, pp. 70 - 75
- ELIET (Edouard) - Panorama de la littérature négro-africaine. 1921 - 1962 - Paris, Présence africaine, 1965
- GABRE (MEDEMIN (P.)) - "Littérature et public africain" Copenhague, in Humanisme africain. Culture scandinave. Un dialogue. Rédigé par Torben Lundbaek, 1970, pp. 102 - 108
- GASSAMA (Edaly) - "Etude sur le théâtre négro-africain d'expression française" in Soleil du 7 Sept. 1973, pp. 4 - 5; Soleil du 8 Nov. 1974, p. 5 et Soleil du 23 Mars 1975, p. 5
- GASSAMA (Makhily) - "Le fils de l'Alamy : une nouvelle pièce de Cheikh Ndao" in Éléments nouvelle n° 1166 11. 11. 69 1969, pp. 8 - 9
- "Autour de El Hadji Omar de G. Chebet" in Dakar-Riviera du 22 Avril 1969, p. 5
- GOMIS (Gabriel Jacques) - "Où va le théâtre sénégalais? Entretien avec Sonar Senghor" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 8, 1969 pp. 29 - 33
- HARRIS (Rodney E.) - L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire - Etude de trois tragédies - "Et les chiens se taisaient" - "La Tragédie du Roi Christophe" - "Une saison au Congo" Ottawa, Ed. Hurtubise, 1973
- HAUSSEER (Michel) - "Radioscopie d'un poète à propos d'Aimé Césaire L'Homme et l'Oeuvre par L. Kesteloot et B. Motenay" in L'Afrique Littéraire et artistique n° 54, Déc. 1974

HENNEBELLE (Guy) - "Ousmane Sembène: "Pour moi, le cinéma est un moyen d'action politique, mais..." in L'Afrique littéraire et artistique n° 7, 1969, p. 73

HOPKINS (N.S.) - " Le théâtre moderne au Mali" in Présence africaine n° 53, 1965, pp. 162 - 192

HOSSMANN (Irmeline) - SENGHOR (Sonar) - "Situation du théâtre sénégalais" in Afrique, supplément trimestriel n° 4, 1966, pp. 56 - 58

International Théâtre - Information (Revue) - "Rôle social du théâtre en Afrique" in International Théâtre. Information. Printemps / Eté, 1978, pp. 22 - 23 (publication de l'Unesco)

JONES (E.) - "Littérature et public africain" Copenhague, in Humanisme africain. Culture scandinave - Un dialogue - Rédigé par Torben Lundbaek, 1970, pp. 98 - 101

KA (Abdou Anta) - "Passé et présence du théâtre africain" in Jeune Afrique d'Union, Nov. Déc. 1955, p. 67
- " Abdou Anta Kâ présente ses deux prochaines pièces: Les Amazoulous inspirée par le roman Chaka et Panthéon Fann conçue au Centre Hospitalier" in Dakar-Matin du 9 Déc. 1968

KADIMA (Mukala - Nzuji) - "Entretien avec Maryse Condé essayiste et romancière antillaise" in Recherche Pédagogique et Culture n° 28, Mars - Avril 1977, vol V, pp.53 - 54

KADJA - "Faire du théâtre une véritable école" in L'Afrique littéraire et artistique n° 17, pp. 62 - 65

KANE (Cheikh Hamidou) - L'aventure ambiguë - Paris, Tallandier

- KANE (Mohamadou) - "L'écrivain africain et son public" in Présence africaine n° 58, 1966, pp. 8 - 31
- "L'Exil d'Albouri" in African Arts, Été 1968, vol. 1, n° 4, pp. 102 - 103
 - "Recherche et critique" in African Arts, Été 1968, Vol 1, n° 4, pp. 37 - 39 et 103 - 104
 - "L'actualité de la littérature africaine d'expression française" in Présence africaine n° Spécial, 1971, pp. 217 -
 - "La littérature africaine à l'Université" in Annuaire²¹³ de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar - n° 2 1972, pp. 19 - 38
- KENNEDY (Scott J.) - "Le bilinguisme : une possibilité pour le développement du théâtre au Ghana" in La Culture africaine - Le Symposium d'Alger. 24 Juillet - 1er Août 1969, pp. 348-394
- KESTELOOT (Lilyan) - Anthologie négro-africaine - Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle. Bruxelles, Marabout Université, 1967
- Les écrivains noirs de langue française - Naissance d'une littérature - Bruxelles, 4 éd. Université de Bruxelles - Institut de sociologie, 1971
- KESTELOOT (Lilyan) et Kotchy (Barthélémy) - Aimé Césaire L'Honneur et L'Oeuvre - Paris, Présence africaine, 1973
- KOTCHY (Barthélémy) - "L'écrivain et son public" in Situations et Perspectives de la littérature négro-africaine - Ecole des Lettres et Sciences Humaines 16 - 25 Avril 1961. pp. 23 - 25
- "Retour aux sources dans la littérature négro-africaine" in Présence africaine n° 76, 1970, pp. 143 - 155

- "Monsieur Thôgo-Gnini" in Annales de l'Université d'Abidjan, série D, tome 3, 1970
- "L'enseignement de la littérature négro-africaine, pour quoi faire ?" in Présence africaine n° Spécial 1971, pp. 357-383
- "Place et rôle de la musique dans le théâtre négro-africain" in Annales de l'Université d'Abidjan tome 4, 1972

LABURTHE-TOLRA (Philippe) - "Soyinka ou la tigritude" Postface à Le Lion et la perle de W. Soyinka - yaoundé, Clé, 1973

LARSON (Charles R.) - Panorama du roman africain - Paris, Nouvelles Horizons, 1974

LAUDE (André) - "Un aller - retour Abidjan - Paris" in Jeune Afrique du 20 Février 1966

LIGNY (Michel) - "L'oracle de Guy Menga" in Présence africaine, n° 70, 1969, pp. 193 - 194.

MAHOOD (M.M.) - "Le théâtre dans les jeunes états africains" in Présence africaine n° 60, 1966, pp. 16 - 33

MEILLASSOUX (Claude) - "La farce villageoise à la ville. Le Kotéba de Bamako" in Présence africaine n° 52, 1964, pp. 27 - 59

MERCIER (Roger) - "La littérature d'expression française en Afrique noire - Préliminaires d'une analyse" in Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française - Dakar, 26 - 29 Mars 1963 (cf. Bibliothèque C.R.D.S. St-Louis, côte D. 215)

MERIC (Béatrice) - "Les premières représentations en Europe du théâtre national Daniel Sorano" in Coopération et Développement n° 30, 1970, pp. 9 - 14

- "Une expression pilote de création artistique en Afrique de l'enfance au Sénégal" in Coopération et développement n° 32, 1970, pp. 12 - 17

MODUM (Egbuina) - "Le mythe de Chaka" in Ethiopiennes n° 14, 1978, pp. 49 - 53

MORISSEAU - LEROY (Felix) - "Le théâtre dans la révolution africaine" in Présence africaine n° 52, 1964, pp. 60 - 67

- "Le rôle du théâtre africain dans le développement" in La Culture africaine - Le symposium d'Alger - 21 Juillet - 1er Août 1969, pp. 271 - 274

NDJENG (Englebort) - "Problématique d'une esthétique négro-africaine" in Ethiopiennes n° 3, 1975, pp. 68 - 79

Nations nouvelles (Revue) - "Monsieur Thôgo-Gnini visite les États de l'O.C.A.N." in Nations nouvelles n° 19, Mars, 1969, pp. 53 - 54

NDIAW (Aly Kheury) - "Macbeth à Sorano" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 3, Déc. 1968, pp. 33 - 35

- "Le théâtre sénégalais, ses acteurs et son art - Entretien avec Eddje Diop" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 12, Oct. 1969, pp. 37 - 43

NDIAO (Cheik Aliou) - Mogariennes - Paris Présence africaine, 1978

NDIAYE (Papa Gueye) - "La littérature africaine et la critique" in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar n° 2, 1972, pp. 39 - 53

NDIAYE (Souleymane) - "Festival et colloque pour un théâtre populaire" in Sénégal d'Aujourd'hui n° 19, 1971, pp. 36 - 38

- GAL (Georges) - "Le théâtre d'Aimé Césaire : une dramaturge de la décolonisation" in Revue des Sciences Humaines n° XXXV, fasc. 140, 1970, pp. 613 - 636
- ICOLLET (Albert) - Le roman sénégalais, miroir d'une société. Thèse, Fac. Lettres Paris, 1967 (Cf. Bibliothèque Université de Dakar - Microfiche 116)
- WOKO (Demas) - "A la recherche d'un nouveau théâtre africain" in La Culture africaine - Le symposium d'Alger - 21 Juillet - 1er Août 1969, pp. 229 - 241
- GUNBA (Oyin) - "Le théâtre au Nigéria" in Présence africaine n° 58, 1966, pp. 67 - 90
- YO-ADE (Femi) - "Le Théâtre engagé de B. Dadié" in L'Afrique littéraire et artistique n° 31, 1974, pp. 67 - 75
- PAGEARD (Robert) - "Théâtre africain à Ouagadougou" in Présence africaine n° 39, 1961, pp. 250 - 253
- PRELLE (François) - "Bernard Dadié - A bâtons rompus" in Bingo n° 225, Oct. 1971, pp. 40 - 43
- QUENUM (Olympe - Bhély) - "Théâtre et rites initiatiques au Dahomey" Communauté France - Eurafricaine n° 135, Oct. 1962, pp. 38-40
-"Kondo ou la tragédie du roi Béhangin" in L'Afrique actuelle n° 25, Fév. 1968, pp. 43 - 44
- Quillateau (L.) - Bernard B. Dadié - L'Homme et l'Œuvre Paris, Présence africaine, 1967

- RANAIVO (Flavien) - "Le théâtre malgache ne peut rompre avec l'appât de la tradition" in Jeune Afrique du 19 au 25 Août 1969, pp. 46 - 47
- RENE-JEAN - "Le théâtre, pour quoi faire?" in Coopération et Développement n° 24, 1969, pp. 25 - 28
- RICARD (Alain) - "Nationalisme et littérature au Nigéria : 1961 - 1967" in L'Afrique littéraire et artistique n° 10, 1970, pp. 22 - 27
- Théâtre et nationalisme. Wole Soyinka et Leroi Jones - Paris, Présence Africaine, 1972
- "Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest. Situation et perspectives" in Etudes Littéraires vol. 7, n° 3, Déc. 1974, pp. 449 - 476
- RICHARD (René) - "L'écrivain critique d'une situation - Introduction-" in Situation et Perspectives de la littérature négro-africaines - Actes du Colloque - Abidjan, Ecole des Lettres et Sciences Humaines 16 - 25 Avril 1969, pp. 127 - 129
- "Césaire et Shakespeare. Une tempête de Césaire et la tempête de Shakespeare" in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain - Abidjan, Ecole des lettres et Sciences Humaines - 15 - 29 Avril 1970, Abidjan, Club africain, du livre, 1973, pp. 122 - 134
- RICHY (Pierre B.) - "Théâtre au Sénégal" in Afrique n° 34, 1971, pp. 25 - 30
- ROSS (Kidd) et BYRAM (Martin) - "Théâtre populaire et éducation communautaire au Botswana" in International Théâtre - Information - Paris, Unesco, Printemps / Eté 1978, pp. 15 - 18

- SAMB (Makhourédia) - "Entretien avec Maurice Sonar Senghor, Directeur du Théâtre National Daniel Sorano" in Sénégal Carrefour n° 1, 1967, pp. 53 - 59
- SANDRA (Williams) - "La renaissance de la tragédie dans l'oeuvre dramatique d'Aimé Césaire" in Présence africaine n° 76, 1970, pp. 63 - 64
- SAVOROLLES (F.) - "Les filles des Amazones" in Afrique n° 63, Janv. 1967, pp. 23 - 25
- SCARSELLA (Anita) - "Entretien avec Raymond Hermantier : le théâtre au service de l'évolution africaine" in Afrique n° 49, 1965, pp. 51 - 53
- SCHERER (Jacques) - "Le théâtre en Afrique noire francophone" Extrait de : Le théâtre moderne -II- Depuis la deuxième guerre mondiale Paris, C.N.R.S., 1967, pp. 103 - 116
- SEMBENÉ (Ousmane) - Les bouts de bois de Dieu - Banté Man Yall - Paris, le livre contemporain, 1960.
- SENEGAL CARREFOUR - "Ira Aldridge, le grand acteur sénégalais du XIX^e" in Sénégal Carrefour n° 1, Janv. 1967, pp. 60 - 62
- SENGHOR (James E.) - "Interview : La troupe nationale des ballets, creuset où se forgeront les valeurs futures de notre patrimoine théâtral et artistique" in L'Unité africaine n° 81, 23 Janv. 1964, pp. 8 - 9
- SENGHOR (Maurice Sonar) - "Le théâtre africain" in Le Mali, n° 1, Juillet 1959, pp. 28 - 30
- "Le "groupe yévou" de Ousmane Cissé et "les Frères du théâtre d'Afrique" de Samb : meilleures troupes pour 1959" in Le Mali n° 2, Août 1959, pp. 36 - 37
- "Une nouvelle Société d'Etudes et de Recherches théâtrales est née" in Le Mali n° 3, Nov. 1959, pp. 34 - 35

- "Théâtre d'avant-garde" in Le Mali n° 4, Déc. 1959, pp. 50-51

Soleil - "Amazoulous de A. Anta Kâ" in Le Soleil du 7 Avril 1977
p. 4

SOYINKA (Wole) - "Towards a true théâtre" in Transition vol. 3,
n° 8, 1963, pp. 21 - 22

SY (Lamine) - "Pour un théâtre en profondeur" in Traits d'Union n° 1,
pp. 104 - 105

TOWA (Marcien) - "Aimé Césaire, prophète de la révolution des peuples
noirs" in Abbia n° 21, 1969, pp. 49 - 57

TRAORE (Bakary) - Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales
Paris, Présence africaine, 1958

- "Le théâtre africain : réalités et perspectives" in La Cul-
ture africaine - Le symposium d'Alger - 21 Juillet - 1er Août
1969, pp. 267 - 270

- "Le théâtre africain au Festival culturel panafricain d'Alger"
in Présence africaine n° 72, 1969, pp. 179 - 183

- "Tendances actuelles dans le théâtre africain" in Présence
africaine n° 75, 1970, pp. 34 - 48

- "Préface à L'Exil d'Albouri de Cheik A. M'bao" in L'Exil
d'Albouri, Honfleur, P.J.Oswald, 1972, pp. 7 - 10

Unité africaine - "Table ronde sur le théâtre africain" in
L'Unité africaine du 26 Avril 1966, pp. 6 - 7

VARILOV (V.) - "Théâtre en plein air - Traduit de l'anglais par
Embarek" in Abbia n° 23, 1969, pp. 137 - 140

VESSILLER (Colette) - "L'expérience africaine de Raymond Hermentier"
in L'Afrique littéraire et artistique n° 4, 1969, pp. 62-64

- VIEYRA (Paulins) - "Le cinéma et le théâtre africain - Où en sont le cinéma et le théâtre africain?" in Présence africaine n° 13, 1957, pp. 143 - 146
- WARNER (Gary A.) - "L'histoire dans le théâtre africain francophone" in Présence africaine n° 11, 1975, pp. 37 - 48
- YAMBOGO (Louis) - "La mise en scène de la Tribu" in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain Abidjan Ecole des Lettres et Sciences Humaines - 15 - 29 Avril 1970 Abidjan, Club africain du livre, 1973, pp. 161 - 166
- YOKA (Lye Mu-daba) - "Le griot dans le théâtre africain" in L'Afrique littéraire et artistique n° 40, 1976, pp. 61 - 69
- ZAOURGU (Zadi) - Césaire entre deux cultures - problèmes théoriques de la littérature négro-africaine d'aujourd'hui - Abidjan - Dakar, N.E.A., 1976, pp. 253 - 287
- ZIMMER (Wolfgang) - "De "L'Abissin" à l'action politique. Entretien avec Amadou Koné sur le théâtre africain" in L'Afrique littéraire et artistique n° 4, 1977, pp. 81 - 93
- D. - Articles et ouvrages sur la société, l'homme et le monde africains.
- AGBLEMAGNON (M.F.M'Sougan) - "Mythe et réalité de la classe sociale en Afrique noire : le cas du Togo" in Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. XXXVIII, 1965, pp. 155 - 163
- "La condition socio-culturelle négro-africaine et le cinéma" in Présence africaine n° 55, 1965, pp. 31 - 40
- "Aspects culturels de la construction nationale en. Les nouveaux Etats d'Afrique noire" in Sociologie de la construction nationale dans les nouveaux états - Bruxelles, 1968, pp. 177 - 191

- Afrique Asie - "Table ronde - Angola : Conscience politique et Culture" in Afrique Asie n° 124, 1976, pp. 46 - 47 et n° 125, 1976, pp. 48 - 49
- ATANGANA (Nicolas) - "La femme africaine dans la société" in Présence africaine n° 13, Avril - Mai 1957, pp. 133 - 142
- AZIKIWE (Nnamdi) - "L'avenir du Pan-africanisme" in Présence africaine n° 40, 1962, pp. 5 - 31
- BADIAN (Seydou) - Les dirigeants africains face à leur peuple - Paris, Maspéro, 1964
- BALANDIER (Georges) - "Réflexions sur le fait politique : le cas des sociétés africaines" in Cahiers Internationaux de Sociologie - Vol. XXXVII, 1964, pp. 23 - 50
- "Problématique des classes sociales en Afrique noire" in Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol XXXVIII, 1965, pp. 131 - 142
- BEART (Charles) - Éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux - Paris, Présence africaine, 1964
- BENOT (Yves) - Les indépendances africaines -I- Idéologies et réalités - Paris, Maspéro, 1975
- Les indépendances africaines -II- Idéologies et réalités - Paris, Maspéro, 1975
- BETH (Mongo) - Main basse sur le Cameroun - Autopsie d'une décolonisation - Paris, Maspéro, 1977
- BINET (J.) - "La femme et l'évolution de l'Afrique" in Revue de l'Action populaire n° 139, 1960, pp. 747 - 756

- BIFOUH-WOUM (Joseph) - "Essai sur l'engagement politique dans l'Afrique des Etats" in Présence Africaine n° 69, 1969, pp. 15 - 21.
- "Les différents axes de la politique africaine" in Présence Africaine n° Spécial 1971, pp. 9 - 16
- BRIERE (J.F) - "Ressusciter et exalter les vertus de notre civilisation" déclare le ministre de l'Education populaire de la Jeunesse et des Sports, M. Amadou R. Kélaye" in L'Unité Africaine n° 157, 8 Juillet 1965, p. 1 et pp. 6 - 7
- BUCHMANN (Jean) - L'Afrique noire indépendante - Paris, Pichon - Durand - Auzias, 1962
- CESAIRE (Aimé) - "La pensée politique de Sékou Touré" in Présence africaine nouvelle série n° 29, Déc. 1959 - Janv. 1960, pp. 65 - 73
- Comité Information Sahel. Qui se nourrit de la famine en Afrique?
Le dossier politique de la famine au Sahel. Paris, Maspéro 1974
- DA CRUZ (Viriato) - "Des responsabilités de l'intellectuel noir" in Présence africaine n° 27 - 28, Août - Sept 1959, pp. 321 - 353
- DAVIDSON (Basil) - "L'Afrique de demain" in Présence africaine n° 45, 1968, pp. 99 - 100
- DECRAENE (Philippe) - "L'Afrique noire contemporaine et mutations sociales" in Revue française d'Etudes politiques africaines n° 104, Août 1974, pp. 92 - 105
- DE GAULLE (Charles) - "Discours du Général De Gaulle devant l'Assemblée Nationale du Mali" in Présence africaine nouvelle série n° 29, Déc. 1959 - Janv. 1960, pp. 123 - 126

- DESANTI (D.) - "L'Africain à la recherche de son âme" in Continents
2000 n° 12, Sept. 1970, pp. 40 - 45
- DIAGNE (Pathé) - "Linguistique et culture en Afrique" in Présence africaine
africaine n° 46, 1963, pp. 52 - 63
- "L'Afro-franglais" in Présence africaine n° 52, 1964
pp. 150 - 153
- "Langues africaines, développement économique et culture
nationale" in Présence africaine n° Spécial, 1971, pp. 373 -
407
- "Interview : "Pour une politique des langues nationales"
"in Famille et Développement n° 6, Avril 1976, pp. 39-43
- "Défense et illustration des langues nationales" in
Andé Sopi n° 9, Fév. 1978, pp. 8 - 9
- DIAKHATE (Lamine) - "Politique et culture" in Civilisations, t. 1,
Vol. XIV, n° 1 - 2, 1964, pp. 94 - 100
- DIOP (Abdoulaye Bara) - "Parenté et famille wolof en milieu rural"
in Bulletin de l'I.F.A.N. n° 1, 1970, pp. 216 - 229
- DIOP (Alioune) - "Impressions de voyage" in Présence africaine
nouvelle série n° 29, Déc. 1959, Janv. 1960 pp. 5 - 7
- "Solidarité du culturel et du politique" in Présence
africaine n° 41, 1962, pp. 117 - 122
- DUMONT (René) - L'Afrique noire est mal partie - Paris, Seuil, 1962
- ELA (Jean-Marc) - La plume et la pioche - Reflexion sur l'enseigne-
ment et la société dans le développement de l'Afrique
noire - Yaoundé, Clé, 1971

- Famille et Développement - "La délinquance en Afrique" in Famille et Développement n° 11, Juillet 1977, pp. 11 - 16
- "La prostitution en Afrique" in Famille et Développement n° 13, Janv. 1978, pp. 18 - 35
- FISCHER (Georges) - "La signification de l'indépendance guinéenne" in Présence africaine nouvelle série n° 29, Déc. 1959 - Janv. 1960, pp. 53
- FROELICH (J.C.) - "Reflexions sur l'Afrique noire" in L'Afrique et l'Asie n° 62, 1963, pp. 38 - 44
- HOUNTONDJI (Paulin J.) - Libertés - Contribution à la révolution dahoméenne - Cotonou, éd. Renaissance, 1973
- HUGON (Philippe) - "Les blocages socio-culturels du développement en Afrique noire" in Tiers-Monde n° 31, Juillet - Sept. 1961, pp. 699 - 709
- "Problèmes de l'emploi en Afrique noire francophone et anglophone" in Présence africaine n° Spécial, 1971, pp. 111 - 114
- KEITA (Madeira) - "Le parti unique en Afrique" in Présence africaine nouvelle série n° 30, Fév. - Mars 1960, pp. 3 - 24
- KI-ZERBO (Joseph) - "La personnalité négro-africaine" in Présence africaine n° 41, 1962, pp. 137 - 143
- Histoire de l'Afrique noire d'Hier à Demain - Paris, Hachette, 1972
- LEONIDE (Y.) - "L'évolution du nationalisme africain" in Présence Africaine n° 74, 1970, pp. 46 - 60
- LUMUMBA (François Emery) - "Lumumba toujours vivant" in Afrique Asie n° 155 du 6 au 19 Fév. 1978, pp. 10 - 11

- LUSIGNAN (Guy de) - L'Afrique noire depuis l'indépendance. L'Evolution des Etats francophones - Paris, Fayard, 1970
- LY (Boubacar) - "L'honneur dans les sociétés ouoloff et toucouleur du Sénégal " in Présence africaine n° 64, 1967, PP. 32 - 38
- MAGASSOUBA (Moriba) - "La délinquance en Afrique" in Famille en Développement n° 11, Juillet 1977, pp. 11 - 16
- MAQUET (Jacques) - Pouvoir et société en Afrique - Paris, Hachette, 1970
- MERCIER (Paul) - " Les classes sociales et changements politiques récents en Afrique noire" in Cahiers Internationaux de sociologie - Vol. XXXVIII, 1965, pp. 143 - 154
- MOHAMUD (Mariam Y.) - "La femme dans la société" in Présence africaine n° 38, 1964, pp. 144 - 146
- NDIAYE (Ndéné M.) - "Alcoolisme, Prostitution. Pourquoi?" in And Serey n°2, Juillet 1977, pp. 5 - 6
- NGANGO (Georges) - "Les maladies infantiles de l'économie africaine" in Afrique Documents n° 88 - 89, 1966, pp. 267 - 298
- NICOLAS (Guy) - "La société africaine et ses réactions à l'impact occidental" in L'Afrique noire contemporaine - Ouvrage réalisé sous la direction de Marcel Merle - Paris, A. Colin, 1968, pp. 178 - 251
- NKRUMAH (Kwame) - La lutte des classes en Afrique - Traduit de l'anglais par Marie Aïda Bah Diop - Paris, Présence Africaine, 1976

- PAGEARD (Odette) - "La femme dans la société africain" in Afrique
Documents n° Spécial 90, 1er cahier, 1967
- PAULME (Denise) - "Structure sociale traditionnelle en Afrique noire"
in Cahiers d'Etudes Africaines n° 1, Janv. 1960
- PRESENCE AFRICAINE (Revue) - "Editorial : "Le Monde a besoin de
l'Afrique" in Présence africaine n° 39, 1961, pp. 3 - 4
- "Editorial: "A propos du néo-colonialisme" in Présence
africain n° 41, 1962, pp. 3 - 4
- "Table ronde : Elite et peuple dans l'Afrique d'aujourd'hui"
in Présence africaine n° 73, 1970, pp. 39 - 108
- "Reflexions sur la première décennie des indépendances
en Afrique noire -I- Situation politique -II- Situation
économique -III- Situation culturelle" in Présence africaine
n° spécial, 1971, pp. 9 - 16; 170 - 198; 217 - 243; 357 - 369; 370 - 377
- SAMANTIER (Yusuf Osman) - "Le néo-impérialisme en Afrique" in Présence
africain n° 38, 1961, pp. 210 - 215
- SCHOFIELD (Coryell) - "Entretien avec Kemal Yacher : l'écrivain
c'est la conscience du peuple" in Afrique Asie n° VI, 1961,
pp. 56 - 57
- SENGHOR (L.S.) - "Interview" in Jeune Afrique n° 834 - 835, Janv. 1977
- SISSOKO (Fily Dabo) - "L'Humour Africain" in Présence africaine
n° 8 - 9, Mars 1950, pp. 227 - 239
- SOLEIL - "Face à la nouvelle vague de violence: "Le judiciaire dis-
pose d'un arsenal de lois répressives" rappelle M. Alioune
H. Mbengue, ministre d'Etat chargé de la Justice du Séné-
gal" in Soleil du Lundi 22 Août 1977, p. 3

- "Recrudescence du banditisme. Des touristes dépeuplés de leurs biens" in Soleil du Lundi 22 Août 1977, p. 11
- "Mauritanie : Campagne anti-corruption" in Soleil 17-18 Juin 1978, p. 9
- "Senghor dénonce la corruption sous toutes ses formes" in Soleil du 21 Juin 1978, p. 1

SYSLE (Marian) - "Côte d'Ivoire. Quel nouveau cours ? Derrière les changements au sommet, le mécontentement grandissant de la base" in Afrique Asie n° 141, 1977, p. 52

THEOBALDS (Tom) - "La littérature engagée et l'écrivain antillais" in Présence africaine n° 27 - 28, 1959, pp. 27 - 56

THOMAS (Louis-Vincent) - "Idéologies et Développement - Réflexions sur le présent et l'avenir de l'Afrique" in Afrique Documents n° 91, 1967, pp. 95 - 118

- "Acculturation et nouveaux milieux socio-culturels en Afrique noire" Dakar, in Bulletin de l'I.F.A.N. série A, tome XXXVI, n° 1, 1974, pp. 164 - 215

TURNBULL (Colin) - L'Africain désespéré - Traduit de l'anglais par Jacques Fernot. Paris, Seuil, 1965

E. - Ouvrages généraux -

ASLAN (Odette) - L'art du théâtre - Paris, Seghers, 1963

BRECHT (Bertolt) - Ecrits sur le théâtre - Paris, L'Arche, 1976

CARLONI (J.C.) - FILLIUX (J.C.) - La critique littéraire - Paris, P.U.F, 1955 (Que sais-je ? n° 664)

CHALIAND (Gérard) - Mythes révolutionnaires du tiers monde Paris, Seuil, 1976

Colloques internationaux du centre national de la recherche scientifique - Sciences Humaines 1967 - Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècle Nancy

14 4 21 Avril 1970

DUVIGNAUD (Jean) - Sociologie du théâtre - Essai sur les œuvres collectives . Paris, P.U.F, 1965

- Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés - Paris, éd. Denoël, 1970

FANON (Frantz) - Peau noire, masques blancs - Paris Seuil, 1971

- Les damnés de la terre - Paris, Maspéro, 1972

GINESTIER (Paul) - Vers une science de la littérature. Notion des situations dramatiques - Théâtre français et théâtre contemporain - Paris, P.U.F, 1961

GOUHIER (Henri) - Le théâtre et l'Existence - Paris, Aubion, 1952

JOURDHEUIL - L'artiste, la politique, la production - Paris, Union Générale d'éditions, 1976

KAUFFMANN (Stanley) - "Notes sur le théâtre et le cinéma" in Dialogues vol. 7, n° 1, 1976, pp. 56 - 65

LOUNATCHARSKY (A.V.) - Théâtre et Révolution, Paris, Maspéro 1974

MARC - VIGIER (Jacqueline) - "Antonin Artaud et le théâtre grec" in Revue des Sciences Humaines - fasc. 133, avril-juin 1970 pp. 287 - 316

- MELNITZ (William W.) - "Le théâtre et sa fonction sociale" in Arts et la vie, publication de l'Unesco - Paris, Imprimerie de Bobigny, 1969, pp. 123 - 140
- MOLIERE - "Préface du Tartuffe." Nouveaux classiques bilingues.
- PIEKHANOV (Georges) - L'art et la vie sociale - Paris, ed. sociales, 1975
- SARTRE (Jean Paul) - Situation -II- Qu'est-ce que la littérature ?
Paris, Gallimard, 1948
- UNESCO - Les arts et la vie - Place et rôle des arts dans la société.
Paris, Unesco, 1969
- Théâtre et télévision - Paris, Unesco, 1973
- VILLIERS (André) - Théâtre et Collectivité - Paris, Flammarion, 1973
- ZERAFFA (Michel) - Roman et société - Paris, P.U.F., 1971

T A B L E D E S M A T I E R E S

I N T R O D U C T I O N - - - - -

- P R E M I E R E P A R T I E -

Contexte Social et Contenu des Pièces

Chapitre - I : L'euphorie des "indépendances" (1960-1962)

A - Contestation des théories colonialistes et affirmation de la dignité de l'homme noir - - - - - 78

B - Recherche d'une nouvelle orientation - - - - - 18

Chapitre - II : La réalité de la souveraineté (1963-1970)

A - Stagnation sociale et attitude de l'élite - - - - - 25

B - Illusions perdues et attitude des masses - - - - - 50

Chapitre III : Fusion et confusion (depuis 1970)

A - Nouvelles tentatives de concertation - - - - - 77

B - Une société en pleine crise - - - - - 90

C - Face à la crise - - - - - 100

- D E U X I E M E P A R T I E -

Fonctions Sociales du Théâtre

Chapitre - I : Le théâtre pour quoi faire ?

A - Les objectifs du théâtre - - - - - 112

B - Les armes des dramaturges - - - - - 118

C - Les hommes du théâtre et la scène - - - - - 120

Chapitre - II : La portée du théâtre

A - Le théâtre intéresse-t-il ? - - - - - 140

B - Les obstacles à l'intérieur des pièces - - - - - 144

C - Les obstacles extérieurs aux pièces - - - - - 151

- TROISIEME PARTIE -

La Critique et le Théâtre

Chapitre - I : Critique expéditive et critique intellectualiste	
A - Caractéristiques principales - - - - -	177
B - Valeur de ces formes de critique - - - - -	178
Chapitre - II: Critique amicale ou de solidarité	
A - Principaux aspects de cette forme de critique - - - - -	177
B - Portée de la critique de solidarité - - - - -	182
Chapitre - III : Pour un théâtre réellement au service des masses: la critique militante	
A - Caractéristiques principales - - - - -	191
B - Destin de la critique militante - - - - -	204
CONCLUSION - - - - -	206
APPENDICE	
I - Enquête auprès des éditeurs - - - - -	215
-Réponse de R. Dorsinville	
II- Enquête auprès des dramaturges - - - - -	220
-Réponse de Kouadou Seyni Mbengue	
-Entretien avec Cheik Aliou Ndao	
BIBLIOGRAPHIE - - - - -	238