

Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement

Suzie Suriam

Number 31, Spring 2002

Couleurs de la scène africaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041485ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041485ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Suriam, S. (2002). Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement. *L'Annuaire théâtral*, (31), 12–32.
<https://doi.org/10.7202/041485ar>

Article abstract

In this article, we are faced with the following challenge: to compare and contrast African and Quebec theatre. The many differences originate mostly from disparities in their historical and cultural backgrounds. However, in both instances, we notice a desire to create a politically relevant, yet formally innovative theatre; hence a recourse to dance, song, music, etc. and the advent of a new type of theatrical performance.

Suzie Suriam
Purdue University

Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement

C'est un défi passionnant que de tenter un rapprochement entre le théâtre africain et le théâtre québécois. Passionnant parce que le couple théâtre africain/théâtre québécois peut paraître à première vue étrange, incongru, pour ne pas dire contre-nature. C'est qu'on ignore trop souvent certaines similarités entre ces deux formes d'art dramatique qui sont loin d'être totalement étrangères l'une à l'autre. La table des matières d'un récent collectif portant sur le théâtre du Québec, *Essays on Modern Quebec Theatre*, reprend des concepts qui sont, en quelque sorte, les porte-parole du postmodernisme : « Cross-Fertilization », « Collective Identity », « Experimental Theatre », « Theatre of “La Répétition” », etc. Le fait que toutes ces études du théâtre québécois (et *a fortiori* les concepts mentionnés ci-dessus) soient en anglais, n'est pas anodin. La catégorie « Translation » y joue elle-même un rôle non négligeable, car elle est au cœur de l'esthétique postmoderne véhiculée ici, au cœur de l'hybride. Déjà en 1988, Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot notaient en conclusion de *Théâtre québécois II* que les « traductions, adaptations, “tradaptions”, transpositions, paraphrases témoignent de la puissance d'assimilation du théâtre québécois » (1988 : 303).

Le théâtre africain

Qu'en est-il du théâtre africain contemporain ? Dans leur effort pour en offrir une description concise, Martin Banham, Errol Hill et George Woodyard, dès l'introduction de *The Cambridge Guide to African & Caribbean Theatre*, définissent le genre par son indéniable mixité :

Its vitality, diversification and variety of form and content warn us against attempting too homogeneous a view of African theatre, but centuries of European economic and political domination have inevitably influenced Africa's cultural life, and especially its theatre (1994 : 3)¹.

Qu'est-ce donc que le théâtre africain ? Cette intimidante question s'est longtemps doublée d'une interrogation plus fondamentale, propre à étouffer dans l'œuf toute réflexion : le théâtre africain existe-t-il ? Mais cette impasse a été depuis résolue par un simple recentrement terminologique. Aujourd'hui, on parle en effet plus volontiers de « théâtralité » ou d'« art dramatique » que de « théâtre » africain. Car le théâtre est un des legs de la colonisation européenne : « Dire cela est un constat. Ce n'est pas un jugement de valeur », note le critique Aboubacar Touré dans son article intitulé « Controverses sur l'existence de l'art du théâtre en Afrique noire » (1987 : 54). Né il y a vingt-cinq siècles dans la Grèce antique, le théâtre est en correspondance avec la vision du monde d'une société qui s'urbanise et est à l'aube d'inventer la démocratie athénienne. Dès lors, même si certaines formes de théâtralité sont communes à la Grèce antique et à l'Afrique traditionnelle, le théâtre lui-même ne leur est pas commun : cette notion spécifique ne peut prétendre en toute bonne foi traduire la totalité des manifestations dramatiques universelles.

Le concept de théâtre ainsi révoqué, se pose néanmoins le problème de l'identification des pratiques dramatiques de l'Afrique traditionnelle. Car le continent noir a toujours connu des formes variées de théâtralisation : éléments pré- ou parathéâtraux de certaines scènes de la vie quotidienne, des cérémonies entourant le service du vin ou des événements marquants, tels le mariage et le deuil ; mise en scène de palabres, de trances religieuses ou de danses rituelles – toutes choses que Jacques Scherer nomme « la théâtralité sans théâtre » dans son ouvrage clé, *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Et justement, malgré la nécessité d'une certaine prudence terminologique, il me semble qu'on peut bel et bien parler d'un théâtre africain dont l'origine remonterait au Pontisme et à la Négritude.

1. « La vitalité du théâtre africain, sa diversification, la variété des formes et des sujets nous montrent qu'il ne faut pas l'aborder de manière trop homogène, la vie culturelle de l'Afrique – son théâtre en particulier – ayant été inévitablement influencée par des siècles de domination européenne, au niveau économique et politique. » (Je traduis.)

Le Pontisme est attaché à la figure de Charles Béart, professeur de français à l'École primaire supérieure de Bingerville, en Côte d'Ivoire. Au cours de l'année scolaire 1931-1932, ayant remarqué la qualité des improvisations spontanées des élèves, il s'est mis à encourager fortement la naissance d'un soi-disant théâtre africain. Entre 1933 et 1948, nommé professeur puis directeur de la prestigieuse École William-Ponty du Sénégal, il a fortement contribué au plein épanouissement de l'activité théâtrale en œuvrant à la constitution d'un répertoire local. Mais, pour certains, au nombre desquels Jacques Scherer, Charles Béart n'aura été que « la bonne conscience du colonialisme » puisque, en présentant des pièces sur la vie et les coutumes indigènes, ses élèves devaient toujours faire ressortir la supériorité européenne. Autrement dit, le Pontisme n'a jamais fait le procès du colonialisme.

Ce procès est au contraire au cœur de la Négritude. Dans les années 1930 également, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas se font les chantres de la Négritude et donnent voix à une littérature engagée où le politique, l'esthétique et le philosophique sont intimement liés. Le théâtre de la Négritude – que l'on doit principalement à Césaire avec des drames comme *Et les chiens se taisaient*, *Une saison au Congo*, *Une tempête* et surtout *La tragédie du roi Christophe* – explore les liens existant entre ces trois domaines, à travers des héros emblématiques capables d'éveiller la conscience du spectateur et de le pousser à agir. Mais au fond, la Négritude n'a fait qu'encourager le monde noir à prendre conscience de sa propre richesse par contraste avec la civilisation occidentale (les coutumes et les rites noirs se découpant sur le fond blanc du colonialisme) et non pas à la lumière de son propre regard, de ses propres normes esthétiques. C'est pourquoi, même si le Pontisme et la Négritude sont deux mouvements se situant aux antipodes l'un de l'autre, tous deux sont nés du fait colonial, ont été alimentés par lui et n'ont que très difficilement survécu à la mort de l'esprit colonial qu'ils ont soit servi en toute bonne foi, soit dénoncé inlassablement.

Le théâtre africain qui nous concerne ici, théâtre de la mixité, est né des apports confondus de la société traditionnelle et de la société coloniale : il s'efforce de tenir compte tant des acquis traditionnels (les fameux éléments pré- et parathéâtraux mentionnés ci-dessus) que des apports du colonialisme, fruits d'un contact prolongé et involontaire avec les civilisations européenne et arabe. Au cœur de ce théâtre, se trouve la notion clé de *distanciation*, peu abordée par les critiques qui préfèrent la dimension folklorique ou sociologique, ou choisissent de souligner à grands traits l'héritage du colonialisme. À ce propos, Alain Ricard note avec justesse : « Les défenseurs de la théâtralité des "cultures africaines" ne veulent pas voir que les problèmes de la distance, de la conscience critique, de l'art, doivent aussi être

posés au sein de la tradition » (1995 : 202). Une telle remarque s'applique aussi à tous ceux qui ne voient dans les arts dramatiques africains qu'une prise de parole idéologique dans des pays où la censure est très présente. Selon eux, les personnages de fous, d'originaux, de griots ou autres qui abondent dans les œuvres ne serviraient qu'à masquer les opinions politiques des auteurs. D'ailleurs, le théâtre n'est-il pas un genre de groupe – le genre littéraire permettant le mieux d'exprimer ses préoccupations et de se faire entendre ? En ce sens, selon le titre d'une entrevue accordée par Amadou Koné à Günter Bielermeier, ce serait « un genre plus africain que le roman » (1986 : 49).

Certes. Pourtant, même si une telle remarque conserve de son actualité, il convient de la nuancer fortement : le théâtre africain contemporain n'est pas qu'une enveloppe contenant un message politique controversé. En mettant en relief son caractère composite, ou le fait qu'il résulte de l'agencement d'éléments *a priori* très disparates, je veux au contraire souligner ce qu'il a de *formellement* novateur et montrer par là qu'il n'évolue pas en marge de considérations d'ordre esthétique : les auteurs y combinent des techniques scéniques et des genres hérités de l'Afrique traditionnelle avec certains mouvements dramatiques en vigueur en Occident, les influences étant mutuelles entre l'Afrique et l'Occident, quoiqu'elles se manifestent selon des modalités différentes. Sans aucun souci d'exotisme, ils se servent ainsi de la danse, du mime, de la musique ou de marionnettes au cœur de spectacles destinés à l'Europe ou à l'Amérique du Nord. Ils ont recours aux langues locales dans des œuvres écrites ou jouées en français, quand ils ne tentent pas d'insuffler parallèlement un rythme africain à la langue française. Signalons enfin la présence, dans le théâtre africain contemporain, de personnages de conteurs, de narrateurs ou de commentateurs et d'un public fictif. Voilà qui en dit déjà long sur la prépondérance du narratif dans ce théâtre et sur le désir des dramaturges d'en appeler directement à la sensibilité et à la raison de chaque spectateur.

L'auteur togolais Yoshua Kossi Efoui, dès les premières lignes d'un article intitulé « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », refuse la notion d'authenticité culturelle dans laquelle il voit une forme d'intégrisme : « L'idée même d'un *théâtre africain*, si elle n'est pas en permanence interrogée, continuera d'entretenir un malaise, fruit de l'amalgame entre la question légitime de l'authenticité d'une œuvre et celle, suspecte, de l'authenticité culturelle » (1993 : 40).

L'authenticité culturelle suppose en effet que, niant sa propre historicité, une culture dominante se déclare dépositaire de valeurs universelles et tente de les imposer à tous. Or toute création est au contraire et de manière fondamentale, un

acte de subversion (ou du moins de divergence) à l'intérieur d'une entité constituée. D'où la nécessité d'une critique qui ne jugerait pas une œuvre uniquement à l'aune d'une idéologie culturaliste, même s'il lui faudrait par ailleurs tenir compte des présupposés culturels, religieux, politiques et autres qui traversent cette œuvre et, dans une certaine mesure, la constituent. « Car, conclut Efoui, quelle que soit la considération accordée aux phénomènes anthropologiques qui constituent le réseau d'interprétation d'une œuvre, il va sans dire que le théâtre ne se *découvre* pas, il s'invente. Le critique n'est pas un "explorateur", et le *théâtre africain*, comme tout autre théâtre, n'a pas besoin de voyeurs mais de spectateurs » (1993 : 41). On rejoint ici la théorie d'Alain Ricard, selon laquelle ce théâtre n'est pas une donnée culturelle brute mais une construction artistique, un tissage.

Le théâtre québécois

Or la construction théâtrale, le tissage, sont consubstantiels à la création dramatique québécoise, comme le souligne Alonzo Le Blanc dans un article au titre sans équivoque : « The cross-fertilization of cultures in Quebec theatre » [« Le croisement des cultures dans le théâtre québécois »]. Plus encore, le théâtre québécois revendique son hétérogénéité comme marque d'authenticité culturelle. L'article d'Alonzo Le Blanc s'ouvre sur le mot *half-breed* et sur une référence à Louis Riel, autochtone/caucasien chef d'une importante rébellion dans l'Ouest canadien, qui fut le symbole de la résistance à l'homogénéisation politique pour toute une génération de Québécois : « No doubt there was in this recognition an instinctive solidarity and a spontaneous identification with an Indian brother » (1995 : 7)². Un peu plus loin, Le Blanc revient sur le récit mythique des origines du Canada.

De même, dans *Klondyke* de Jacques Languirand, si le français parlé par les personnages de la pièce est marbré d'expressions et de mots anglais et amérindiens, c'est parce que la ruée vers l'or de 1896 a attiré dans le Yukon de très nombreux étrangers et Amérindiens du Canada. Mais les mots seuls ne peuvent rendre compte de la totalité de l'expérience du Klondyke – et plus généralement de l'Ouest canadien – comme ils ne peuvent traduire la totalité de l'expérience ouest-africaine :

The play's twelve tableaux follow one another in rapid succession, interrupted here and there by dances, songs, colorful indoor and outdoor scenes which occur at different seasons of the year and are accompanied by the projection of

2. « Dans cette reconnaissance, il y avait sans aucun doute une solidarité instinctive et une identification spontanée avec un frère indien. » (Je traduis.)

historical photographs, which lend a certain epic character to the whole production (Le Blanc, 1995 : 13)³.

Ce qui se passe sur scène quand interviennent le chant, la musique, la danse, les images se situe bien au-delà du folklorique ou du touristique : c'est une matérialisation du texte.

Plus intéressante encore, à ce niveau, est la mention par Le Blanc du caractère épique de *Klondyke*. En effet, dans le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone, l'épopée joue un rôle de tout premier plan, au même titre d'ailleurs que d'autres genres associés à l'oralité : le conte⁴, le mythe, la légende, le proverbe, etc. Le fait que l'épopée ait nourri le théâtre québécois des années 1960-1970 et le théâtre africain de la même période pourrait donner lieu à une très riche analyse des liens qui existent entre l'accession d'un peuple à l'indépendance culturelle et son (désir d') accession à l'indépendance politique. Mais ce n'est pas mon propos dans le présent article.

L'épopée est aussi présente en filigrane dans la remarque que Le Blanc attribue à l'un des personnages de *Klondyke* : « Il n'y avait pas de guerre, alors je suis venu au Klondyke » (Le Blanc, 1995 : 13). Ce sont en effet les batailles, les duels et autres conflits violents qui caractérisent véritablement l'épopée – africaine ou autre. Dans *Les épopées d'Afrique noire*, livre très complet et bien documenté, Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng tentent d'isoler les éléments constitutifs des différentes épopées africaines et en arrivent à la conclusion que les exploits virils plus que la simple transgression constituent le dénominateur commun de toutes les épopées du monde et *a fortiori* des épopées d'Afrique noire. La guerre, jeu de mâles par excellence, la transgression guerrière font l'épopée. Et de citer Hegel, qui note à propos de l'épopée germanique que « les conflits de l'état de guerre sont le sujet par excellence de l'épopée » (Kesteloot et Dieng, 1997 : 36).

Dans la pièce de Jacques Languirand, le départ vers le Klondyke apparaît comme un substitut au départ pour la guerre. Pour les chercheurs d'or, il relève donc d'une expérience épique. Le Blanc en conclut que la littérature québécoise illustre

3. « Les douze tableaux de la pièce se suivent en succession rapide, interrompus ici et là par des danses, des chants, de pittoresques scènes d'intérieur et d'extérieur se passant à différentes saisons et accompagnées de projections de photographies historiques. Ces dernières confèrent une dimension épique à l'ensemble de la production ». (Je traduis.)

4. Ma thèse de doctorat porte sur « Place et fonction du conte et de l'épopée dans le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone » (Université de Montréal, Département d'études françaises, juin 1999).

parfaitement la mentalité de garnison (« garrison mentality ») dénoncée par les auteurs canadiens anglophones Northrop Frye et Margaret Atwood : on protège le fort, héritage commun, tout en brûlant de le quitter. Mais *Klondyke* date de 1965. Depuis, les auteurs québécois ont accepté de relâcher leur vigilance pour faire, la main tendue, quelques pas en direction de l'autre. Cet autre Québécois, n'ayant pas hérité de la protection du fort, est en fait la masse colorée des nouveaux immigrants. Dans *Balconville : A Play*⁵, du Montréalais David Fennario dont le français est langue d'adoption, Le Blanc voit déjà un exemple de production hybride, écrite en deux langues et dirigée vers les communautés anglophone, francophone et allophone du Québec. D'autres pièces sont depuis nées d'une tension similaire sous la plume de nouveaux dramaturges québécois, rappels douloureux de leur situation d'étrangers dans la « Belle Province » : rejetons des contraintes de deux cultures, ils ne s'identifient vraiment à aucune des deux.

C'est le cas d'Abla Farhoud, dont la famille a quitté Beyrouth pour Montréal lorsqu'elle avait six ans. Elle a grandi avec la conscience aiguë de sa double appartenance ou plutôt de son double exil, enfant ni du Liban ni du Québec. Après une parenthèse de huit ans dans son pays d'origine puis en France, elle choisit de s'installer définitivement à Montréal, où elle devient la porte-parole locale des immigrantes, et en particulier des immigrantes de culture arabe. Dans ses pièces, elle met en scène des personnages de femmes arabes et québécoises, souvent des couples de sœurs, cousines, mères et filles dessinées dans toute leur complexité. C'est le cas d'Amira (19 ans) et de sa sœur Kaokab (16 ans), les protagonistes des *Filles du 5-10-15 cents*, prisonnières du magasin de leur père situé à Saint-Vincent de Paul (une banlieue de Montréal) où elles passent leur temps à empiler des cartons, répertorier les marchandises et vendre des bricoles. Alors qu'au départ l'aînée accepte la situation comme une résultante naturelle de sa condition féminine, la seconde déplore ouvertement le fait qu'elle ait été retirée de l'école malgré ses excellentes notes pour financer les études de son médiocre étudiant de frère. Elle exècre travailler dans un cadre où tout et tous lui rappellent son statut d'étrangère :

Si au moins on nous avait mis à l'école anglaise en arrivant ici [...] Mais non ! Là, on est toutes seules. Pas d'amis canadiens français, pas d'amis libanais. Juste notre famille perdue au milieu d'étrangers. On pourrait vivre n'importe où dans le monde, ça ne serait pas différent (Farhoud, 1993 : 24).

Peu à peu, Amira prend elle aussi conscience de l'injustice de la situation, exacerbée par le refus du père de leur accorder deux semaines de vacances en dépit de

5. David Fennario, *Balconville : A Play* [1979], Vancouver, Talonbooks, 1980.

leurs quatre années de labeur quotidien, non rémunérées. La pièce – réquisitoire violent pour la libération des femmes arabes, vivant ou non en terre occidentale – se termine de manière tragique. Voilà un exemple parfait de l'hybridation à laquelle Le Blanc fait allusion, lorsqu'il parle du croisement des cultures dans le théâtre québécois.

Dans le Québec des trente dernières années, cette ouverture à l'autre s'est aussi manifestée par une remise en question de l'hégémonie culturelle française et anglaise, au moyen de la réappropriation de classiques cornélien et shakespearien. Réjean Ducharme a ainsi écrit *Le Cid maghané*, Jean-Pierre Ronfard *Vie et mort du roi boiteux* et Robert Gurik *Hamlet, prince du Québec*. Dans cette dernière œuvre, inspirée de la visite du général de Gaulle à Montréal en 1967, l'auteur ne se contente pas d'adapter ou de pasticher le chef-d'œuvre de Shakespeare :

Il en tire une tragédie nationale ou plutôt, le pastiche aidant, une sorte de sottie tragique assez peu éloignée, somme toute, de l'esprit shakespearien. C'est dans le royaume du Québec qu'il y a quelque chose de pourri, et le spectre du général apparaît, non pas sur les remparts d'Elseneur, mais au désormais historique balcon de l'Hôtel de ville de Montréal [...] Au « to be or not to be », le Prince du Québec n'ajoute qu'un mot, un seul : « libre », et tout change : la folie s'empare de tout un peuple (Leroux, 1977 : 350-351).

La déconstruction des pièces d'anthologie que sont *Le Cid*, *Richard III* et *Hamlet* puis leur adaptation à la réalité québécoise constitue bien un acte iconoclaste, sacrilège qui fait écho à la remarque de Yoshua Kossi Efoui citée précédemment : en matière de théâtre, la notion d'authenticité culturelle est un intégrisme.

Parodie et réécriture au service d'un projet iconoclaste

Mais, on s'en doute, les auteurs québécois ne sont pas les seuls à s'être volontairement attaqués à des chefs-d'œuvre jugés atemporels et universels (même s'ils sont d'abord les produits de leur époque) : les auteurs africains, en l'occurrence ceux originaires des anciennes colonies françaises, ont eux aussi présenté leur version des grands classiques européens. Je pense par exemple à *Abraba Pokou ou Une grande Africaine* de l'Ivoirien Charles Nokan (1970). La préface de Jacques Howlett, l'avant-propos et les deux épigraphes de Mao Tsé-Toung sont autant de mises en garde qui désignent cette pièce comme un plaidoyer en faveur d'un communisme africain. Un appel « Aux Africaines », qui les place au cœur d'une sororité internationale, couronne le tout :

Femmes africaines,
 [...] Notre bataille débouchera sur la victoire totale des peuples.
 Femmes africaines,
 ressemblez à vos sœurs du Viêt-Nam.
 Je vous salue, femmes héroïques du monde entier (p. 13).

Ici, ce n'est plus le théâtre européen classique qui est mis à mal, mais l'impérialisme occidental.

Dans *On joue la comédie* du Togolais Senouvo Agbota Zinsou (1984), la parodie est mise en place d'une tout autre manière, mais aussi par le biais d'une référence épique : les Amazoulous (peuple du ciel) de Chaka. Ici, les ennemis à vaincre ne sont plus comme au XIX^e siècle les autres peuples du Sud-Est de l'Afrique australe, mais les descendants de Boers et tous les propagateurs et défenseurs de l'apartheid. La forme retenue par l'auteur est la mise en abyme ou le *théâtre dans le théâtre* – selon le procédé utilisé par Shakespeare, le théâtre baroque puis par Pirandello et des créateurs contemporains intéressés par le métathéâtre. Notons que cette convention dramatique se trouve aussi dans le théâtre québécois des années 1960-1970, comme le souligne Jean Cléo Godin dans *Le théâtre québécois*. Il parle de « théâtre sur le théâtre » (1970 : 230), reprenant l'expression du critique parisien Bertrand Poirot-Delpech (1970) et donne l'exemple de *Double jeu* de Françoise Loranger, où les acteurs sont des étudiants appelés à jouer un psychodrame. En reprenant leur identité de comédiens au moment où ils circulent dans la salle, ils établissent un contact et un rapport de connivence avec le spectateur. Même s'il s'agit là d'une convention, elle renouvelle celle du jeu clos sur lui-même et permet une certaine forme d'humour. La pièce de Zinsou se termine aussi sur un clin d'œil, qui n'enlève rien au sérieux du message véhiculé : « Ce soir nous avons ouvert des prisons, brisé des chaînes, libéré des détenus, tout en riant, mais nos frères sont encore dans les prisons d'Afrique du Sud, parce qu'ils ont osé prononcer ce mot précieux : Liberté ! Êtes-vous prêts ce soir à la réclamer avec nous, non seulement en paroles, mais aussi en actes ? » (1984 : 62).

La théâtralité est aussi présente dans les noms des personnages : le Jeune Spectateur, le Petit Monsieur, le Prédicateur, le Présentateur, etc. La liste des personnages précise que ce dernier interprète le rôle de Chaka et qu'un travesti joue celui de la femme de Chaka. *On joue la comédie* raconte en effet les tribulations de comédiens sud-africains tentant, malgré l'apartheid, de mettre en scène l'épopée de Chaka dans une pièce au titre explicite : « Chaka le Messie ». Seule la constance des comédiens, leur détermination à passer outre les obstacles dressés sur leur chemin par le pouvoir répressif, les apparentent peu à peu à Chaka et à ses guerriers.

L'épopée de Chaka le Zoulou constitue donc le pré-texte sur lequel repose *On joue la comédie*. Le dramaturge travaillant dans l'optique du concert-party – qui prend en compte les réactions critiques des spectateurs, comme dans la Cantata⁶ – se sert de cette épopée comme d'un tremplin pour évoquer la réalité brûlante de l'Afrique du Sud des années 1970. C'est la raison pour laquelle il ne laisse jamais oublier au lecteur/spectateur qu'il est en train d'assister à la création d'une œuvre, ce que souligne par exemple l'alternance des didascalies « lisant »/« parlé ». Zinsou précise même que le but du théâtre tel qu'il le conçoit est d'impliquer personnellement tous les spectateurs, d'où un recours indispensable à la distanciation. On reconnaît là le double mouvement caractéristique du Théâtre épique de Bertolt Brecht, qui repose sur le *Verfremdungseffekt* ou *Effet de distanciation* : « une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger » (1979 : 27). De cette définition, il ressort que le choix de la figure de Chaka par l'auteur d'*On joue la comédie* n'est pas innocent : le chef des Amazoulous est suffisamment ancré dans l'imaginaire collectif pour inviter le public à une lecture distanciée.

« En fait, s'interroge Zinsou, qu'est-ce qui est le plus efficace ? Refaire au théâtre un discours politique mille fois rabâché sur l'apartheid, ou tout remettre en cause, tout tourner en dérision ? » (1989 : 25). Le choix de la dérision et surtout le rappel constant du fait que les personnages de « Chaka le Messie », au même titre que ceux d'*On joue la comédie*, sont des êtres de papier font planer sur la pièce l'ombre de Pirandello et de *Six personnages en quête d'auteur*, où l'un des personnages parle du théâtre comme d'un endroit où l'on joue la comédie... pour de vrai. De là à conclure que pour *On joue la comédie* Zinsou s'est inspiré de Brecht ou de Pirandello, il n'y a qu'un pas en général vite franchi. Or il s'est sans doute aussi inspiré du concert-party, du kotéba ou de la commedia dell'arte. Le premier est un genre de spectacle parodique et satirique développé surtout en Afrique de l'Ouest, qui mêle savamment les traditions africaines et l'héritage occidental dans une manière de théâtre-danse, où se fondent harmonieusement des éléments dramatiques, musicaux et chorégraphiques. Le kotéba est un théâtre du corps et du son originaire du Mali, pratiqué entre autres par l'artiste ivoirien Souleymane Koly. Le concert-party et le kotéba partagent donc les mêmes prémisses formelles que le théâtre pirandellien ou brechtien.

6. Le « concert-party » est né dans les années 1974-1976. Il s'inscrit dans la lignée de la Cantata, théâtre d'inspiration biblique et religieuse (donc théâtre sérieux), dont la représentation provoque parfois des réactions comiques chez les spectateurs critiques.

Dans son article intitulé « Much ado about Brecht », Ola Rotimi (1990) dénonce le fait que le théâtre traditionnel du Nigéria en particulier et d'Afrique noire en général est souvent vu comme un rejeton direct du théâtre épique. Il impute cette assimilation abusive au renversement théorique par lequel on a attribué au théoricien allemand des pratiques théâtrales indigènes (ou des pratiques similaires) dont il s'est en réalité inspiré. Ola Rotimi se livre donc à une analyse comparative du théâtre épique brechtien et du théâtre africain traditionnel en se penchant tour à tour sur leur forme et sur leur techniques scéniques respectives. Retenons surtout le point suivant : alors que, dans les spectacles de Brecht, le public, même s'il est l'instigateur et le bénéficiaire de l'effet de distanciation, est confiné au rôle de simple observateur, dans les spectacles traditionnels africains il est convié à un rôle beaucoup plus actif dans la mesure où, représenté sur scène de manière fictive, il est aussi souvent appelé à se manifester dans la salle tout au long du spectacle. L'auteur du nouveau théâtre africain ne détient donc pas le monopole de la création dramatique, comme le souligne le dramaturge tchadien et burkinabé Koulsy Lamko qui parle d'un art nouveau privilégiant le public et son horizon d'attente – c'est-à-dire d'un art caractérisé par une « Esthétique de la participation ».

« La mort du texte » ? (J. C. Godin) : un théâtre chanté, dansé et joué

Ce dernier concept met en évidence un autre élément fondamental : l'avènement d'un théâtre qui repose moins systématiquement sur des simplifications didactiques autour de problèmes liés à la colonisation (ou à la postcolonisation) coïncide avec l'utilisation de la musique, de la danse et du chant au cœur des œuvres. Ils cessent d'être des éléments marginaux de l'action pour devenir gestes ou paroles à part entière, mais servant à véhiculer des messages qui resteraient autrement inaccessibles. C'est particulièrement frappant dans les pièces de dramaturges africains contemporains comme Sony Labou Tansi (fondateur du Rocado Zulu Théâtre de Brazzaville, décédé en 1995), Bernard Zadi Zaourou et Amadou Koné (auteurs ivoiriens s'appuyant sur des formes artistiques traditionnelles, le Didiga entre autres, pour évoquer les problèmes de l'Afrique confrontée à la modernité), Senouvo Agbota Zinsou (directeur de la Troupe nationale togolaise, s'inspirant dans ses écrits des contes et épopées africaines), Souleymane Koly (à la tête de l'ensemble Kotéba à Abidjan, dont l'ambition est de renouer avec la tradition du spectacle africain qui ignore la coupure des genres entre théâtre, musique et danse) ou encore Werewere Liking.

Le cas de cette dernière est particulièrement significatif à plus d'un titre. Werewere Liking est en effet une des rares femmes dramaturges d'Afrique francophone dont la réputation s'étend jusqu'en Europe et en Amérique du Nord. Née au Cameroun, installée en Côte d'Ivoire, elle est depuis 1983 à la tête du Ki-Yi Mbock Théâtre, troupe sise à la Villa Ki-Yi près de l'Institut national des arts de l'Université de Cocody à Abidjan, centre d'échanges artistiques et culturels où vivent et travaillent des artistes venus d'horizons divers, et avec lequel a collaboré l'auteur québécois Daniel Danis lors du Festival de théâtre des Amériques de 1995⁷. Déjà en 1993, la dramaturge déclarait au cours d'une entrevue : « Nous privilégions actuellement la forme, l'aboutissement des gestes, des sons. Nous pensons que ce sont des choses qui peuvent plaire à n'importe qui, qui peuvent traverser les frontières, franchir les barrières culturelles » (citée dans Boiron, 1993 : 52).

Au cœur d'une des plus récentes publications du Ki-Yi Mbock Théâtre, *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, le lecteur/spectateur trouve ainsi un livret de chants en langues africaines, reflet des choix esthétiques de la troupe : « Dans nos chants, il y a toujours une prise de parole » (1992 : 52), précise Liking avant d'ajouter que ses spectacles, parfois qualifiés d'hermétiques, ne sont pas créés pour un public oriental ou occidental mais bien pour un public africain – l'Orient et l'Occident n'étant pas les seuls à avoir un haut niveau d'exigence dramatique. Le Ki-Yi Mbock Théâtre poursuit donc sa propre démarche en s'appuyant sur le fait qu'en terre africaine, le théâtre est vraiment un spectacle total. Liking cite l'exemple du théâtre de marionnettes du Mali où des villageois se cotisent pour acheter des étoffes qu'aucun d'entre eux ne pourrait s'offrir, afin que les marionnettes soient magnifiques et le spectacle beau à regarder. Comme eux, la dramaturge met l'accent sur les costumes des interprètes de sa troupe dans le but de leur donner une même puissance évocatrice que celle des marionnettes du Mali – lesquelles diffèrent des marionnettes occidentales par le fait qu'elles ne sont pas nécessairement actionnées à la main, mais peuvent être ou non articulées. Reste que le théâtre de marionnettes n'est pas nécessairement un théâtre à vocation uniquement ludique. Comme tout le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone, c'est un art engagé, militant, qui requiert une prise de parole. En privilégiant l'image ou la musique par rapport aux mots, les artistes africains n'entendent donc pas sacrifier la dimension politique de leur art. Simplement, ils l'expriment par d'autres moyens.

7. *Les nuages de terre*, de Daniel Danis. En coproduction avec le Festival de théâtre des Amériques, le Festival international des Francophonies en Limousin, le Centre national des écritures du spectacle, la Fédération des amis du théâtre populaire, l'Espace des arts de Chalon-sur-Saône. Mise en scène de Daniel Meilleur et Werewere Liking. Une coproduction Les Deux Mondes/ Ki-Yi Mbock Théâtre.

C'est là ce qui rapproche le théâtre ouest-africain des trente ou quarante dernières années de celui du Québec. En 1970, en conclusion de son ouvrage sur *Le théâtre québécois*, Jean Cléo Godin s'interroge sur « La mort du texte » (1970 : 225-231). Il note que l'expression consacrée – pièce de théâtre – n'est plus adaptée à une forme plus libre, à un spectacle plus complet où la danse, le chant, la musique, l'utilisation de moyens audio-visuels s'ajoutent au dialogue et au jeu conventionnel des comédiens. Prenant l'exemple de *T'es pas tannée Jeanne d'Arc*, spectacle-collage présenté par le Théâtre Populaire du Québec, il conclut : « Mais ce collage est rendu possible et cohérent, grâce à la double « médiation » de Jeanne d'Arc, dont on fait une figure exemplaire, en lui donnant une signification contemporaine, et du cirque qui prête au spectacle sa convention dramatique » (1970 : 227).

Plus récemment, dans un article intitulé « The theatre: sounding board for the appeals and dreams of the *Québécois* collectivity », Chantal Hébert (1995) note que le théâtre québécois des années 1970 est essentiellement caractérisé par un besoin d'expérimentation scénique et langagière. D'où l'importance de la création collective qui favorise l'exploration de nouveaux espaces dramatiques par la multidisciplinarité. Et de citer le Théâtre Euh ! (1970-1978), le Groupe Omnibus de Jean Asselin (1970), Le Carbone 14 de Gilles Maheu (1975), Eskabel (1971), le Théâtre Parminou (1974), La Veillée (1973), le Nouveau Théâtre Expérimental fondé en 1975 et le Grand Cirque ordinaire – grand « parce qu'il déborde le cadre du cirque traditionnel » et ordinaire « parce qu'il ne déborde pas des cadres de la vie telle que le monde la voit ». Ce dernier mêle dans ses spectacles musique, danse, dialogue et gestuelle du cirque. Normand Leroux résume :

Le Grand Cirque ordinaire tente en 1969, et réussit, un retour au batelage, à un théâtre théâtralement pur où se confondent joie de jouer et plaisir – mine de rien – de théâtraliser, dans la fête commune, des réalités moins drôles [...] Le Grand Cirque ordinaire ou un nouveau style de jeu (1977 : 360).

L'envers du décor

Le Grand Cirque ordinaire cesse ses représentations en 1977, mais la tendance qu'il a contribué à initier se poursuit dans les années 1980 et 1990, avec des compagnies comme le Théâtre Il Va Sans Dire de Dominic Champagne (1984), Momentum de Jean-Frédéric Messier (1988), Trans-Théâtre de Michel Monty (1991). Dans un mouvement de protestation contre le théâtre littéraire ou officiel, des artistes de la scène québécoise remettent en question « la dictature de l'écriture et la tyrannie du metteur en scène », rejettent toutes les formes d'autorité sur scène et hors scène pour promouvoir un nouvel art dramatique, exposant les ficelles de la création.

Normand Leroux cite l'exemple du Théâtre du Même Nom (ou T.M.N.) auquel est associé Jean-Claude Germain : fondé en 1969, il inaugure la même année sa première saison au Centre de Théâtre d'Aujourd'hui, avec la création collective *Les enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu*. Commencer par un spectacle d'adieu va de soi car – lit-on dans le programme – avant de recommencer à neuf et de se consacrer à un théâtre national, il est logique de « faire l'inventaire, de liquider le vieux “stock”, les vieux meubles, les vieilles perruques et d'inviter le public à une vente de feu » (Leroux, 1977 : 359) – le vieux « stock » comprenant alors Corneille, Molière, Marivaux, Musset, Giraudoux, Anouilh, etc. En se libérant de l'omnipotence du texte écrit, toutes ces compagnies ont redéfini le paysage théâtral du Québec et favorisé l'émergence d'une nouvelle forme de création dramatique. À la suite de Richard Schechner, le metteur en scène Jean-Luc Denis parle de *texte représentationnel* :

Par « texte représentationnel » (performance text), Schechner entend un produit indissociable de sa mise en scène et de ses conditions de création : un théâtre d'image, multidisciplinaire et multivectoriel, façonné en cours de répétition, qui ne se codifie pas (donc, ne se perpétue pas) aussi facilement que le texte conventionnel (Hébert, 1995 : 34-35).

Dans « A theatre of “La Répétition” », Guy Teissier nomme cinq pièces qui, chacune à sa manière, représentent ce nouvel univers dramatique : *Provincetown Playhouse* de Normand Charette, *Les feluettes ou La répétition d'un drame romantique* de Michel Marc Bouchard, *La répétition* de Dominic Champagne, *Le dernier délit permis* de Jean-Frédéric Messier, *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay. Toutes ont recours au « théâtre dans le théâtre ». Dans la pièce de Champagne, par exemple, tous les personnages (acteurs, metteur en scène, etc.) appartiennent au monde contemporain : celui des spectateurs qui assistent au spectacle. Dans la didascalie liminaire, l'auteur insiste d'ailleurs pour que « les éléments du décor, de la régie, des éclairages, des costumes et des accessoires soient à la vue du public. Que ça sente l'envers du décor. Et autant que possible qu'on utilise tout le théâtre comme lieu de représentation – et jusqu'au balcon si possible, l'action se passant dans un théâtre, celui du Pipo » (Teissier, 1995 : 174).

Un tel projet dramatique rappelle non seulement celui de Senouvo Agbota Zinsou dans *On joue la comédie*, mais aussi de Werewere Liking dans *La queue du diable* (1998) – une de ses pièces encore inédites appartenant à un recueil de cinq œuvres, *Le parler-chanter*. On y retrouve partout un personnage de metteur en scène guidant la démarche créative des acteurs. Car dans *Le parler-chanter*, le texte final n'est pas le seul fait de Werewere Liking mais de tous les membres de la troupe. Le

chant, la danse, la musique (les percussions en particulier) y jouent aussi un rôle de premier plan et chaque spectateur est invité à tirer ses propres conclusions du spectacle se déroulant sur scène et à contribuer à sa façon à un monde meilleur, dans un esprit de solidarité entre les peuples. Pour la troupe du Ki-Yi Mbock Théâtre, le lecteur/spectateur est un élément si important de la genèse du spectacle qu'il ne dépasse jamais le stade du virtuel : le spectacle est une répétition entre artistes à laquelle aucune fin n'est proposée. Or si le texte se refuse à conclure, c'est bien qu'il se refuse à livrer une morale dont il serait le dépositaire, celle-ci devant au contraire être réinventée par chacun de nous à chaque instant du trajet qui conduit la parole de l'acteur (ou le texte du livre) *vers* le lecteur/spectateur – prisme à travers lequel toute l'œuvre irradie.

Le mandat du public

Dans *Tout bas... si bas*, une des pièces de Koulsy Lamko représentées au cours de l'automne 1998 par le Théâtre de la Manufacture, en collaboration avec le Théâtre des gens d'en bas, l'auteur met en scène un art dramatique composite où « participation » rime avec « contemplation ». Par le biais du conte et de la parabole, il recueille les voix de ceux qui, d'habitude, n'ont que le droit de se taire. Sont ainsi évoqués une vieille gardienne de la mémoire se déroband à sa tâche, un chômeur désillusionné refusant catégoriquement de descendre de l'arbre à palabre du village, un reporter et une fillette à l'imagination débridée. Les autres, notables de la région ou d'ailleurs, s'arrachent un nouveau-né imaginaire représentant l'espoir d'un monde meilleur ou simplement l'espoir d'un renouveau démocratique en terre africaine. Là, le poétique se mêle allégrement au politique (certainement aussi au polémique) et les genres traditionnels servent à évoquer l'actualité la plus quotidienne du continent africain, à s'en moquer. Étrangement peut-être, de tous les acteurs retenus par le metteur en scène québécois Martin Faucher, aucun n'est africain et aucun n'a la peau noire. Mais ce qui apparaît d'abord comme une étrangeté est en fait révélateur de la puissance et de l'universalité des nouvelles créations théâtrales d'Afrique noire : « Écoutons notre histoire par la voix d'un homme qui vient de très loin », écrit joliment la romancière et dramaturge québécoise Lise Vaillancourt, à propos de *Tout bas... si bas*.

Le critique Gilles Girard, se penchant sur le théâtre expérimental au Québec, élargit lui aussi le mandat du spectateur, qui n'est plus libre de céder au vertige d'une illusion passagère. En effet, les signes et les images du théâtre expérimental convoquent tous ses sens et le laissent vulnérable, désorienté. Il note :

In the midst of this new configuration of signs, the spectator targets his attention or allows it to wander, make connections, decodes meaning [...] To this role of decoder of meaning, the spectator adds the role of maker of meaning [...] In short, there is a distinct widening of the palette of possibilities for participation by the audience in theatrical communication (Girard, 1995 : 161-162)⁸.

Perspectives

Avant de conclure le présent article, il me semble important de rappeler que la création de *Tout bas... si bas* par le Théâtre de la Manufacture et celui des Gens d'en bas résulte d'une rencontre entre le Burkina Faso, le Québec et la France, cette pièce ayant été écrite en résidence à Limoges en 1993 et coproduite simultanément en Limousin et au Québec. En fait, la multiplication de ce genre de rencontres et le déploiement – encore tout relatif – d'œuvres dramatiques africaines sur les scènes de Montréal ou d'ailleurs suggèrent que le théâtre africain cesse peu à peu d'être perçu comme un continent étrange aux frontières mal définies. J'en veux pour preuve la représentation d'*Une hyène à jeun* (de l'auteur malien Massa Makan Diabaté), donnée au mois de juin 2000 sur le campus de l'Université McGill dans le cadre du Fringe Festival de Montréal. Il s'agissait cette fois-là d'une coproduction entre le Mali, le Québec et la France.

Il arrive aussi que des pièces de théâtre d'Afrique noire francophone soient reprises pour un public occidental, en anglais ou dans d'autres langues indo-européennes. Au cours de l'automne 1998, j'ai ainsi eu le plaisir d'assister à la lecture d'une œuvre du Congolais Sony Labou Tansi au Centaur Theatre de Montréal : *La parenthèse de sang*, devenue pour l'occasion *Parentheses of Blood*⁹. Par ailleurs, les créations de deux jeunes auteurs de la Côte d'Ivoire et du Togo, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui, ont été récemment mises à l'honneur sur des scènes nord-américaines : *Bintu* – traitant de la violence des jeunes immigrants dans la banlieue parisienne et de l'excision, mise en lecture à New York par la troupe du Ubu Repertory Theatre (avril 2000) ; et *Le carrefour/The Crossroads*, traitant de l'exil de l'artiste africain, produite par le Black Theatre Workshop de Montréal au mois de mai 2000. Cependant, la production de théâtre africain reste très marginale, à Montréal et dans tout le Québec – malgré le Black Theatre Workshop de Montréal,

8. « Au cœur de ce nouvel agencement des signes, le spectateur est attentif ou distrait, il fait des rapprochements, décode des significations [...] À ce rôle de décodeur, le spectateur ajoute celui de créateur [...] En bref, l'éventail des possibilités quant à la participation du public au dialogue théâtral est beaucoup plus large. » (Je traduis.)

9. Traduction anglaise de Lorraine Alexander.

le festival Nuits d'Afrique et de sporadiques initiatives individuelles. On est loin du festival international des Francophonies de Limoges en Limousin, qui a lieu chaque année en automne et qui est devenu au fil des années une scène privilégiée de reconnaissance pour les artistes de théâtre africain. On est loin aussi du festival *Afrique noire et blanche*, qui a présenté neuf spectacles venus de l'autre côté de la Méditerranée du 29 mai au 18 juin 2001 au Pavillon du Charolais, dans le nord de Paris.

Lorsqu'il est question de Sophocle, Shakespeare, Beckett ou Goldoni, on ne parle pas de théâtre européen mais tout simplement de théâtre. Car leurs œuvres sont universelles. Cependant, Antigone ou Arlequin restent les propriétés de l'Occident – l'Asie ou l'Afrique ayant leurs propres héros archétypaux, potentiellement universels. Cela n'a pas empêché Sotigui Koyaté, griot malien formé à l'art de l'acteur aux côtés de Peter Brook, de créer une *Antigone* africaine. La pièce a été jouée dans plusieurs capitales d'Afrique de l'Ouest, avant d'arriver l'an dernier sur les scènes du Théâtre des Amandiers de Nanterre et des Bouffes du Nord de Paris¹⁰. Désormais, il ne s'agirait donc plus – comme aux temps du Pontisme et du théâtre colonial – de se moquer doucement des traditions indigènes, ni de réciter avec componction les classiques du théâtre occidental sur les scènes africaines, mais de se reconnaître enfin héritiers d'une partie du capital théâtral mondial, pour le double bénéfice des publics africain *et* européen. Koyaté rappelle ainsi à qui veut l'entendre qu'*Antigone* n'est pas la propriété exclusive de l'Europe et que les problèmes soulevés par la pièce de Sophocle sont d'abord ceux de tout individu en guerre contre un régime dictatorial.

Dans *Afrique, paroles d'aujourd'hui*, un fascicule publié à l'occasion d'un cycle du même nom lors du Festival d'Avignon de 1995, le metteur en scène et dramaturge burkinabé Jean-Pierre Guingané parle d'un « théâtre africain à l'horizon 2000 », fruit des initiatives d'artistes africains. Différents signes attestent de ce renouveau, le plus frappant étant la floraison des festivals sur le continent africain. Désormais, même si une reconnaissance française est souhaitable pour l'artiste de théâtre africain, elle n'est plus indispensable. L'explosion de la créativité, la rigueur des artistes et le profond changement d'attitude du public – plus réceptif et ouvert à l'expérimentation – s'inscrivent aussi dans le dynamisme propre aux scènes africaines.

10. Toujours aux Bouffes du Nord de Paris, on assistera au cours du printemps ou de l'automne 2002 à la création d'un *Hamlet* africain, par Peter Brook lui-même.

Le troisième et dernier signe, conclut Guingané, réside dans le discours tenu par les artistes. Il y a quelques années encore, leur rêve était d'aller se produire en Europe, dont ils attendaient tout. Aujourd'hui, ils revendiquent des moyens pour travailler sur place et des circuits locaux de diffusion [...] Nos aînés n'avaient pas cette préoccupation. C'est un signe des temps. Ainsi le théâtre africain de la prochaine décennie sera probablement un théâtre plus africain, pour avoir su se donner les moyens de son éclosion et de sa diffusion en Afrique. Il constituera une donnée incontournable du débat démocratique dans l'Afrique de demain (Guingané, 1996).

Peut-on tirer des conclusions similaires à propos du théâtre québécois ? Les succès parisiens ou avignonnais de Marie Laberge¹¹, Normand Chaurette et Daniel Danis (Vieux Colombier, automne 2001), ceux des metteurs en scène Denis Marleau et Robert Lepage ne doivent pas faire oublier qu'au Québec, dans le reste du Canada et de l'Amérique du Nord, on assiste aussi à l'éclosion de nouveaux festivals, de nouveaux talents¹² – en français comme en anglais. Mais le défi majeur à relever par les gens de théâtre africains et québécois est le remplacement du mouvement centripète vers les scènes françaises ou européennes par un mouvement transversal, fruit d'une collaboration entre l'Afrique et le Québec. Pour l'heure, de telles collaborations sont embryonnaires.

Le directeur artistique du Ravenna Teatro, Marco Martinelli, s'est donné pour mission de réviser des œuvres canoniques tombées dans l'oubli afin de mettre à jour les mythes à la base d'une communauté donnée. Sa compagnie, formée d'artistes sénégalais et italiens, a ainsi offert sa propre version d'une obscure comédie de Goldoni, *Les vingt-deux infortunes d'Arlequin*, rebaptisée pour l'occasion *Moor's 22 Misfortunes* (1997). Martinelli est demeuré fidèle à la structure de la pièce de Goldoni et surtout aux types de la Commedia dell'arte qui transcendent les époques et les continents, même et peut-être surtout quand il s'agit d'évoquer certains aspects des sociétés contemporaines occidentales et africaines. Sa pièce, et de manière plus générale le travail de sa compagnie dont les deux mots d'ordre sont le *politique* et le *métissage*, sont représentatifs d'une prise de conscience de la communauté dramatique internationale liée à la représentation, au dialogue interculturel et

11. Parmi les rares auteurs à qui ont été fait l'honneur de la Comédie-Française, on note le nom de la dramaturge Marie Laberge avec (entre autres) sa pièce *Oublier* (Montréal, VLB Éditeur, 1987). Amusant pour une province dont la devise, « Je me souviens », fait justement référence à ses liens privilégiés avec la France et la culture française !

12. Le critique de théâtre Robert Lévesque donne un petit répertoire, non exhaustif mais très parlant, des metteurs en scène du Québec, dans deux éditions d' *Ici*, hebdomadaire culturel de Montréal (semaines du 17-24 juin puis du 25 juin-1 juillet 1999).

au caractère risqué des stéréotypes réducteurs. Il s'agit en fait de créer un théâtre métissé, c'est-à-dire potentiellement solidaire, en prise directe avec une réalité fragmentée et difficile à réduire. L'homogénéisation est donc présentée comme un mythe trompeur, une tentative d'hégémonie européenne – les personnages-types de la Commedia dell'arte (Arlequin surtout, qui symbolise l'opprimé de partout) permettant ici de prendre en compte les spécificités des cultures romagnole et sénégalaise, tout en produisant un discours universel. Car en littérature comme dans bien d'autres arts, c'est paradoxalement en acceptant de s'ancrer dans le particulier qu'on touche à l'universel ou du moins à l'altérité.

En quatrième de couverture de *An African Harlequin in Milan*, une édition critique de la pièce de Martinelli, on lit : « The work of Martinelli and his company is living proof that African theater is thriving in Europe just as Genet and Brook predicted¹³ ». C'est surtout la preuve vivante que désormais, dans l'expression *théâtre africain*, l'accent devrait porter au moins autant sur le théâtre que sur l'Afrique. La même chose est certainement vraie du *théâtre québécois*, manifestation singulière d'un art universel.

Cet article tente de relever le défi d'une comparaison systématique entre théâtre africain et québécois. Après un bref panorama, sont explorées les différences et similarités entre les deux genres. Les premières, nombreuses, sont de nature historique, culturelle, etc. Mais, de part et d'autre, on note un même souci de produire un théâtre politique qui soit aussi formellement novateur. D'où le recours à la danse, au chant, à la musique, entre autres, et l'avènement d'un nouveau genre de spectacle théâtral.

In this article, we are faced with the following challenge: to compare and contrast African and Quebec theatre. The many differences originate mostly from disparities in their historical and cultural backgrounds. However, in both instances, we notice a desire to create a politically relevant, yet formally innovative theatre; hence a recourse to dance, song, music, etc. and the advent of a new type of theatrical performance.

Suzie Suriam (Ph.D, Université de Montréal) est professeur adjoint d'études françaises et francophones à Purdue University (West Lafayette, Indiana). Spécialiste de la littérature et du théâtre d'Afrique sub-saharienne et des Antilles, ses recherches portent également sur l'écriture des femmes. Elle a publié des articles sur le sujet, dont récemment « La réception critique des œuvres de Wole Soyinka, à la frontière de plusieurs genres », dans Œuvres & critiques, vol. XXVI, n° 1 (2001).

13. « Le travail de Martinelli et de sa compagnie est la preuve vivante que le théâtre africain prospère en Europe, exactement selon les prédictions de Genet et de Brook. » (Je traduis.) (Franco Quadri, *La Repubblica*, dans *An African Harlequin in Milan. Marco Martinelli Performs Goldoni*, quatrième de couverture.)

Bibliographie

- BANHAM, Martin, Errol HILL et George WOODYARD (1994), *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*, Cambridge University Press.
- BIELERMEIER, Günter (1986), « Un genre plus africain que le roman », *Bayreuth African Studies Series*, n° 8, p. 49-62.
- BOIRON, Chantal (1993), « Une nouvelle exigence, Werewere Liking » (entrevue), *Notre librairie*, numéro hors série, « Créateurs africains à Limoges » (septembre), p. 52.
- BRECHT, BERTOLT (1979), « Petit organon pour le théâtre », dans *Écrits sur le théâtre II (Schriften zum Theatre II, 1948)*, trad. de Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, p. 9-52.
- DONOHUE, Joseph I. Jr. et Jonathan M. WEISS (1995), *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press. (Coll. « Canadian Series », n° 6.)
- Efoui, Yoshua Kossi (1993), « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », *Notre librairie*, numéro hors série, « Créateurs africains à Limoges » (septembre), p. 40-41.
- FARHOUD, Abba (1993), *Les filles du 5-10-15 cents*, Bruxelles, Lansman.
- GIRARD, Gilles (1995), « Experimental theater in Quebec : some descriptive terms », dans Joseph I. DONOHUE Jr. et Jonathan M. WEISS, *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 151-163.
- GODIN, Jean Cléo (1970), *Le théâtre québécois*, Montréal, HMH.
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT (1988), *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH/ Leméac. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- GUINGANÉ, Jean-Pierre (1996), « Le théâtre africain à l'Horizon 2000 », texte extrait de *Afrique, paroles d'aujourd'hui*, publié à l'occasion d'un cycle du même nom, organisé en juillet 1995 par le Théâtre des Halles (Avignon), avec le soutien d'Afrique en Créations, au moment du Festival d'Avignon 95 (voir <www.mediaport.net/CP/AeC/Theatre/theatre_2000.fr.html>).
- HÉBERT, Chantal (1995), « The theatre : sounding board for the appeals and dreams of the Québécois collectivity », dans Joseph I. DONOHUE Jr. et Jonathan M. WEISS, *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 27-46. (Coll. « Canadian Series », n° 6.)
- KESTELOOT, Lilyan et Bassirou DIENG (1997), *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala & Unesco. (Coll. « Hommes et sociétés ».)
- LANGUIRAND, Jacques (1971), *Klondyke* suivi de « Le Québec et l'Américanité », Montréal, Cercle du livre de France.
- LE BLANC, Alonzo (1995) « The cross-fertilization of cultures in Quebec theatre », dans Joseph I. DONOHUE Jr. et Jonathan M. WEISS, *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 7-25. (Coll. « Canadian Series », n° 6.)

- LEROUX, Normand (1977), « La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977. III. Le théâtre », *Études françaises*, vol. 13, n^{os} 3-4, p. 339-363.
- LIKING, Werewere (1992), *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, Morlanwelz, Lansman.
- LIKING, Werewere (1998), *La queue du diable*, dans *Le parler-chanter* (inédit), dactylogramme, Abidjan, mai, p. 6-35.
- MARTINELLI, Marco (1997), « Moor's 22 Misfortunes », dans Teresa L. PICARAZZI et Wiley FEINSTEIN (ed.), *An African Harlequin in Milan. Marco Martinelli Performs Goldoni*, West Lafayette (Ind.), Bordighera, p. 17-72.
- NOKAN, Charles (1970), *Abraha Pokou ou Une grande Africaine* suivi de *La voix grave d'Ophimoï*, Honfleur, Pierre Jean Oswald. (Coll. « Théâtre africain ».)
- POIROT-DELPECH, Bertrand (1970), « L'art sur l'art », *Le Monde*, 16 janvier.
- RICARD, Alain (1995), « L'invention du théâtre », *Littérature d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS & Karthala.
- ROTIMI, Ola (1990), « Much ado about Brecht », dans Erika FISCHER-LICHTE, Josephine RILEY et Michael GISSENWEHRER (dir.), *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr, p. 253-287.
- SCHERER, Jacques (1992), *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF.
- TANSI, Sony Labou (1981), *La parenthèse du sang*, Paris, Hatier.
- TEISSIER, Guy (1995), « A theatre of "La Répétition" », dans Joseph I. DONOHOF Jr. et Jonathan M. WEISS, *Essays on Modern Quebec Theatre*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 165-182. (Coll. « Canadian Series », n^o 6.)
- TOURÉ, Aboubacar (1987), « Controverses sur l'existence de l'art du théâtre en Afrique noire », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, vol. 8, p. 46-54.
- ZINSOU, Senouvo Agbota (1989), « Aux sources de la création », *Notre librairie*, n^o 98 (juillet-septembre), p. 22-25.
- ZINSOU, Senouvo Agbota (1984 [1975]), *On joue la comédie*, Lomé, Haho [Radio-France Internationale, 1975].