

## Jeu

### « Le théâtre noir aux États-Unis »

Benoît Melançon

---

*Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard  
Numéro 27, 1983

URI : [id.erudit.org/iderudit/29330ac](http://id.erudit.org/iderudit/29330ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)  
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer cet article

Melançon, B. (1983). « Le théâtre noir aux États-Unis ». *Jeu*, (27), 169–171.

---

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# « le théâtre noir aux états-unis »

## les racines de la négritude

Étude de Geneviève Fabre, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1982, 354 p., ill.

La reconstitution historique du fait théâtral pose des problèmes qui tiennent autant de la nature de son objet (le théâtre, phénomène éphémère) que de l'activité de reconstitution elle-même (volonté d'organisation a posteriori). À plus forte raison, celle de pratiques conçues en réaction à une pratique dominante — ici, un théâtre « ethnique », le théâtre noir, face à la production américaine courante; à une multitude de pratiques (théâtre bourgeois, nouveau théâtre, agit-prop, etc.) s'oppose un nombre encore plus grand de « contre-pratiques ». Vouloir découvrir des lignes de force ou des motifs d'agencement dans des ensembles aussi mouvants peut mener à la schématisation, à la simplification ou à la réduction. Geneviève Fabre, dans son *Théâtre noir aux États-Unis*, n'a pas su éviter la plupart de ces dangers.

Ce n'est pas que son livre manque de renseignements, ni d'analyses justes et pertinentes; c'est plutôt au plan de la synthèse que le bât blesse. On aimerait que la vision de Fabre soit moins tranchée, que sa grille d'analyse soit plus souple, que l'auteure prenne du recul face à son objet (souvent on ne sait qui parle, de Fabre ou des dramaturges). Bien que ne prétendant pas rendre compte, malgré le titre, de toute l'activité théâtrale afro-américaine, mais s'attachant à la période 1950-1970, Fabre ne parvient pas à situer le théâtre noir de cette période à l'intérieur d'un mouvement plus vaste. Si elle avoue volontiers n'étudier que des pièces choisies pour leur appartenance à une même « démarche utopique » (p. 16), elle n'en uti-

lise pas moins un certain nombre de notions générales qui confinent parfois à l'idéalisme: des expressions telles que « théâtre révolutionnaire au sens strict » (p. 131), « Noir authentique » (p. 138) ou « théâtre total » (p. 300) soulèvent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses.



Constituée d'une longue suite d'analyses de textes, l'étude est fondée sur une rigoureuse description des discours théâtraux (théorie et pratique), de leur portée idéologique et de leurs relations avec le Mouvement noir et le Pouvoir noir, bien que ces deux phénomènes ne soient ni étudiés ni présentés par l'auteure. Il en va de même de « l'analyse des modes de production théâtrale » qui est promise au début de l'ouvrage: les représentations et leurs conditions ne sont jamais étudiées de façon systématique, malgré quelques passages sur les

relations scène-salle ou des productions importantes, dont celles du metteur en scène Gil Moses. On est plus surpris encore de ces absences à la lecture de l'appareil qui accompagne l'ouvrage (importante bibliographie, éléments pour une chronologie, résumé de quelques pièces, index); l'auteure a-t-elle su tirer toute la matière de son abondante documentation? À voir la faiblesse de son analyse des « fondements culturels de la dramaturgie et du travail théâtral », ainsi que de sa conclusion, on en peut douter. De plus, l'auteure qui cite Brook, Ubersfeld, Greimas, Barthes et Adorno, n'est guère à l'aise dans la théorie; ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher un nouvel éclairage.

Dans la première partie de son ouvrage, Fabre propose un exposé cursif (60 p.), mais stimulant, du développement de la théâtralité noire depuis les bateaux négriers et les plantations jusqu'au Black Arts Movement du milieu des années soixante. Cet historique est placé sous le signe de l'intégration (acceptée ou non) du théâtre noir à la tradition blanche. Y sont présentées les étapes de la création d'un théâtre « traitant des Noirs, écrit et interprété par des Noirs pour des Noirs » (p. 51): la comédie musicale et le vaudeville (1890-1911), la Renaissance culturelle de Harlem durant les années vingt, la section noire du Théâtre fédéral (1935-1939), les pièces « libérales » destinées au public blanc durant les années cinquante et les expériences communautaires du Free Southern Theatre et du Black Arts Repertory Theatre de New York. Les noms de Langston Hughes, Theodore Ward et Rose McClendon se détachent de cette aventure « marquée par des luttes, des avancées et des retours en arrière » (p. 19). Le chapitre sur le ménestrel noir est particulièrement intéressant: d'abord joué par des Blancs « noircis », ce personnage est progressivement « investi » par les Noirs, au point de devenir un des archétypes de leur

théâtre.

Les deux autres parties du livre sont organisées autour de l'opposition entre « Théâtre de combat » (88 p.) et « Théâtre de l'expérience » (129 p.). À une démarche utopique « dominée par l'obsession de la justice et la volonté du changement », répond un théâtre où « le verbe devient souverain et se substitue aux actes »; au lieu d'un théâtre « de refus, de révolte et de négation », « un autre regard sur le réel » (p. 14-15). Fabre classe les auteurs, sauf exceptions (Ron Milner, Sonia Sanchez), dans l'une ou l'autre de ces catégories. Alors qu'elle insiste pour définir ces deux esthétiques comme des « projets complémentaires » plutôt que comme des « moments successifs » (p. 176), l'auteure, par la classification qu'elle impose, dirige la lecture. Ainsi on peut être porté à croire qu'il n'y a que deux types de théâtre afro-américain. N'existe-t-il pas un théâtre bourgeois noir? Les rapports entre Broadway et Harlem ne demandent-ils pas un traitement plus élaboré que les quelques paragraphes qui leur sont consacrés à l'occasion? En fait, la perspective institutionnelle est par trop absente de l'étude; l'auteure, par exemple, ne traite presque pas de la critique, de la diffusion des oeuvres ou des subventions.

Les deux approches, malgré, et au-delà de leurs différences, s'alimentent aux mêmes sources: pour lutter contre leur « inessentialité » (le terme est de Frantz Fanon), les Noirs américains réclament un statut culturel autonome. Ainsi, le concept de négritude « doit être compris au sens fort: la métaphysique de la couleur devient une réalité *essentielle* capable de faire surgir une vérité *autre* et un champ nouveau de possibles. La *différence* y est définie comme un ensemble au-delà du folklore et de l'exotisme et non simplement comme une particularité ou une originalité » (p. 13). Solidement ancrés dans le réel, théâtre

de combat et théâtre de l'expérience participent d'une même recherche de traditions théâtrales axée sur les rituels liturgiques, les musiques religieuse et profane et les traditions orales. Fabre tente d'ailleurs de prouver que le théâtre noir est pour lui-même un sujet de prédilection, mais cette recherche de la « métaphore théâtrale » semble souvent artificielle. De l'effervescence des années 1969-1972, l'auteure dresse un constat d'échec: sans « large public populaire », le théâtre noir doit aujourd'hui repenser son action en fonction de la politique culturelle de la « société globale », de la création d'un public et de l'ouverture aux communautés noires à l'extérieur des États-Unis (p. 313-314).

De la partie sur le théâtre de combat, un nom est à retenir, celui de LeRoi Jones, « le grand initiateur » (p. 125) à qui l'auteure consacre le tiers de son étude. Exemple, l'oeuvre de Jones met en scène les trois dimensions du théâtre de combat: constat et tentative de dialogue, affirmation du pouvoir noir, militantisme nationaliste. Avec d'autres auteurs (James Baldwin, D.T. Ward, Ben Caldwell), Jones tente de créer un théâtre révolutionnaire qui « intensifie le caractère terrifiant de la condition des victimes », mais qui montre aussi « les possibilités de changement ». Ce théâtre se rattache à d'anciennes traditions: « celles des récits d'esclaves, des épopées populaires et de la littérature abolitionniste » (p. 176).

Du côté du théâtre de l'expérience, par contre, on puise « dans la littérature orale africaine et dans des expériences culturelles préservées de l'influence européenne » (p. 176). Paul Carter Harrison, Adrienne Kennedy et Ed Bullins tentent de jeter les bases d'une nouvelle histoire et d'une nouvelle mythologie. Proposant un « autre discours », le théâtre de l'expérience refuse à la fois la collaboration avec les Blancs et la confu-

sion entre art et politique. Par l'opposition des deux pôles de la communauté noire, la famille et la rue, Fabre montre que les dramaturges de l'expérience ont tenté de renouer avec un passé mythique porteur des espoirs de la nation noire.

Consciente du caractère « modeste » de son travail (p. 7), Fabre, dans ses analyses de textes et ses présentations thématiques, a posé les premiers jalons d'une histoire du théâtre noir aux États-Unis. Cette histoire, à la fois analytique et synthétique, reste encore à faire.

**benoit melançon**