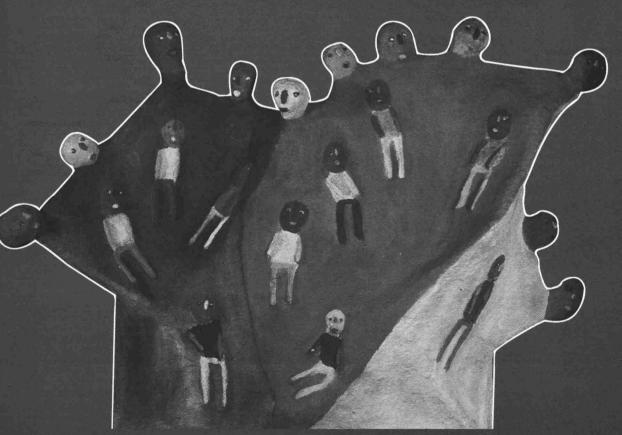
LITTÉRATURE FRANCOPHONE

THÉÂTRE



Mickaël Béthé-Sélassié, Emblème. Sculpture, 1990.

Un art transfrontalier

Pour les auteurs dramatiques et les artistes de la scène, le mot "francophonie" ne saurait s'employer au singulier. C'est d'ailleurs de "francophonies" qu'il est question dans le titre du festival qui, depuis 1984, confronte chaque automne, à Limoges, les créations théâtrales en langue française venues de Belgique, de Suisse, du Canada, des pays du continent africain ou des départements français d'outre-mer. Le pluriel, en l'occurrence, ne désigne pas seulement des couleurs, des humeurs locales, mais implique des histoires différentes, des degrés d'enracinement du français, des usages de la langue marqués par les connotations multiples du mot "francophone", porteur de valeurs identitaires positives ou associé négativement aux épreuves de la colonisation.

À cette pluralité de sens s'ajoute le caractère ambigu de toute référence à une littérature ou à un art "francophone": l'adjectif peut signaler seulement l'usage partagé d'un outil de communication, ou mettre en évidence une inscription dans un espace communautaire, marqué par un dialogue particulier avec les modèles proposés ou imposés par la France. Dans le premier cas, il n'apporte qu'une précision technique; dans le second, il se charge de significations culturelles et géopolitiques. Aussi importe-t-il d'apprécier les liens des auteurs et metteurs en scène à leurs lieux d'origine – en particulier, leur façon de s'adresser aux publics de ces lieux – pour faire la part de ce qui relève de l'histoire générale du théâtre, et des manifestations d'appartenance à un territoire. Ce qui ne doit pas faire négliger le caractère fluctuant, au fil du temps, de toute identité, ni minimiser l'influence des divers "passeurs" et partenaires institutionnels qui recueillent, encouragent, parfois suscitent les expressions francophones.

TEXTES ET LANGUES

Parentés transfrontalières

On hésite à considérer sous l'angle de la francophonie les auteurs les plus reconnus internationalement, en particulier les Belges illustres comme Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Fernand Crommelynck et Michel de Ghelderode. Découvert en France par Octave Mirbeau, c'est en France aussi que Maeterlinck, opposé à toute vision nationaliste de la littérature, avait abordé l'univers dramatique symboliste en écoutant en 1885, dans une arrière-salle de brasserie parisienne, Villiers de l'Isle-Adam lire des pages inédites d'Axël. Plus que son origine, les nouvelles voies poétiques qu'il explorait, en subissant les influences de Baudelaire et Emerson tout autant que celle du mystique brabançon Van Ruysbrœck, ont intéressé des maîtres du nouveau théâtre d'art comme Lugné-Poe, Stanislavski et Meyerhold. D'emblée son œuvre, comme son inspiration, s'affirmait transfrontalière. Le théâtre de

Verhaeren, pour sa part, mériterait de sortir de l'oubli non pas en tant que produit de la francophonie belge mais plutôt, par exemple, pour les rapports qu'entretient sa pièce Les Aubes (1898) avec une œuvre du jeune Claudel qui l'avait précédée de peu et que la postérité a également négligée, La Ville (1890). La filiation du symbolisme à l'expressionnisme se manifeste puissamment dans ces deux drames travaillés par une attente ambivalente de l'avenir, angoissée et exaltée à la fois. Crommelynck, lui, plus qu'un auteur belge de langue française, et au-delà du couple de visionnaires baroques qu'il forme avec son compatriote Ghelderode, peut apparaître comme un des fondateurs européens de ce « théâtre du Verbe » qui allait engendrer en France, un peu plus tard, Jacques Audiberti et Jean Vauthier. Il est plus tentant, de même, de comparer le dramaturge libanais Georges Schéhadé aux écrivains français transfuges d'autres langues découverts comme lui dans les années cinquante - son œuvre étant aussi peu réductible à l'"absurde", d'ailleurs, que celles de Ionesco, Beckett et Adamov - que de le juger à l'aune d'une littérature francophone du Machreck. Tous les grands écrivains se déterritorialisent doublement, en fait, même quand ils portent une parole d'origine. En premier lieu, par leur appropriation de recherches contemporaines ou d'un héritage détourné : le surréalisme pour Aimé Césaire, la tragédie grecque pour Kateb Yacine, le drame shakespearien pour Sony Labou Tansi. Ensuite, par la singularité de leurs constructions langagières et imaginaires.

Beaucoup d'écrivains de langue française, d'autre part, et quel que soit par ailleurs leur engagement identitaire, partagent avec leurs contemporains d'autres pays et d'autres langues des systèmes de références, des modes d'intervention, des propos, des thèmes, des expériences formelles. Les néo-classiques belges de l'après-guerre, comme Suzanne Lilar et Charles Bertin, sont sans doute plus proches d'un Jean Giraudoux ou d'un Jean Anouilh, par leur retraitement des mythes littéraires, que d'un Ghelderode dont ils ne comprennent pas les outrances carnavalesques. Et les échos abondent ultérieurement entre les pièces - francophones ou pas - qui prolongent la démarche critique brechtienne ou lui substituent un théâtre de constat politique et social, qui reprennent en divers termes, en somme, cette question de la représentation que n'ont pas rendue obsolète les avant-gardes historiques. Représentation des cataclysmes de l'histoire et des destins de leurs protagonistes, de La Tragédie du roi Christophe de l'Antillais Césaire aux Noces posthumes de Santigone du Congolais Sylvain Bemba, en passant par Trotsky, etc. du Belge René Kalisky... Représentation des épreuves des populations, de La Cage du Suisse Bernard Liègme, qui traite d'une exclusion politique sur fond de guerre absurde, aux nombreuses pièces consacrées aux exclusions de la misère, comme Celle-là du Québécois Daniel Danis ou La Retraite du Malgache David Joamanoro. Ce que les représentants français de l'éphémère « Théâtre du Quotidien » des années soixante-dix, Michel Deutsch et Jean-Paul Wenzel, appelaient «la parole des gens», parole habituellement tue des sans-langage, traduction en mots des pulsions et des souffrances, se fait entendre dans ces œuvres ancrées dans une réalité sociale dont le "nouveau théâtre" des années cinquante avait paru s'éloigner. Avant de rendre compte de contextes précis dont les rapports à la francophonie sont des composantes non négligeables, leurs auteurs se situent dans une mouvance post-brechtienne où ils se rapprochent, selon les cas, de la critique des mœurs selon l'Allemand Franz Xaver Kroetz, ou des dénonciations radicales de l'Anglais Edward Bond. Une étude transversale, au-delà des cadres linguistiques et culturels, ferait également apparaître dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix des familles mondiales de dramaturges autobiographes ou jouant sur la proximité du « je » intimiste, porteurs de paroles féminines, homosexuelles, ou déplacées entre deux cultures. La langue française, dès lors, n'est certainement pas le lien majeur entre la Guadeloupéenne Gerty Dambury et la Québécoise Pol Pelletier, pas plus qu'entre Michel Marc Bouchard, autre auteur de Montréal, et le Français Olivier Py. Et la question de l'immigration à la fin du siècle, telle que l'évoque l'Iranien-Belge Philippe Blasband dans Les *Invisibles*, ou la Libanaise-Canadienne Abla Farhoud dans *Les Filles du 5-10-15 cents*, est un leitmotiv sur toutes les scènes de pays dits d'accueil.

La « crise de la représentation » ne relie pas moins les territoires francophones aux champs contemporains de la dramaturgie, voire de la littérature en général, avec la récurrence, à partir des années soixante-dix, des écritures fragmentaires, de la prolifération des récits, de l'ouverture de la forme débordée par le flux monologique. éclatée parfois par la juxtaposition d'ingrédients hétérogènes. Mais les états de la francophonie, ou plutôt les usages particuliers de la langue française, les façons dont cette langue intègre plus ou moins visiblement d'autres parlers, dont le texte théâtral absorbe d'autres modes d'énonciation propres aux cultures d'origine, accentuent plus fortement les identités que ne le font les thèmes traités, en même temps qu'ils soulignent l'écart entre les dramaturgies du Nord et du Sud. C'est ainsi que la parole féminine de Pol Pelletier, dans Joie ou dans Océan, procède du mouvement de libération de l'après-68, en Europe et en Amérique du Nord, tout autant que du jaillissement d'expression collective dans les groupes alternatifs de cette époque; parole d'actrice, de surcroît, qui s'est efforcée d'ensemencer la création scénique par les richesses de la sensibilité individuelle. D'où une liberté, une absence de pudeur dans la mise en spectacle du "vécu" intime, que ne sauraient partager des femmes du Sud. Quand Gerty Dambury, par exemple, dit « je », quand elle utilise à son tour le monologue dans Lettres indiennes, c'est sous couvert de fiction, et la forme de sa pièce relativise la semi-confidence monologuée en insérant dans les parties dialoguées des chansons et des poèmes empruntés aux Indiens réunionnais, recueillis avec un mélange de curiosité ethnologique et d'empathie : cette « impureté » d'une forme composite n'est certes pas étrangère à la littérature dramatique occidentale - on la trouve notamment dans l'Urfaust de Goethe et le Wovzeck de Büchner mais elle est plus naturelle, à la fin du XXe siècle, chez des auteurs africains ou antillais pour qui le théâtre est le conservatoire d'une oralité traditionnelle. Confronter les écritures de ces deux dramaturges invite donc doublement à sortir du champ francophone: par leurs singularités, certes, mais aussi par leur appartenance aux deux ensembles translinguistiques, et artificiellement "contemporains", que sont les cultures du Nord et du Sud.

Enjeux identitaires

L'échelle des francophonies devient pertinente dès lors qu'on se penche sur la recherche identitaire partagée par beaucoup d'auteurs des pays concernés, et sur les modes d'interaction ou d'opposition entre les références importées sinon imposées

de France – en concurrence parfois avec des modèles d'autres pays d'Europe ou d'Amérique – et les productions nationales ou locales. On peut même se demander si le désir d'affirmation de soi n'est pas d'autant plus grand qu'on parle une langue déplacée, et qu'on est excentré par rapport au lieu d'émission, dans la position d'une sorte de province – c'est le cas de la Suisse, de la Belgique, des territoires francophones d'Amérique – ou d'une lointaine colonie.

Il n'est pas toujours facile de dater l'émergence d'une dramaturgie d'identité. En Belgique, par exemple, faut-il partir de l'élan libertaire et anti-français de 1830 ? De la création, en 1847, d'une Société des Gens de lettres flamands et francophones, qui attend du théâtre une fonction de communion patriotique ? Du lancement du Prix Triennal de Littérature dramatique, douze ans plus tard, destiné à récompenser des œuvres traitant de l'histoire ou des mœurs nationales ? Ou plutôt de la promotion du concept d' « âme belge » sous la plume du critique Edmond Picard, à la fin du siècle, dans sa revue *L'Art moderne* ? D'un côté, une position nationaliste, voire protectionniste ; de l'autre, la volonté de colorer d'une poésie singulière le champ international de la modernité. Pas d'accord possible entre ces visions, ce qui explique le refus du Prix Triennal par Maeterlinck, en 1890 : l'auteur de *La Princesse Maleine* ne se reconnaissait pas dans une récompense qui avait sacré trois fois la gloire locale Charles Potvin.

Même incertitude sur l'inventeur d'une littérature dramatique de Suisse romande. Serait-ce le premier traducteur en français du Guillaume Tell de Schiller, Jean-Henri Merle d'Aubigné, qui en 1818 invite ses compatriotes à traiter des sujets tirés de leurs annales? Ou l'écrivain-dessinateur Rodolphe Töpffer, qui autour de 1830 donne une touche de pittoresque local aux personnages des comédies cocasses qu'il fait jouer en famille ou dans le pensionnat qu'il dirige - un Labiche genevois plutôt que le Molière romand dont rêvera un peu plus tard l'helvéto-parisien Marc Monnier? Ou encore un ordonnateur de commémorations patriotiques comme Virgile Rossel, à la fin du siècle, qui fait jouer dans différentes villes des Festspiele sur le mode alémanique? Pas d'"âme suisse" en tout cas, ou alors une âme champêtre, tiraillée entre une grande idée européenne et le goût de l'enracinement, celle qui inspire à l'écrivain René Morax, en 1908, la création de la grange-théâtre du Jorat, dans la campagne vaudoise, sur le modèle du Théâtre de Bussang aménagé quelques années plus tôt, dans les Vosges françaises, par Maurice Pottecher. La grande idée transfrontalière est celle du Théâtre du peuple de Romain Rolland, développée dans son livre-manifeste de 1903 ; l'enracinement consiste à puiser dans le fonds de légendes locales, en particulier, une fois encore, l'histoire de Guillaume Tell.

Il ne suffit pas d'inscrire le mot "national" au fronton d'un théâtre, ce qui est tenté dès le début du siècle à Montréal – bien avant Bruxelles, où apparaît ce label en 1945 seulement – pour attester l'existence d'une dramaturgie également nationale. Pas de théâtre authentiquement québécois avant le *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, en 1948, une dizaine d'années après la naissance d'un « théâtre indigène » francophone en Afrique occidentale, grâce aux élèves de l'École William Ponty. Ces deux points de départ montrent bien la double polarité de la démarche identitaire : tendre un miroir au public populaire en mettant en scène son quotidien, et lui construire ou reconstruire une Histoire, refonder sa culture sur des épopées. L'Ivoirien Bernard Dadié évoquait en 1937 le *Sacre d'Assémien*, en interrogeant la mémoire d'avant la

colonisation. Gélinas, lui, fait monter en scène le peuple québécois, même si son héros a quelque chose d'universel en tant que lointain cousin des Arlequins de la commedia dell'arte et des Djoha du monde arabe, et non seulement il expose des problèmes que connaissent les spectateurs, les tensions entre un nouveau mode de vie urbain et les traditions rurales, notamment, mais surtout Tit-Coq partage leur parler, leur accent. Dans les deux cas, se manifestent les prémices d'un théâtre francophone en voie de libération des modèles formels mais aussi idéologiques. En deux ou trois décennies, le temps d'atteindre la maturité pour ces dramaturgies du Nord et du Sud, les commémorations vont faire place à des réflexions critiques sur l'histoire, et les miroirs sociaux vont devenir machines de guerre contre des situations d'oppression. Une évolution que ne pouvaient prévoir ni les maîtres de l'École William Ponty de Gorée, dont la mission première était de former des fonctionnaires porteurs des valeurs de la France colonisatrice, ni les pères et pasteurs des diverses missions religieuses qui, de Haïti au Canada et du Liban à la Louisiane, avaient initalement utilisé la pratique théâtrale pour diffuser des leçons de morale.

Dans les pièces historiques d'Afrique francophone, les figures emblématiques mises en scène étaient le plus souvent, dès les années soixante, des combattants libérateurs ou des résistants à la colonisation : le chef sénégalais Lat Dior, adversaire à mort de l'armée de Faidherbe, Chaka le fondateur de la nation Zoulou, le roi du Djollof Albouri – dont Bernard-Marie Koltès a emprunté le nom pour le héros antiblanc de Combat de nègre et de chiens – ont manifesté les revendications identitaires d'Amadou Cissé Dia, Seydou Badian, Tchicaya U Tam'si, Cheik Ndao et quelques autres. Mais l'éloge de ces grands hommes n'a pas été pour autant univoque, dénué de distance. Les commémorations ont pu devenir épiques au deuxième sens du mot, celui que lui donne Brecht, en impliquant une analyse lucide des mécanismes historiques... à condition du moins que les mises en scène favorisent les lectures critiques. En 1965, lors de la création des Derniers Jours de Lat Dior du Sénégalais Amadou Cissé Dia, au Festival des Arts nègres de Dakar, la fantasia finale, réglée avec le concours du metteur en scène français Raymond Hermantier, renversait la représentation d'un échec en cavalcade glorieuse.

Plus on s'éloigne de la période William-Ponty, plus le regard porté sur les héros anciens sert un discours contre la colonisation. Bernard Dadié ne se contente plus de commémorer lorsqu'il se penche, en 1970, dans Béatrice du Congo, sur une prophétesse qui contesta le fanatisme religieux et l'impérialisme culturel de l'Occident. Une autre femme et prophétesse, la Kahina ou Kahèna, sœur pas si lointaine de cette Dona Béatrice, a inspiré des auteurs du Maghreb, en particulier le Kabyle Kateb Yacine, qui voyait en elle un symbole de la résistance du peuple berbère contre l'Islam et les envahisseurs arabes. Les écrivains des Caraïbes se sont référés, pour leur part, aux libérateurs de Haïti : Jean-Jacques Dessalines, Toussaint Louverture et son lieutenant Christophe. Il est notable toutefois que ces héros, plus proches dans le temps, appartenant à l'histoire plutôt qu'à la légende, ont permis à ceux qui s'emparaient de leurs exploits de mettre en évidence l'ambivalence de la geste libératrice. La maturation de la conscience critique est particulièrement sensible chez l'écrivain antillais Aimé Césaire, entre son poème dramatique de 1946 Et les chiens se taisaient, récit d'un esclave noir rebelle qui a tué son maître blanc, et La Tragédie du Roi Christophe de 1963. Tout en exaltant l'ambition humaniste de l'ancien esclave, soucieux de restaurer la dignité de son peuple, Césaire traite sur le mode bouffon le conflit entre Noirs et Mulâtres se disputant le tribut de la guerre.

De la conscience critique à la satire, il n'y a souvent qu'un pas pour les Africains confrontés, à partir des années soixante-dix, aux leurres de l'indépendance et de certaines formes de démocratie. Des libérateurs, devenus potentats, imposent un ordre pas tellement meilleur que la loi coloniale. Symptomatique est le changement de perspective du Congolais Tchicaya U Tam'si, qui présentait en 1976 l'emblématique Chaka, dans Le Zulu, comme un chef perverti par la conquête du pouvoir, perdant toute mesure au point de se couper de son peuple, et qui trois ans plus tard campe une figure de dictateur grotesque dans Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort où, par impéritie autant que mégalomanie, un ancien cureur de latrines pousse son pays à la catastrophe. Les figures de nouveaux maîtres paranoïaques et autres délirants ne manquent pas dans la dramaturgie congolaise des années quatre-vingts, d'Equatorium de Maxime N'Debeka à Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha? de Sony Labou Tansi.

On peut imaginer ce qu'aurait pu écrire aujourd'hui Kateb Yacine qui, bien avant 1989, l'année de sa mort, avait pris position sévèrement contre le pouvoir algérien et vivait les lendemains de l'Indépendance comme une déception. Dès la fin des années cinquante, préfigurant les textes désenchantés de Mohammed Dib et les charges polémiques de Boudjema Bouhada, Kateb commentait sur le mode tragique, dans la trilogie du Cercle des représailles, l'action révolutionnaire. D'autres auteurs algériens, depuis, ont eu recours à la parabole pour parler d'un pays incapable d'accéder à la démocratie. M'Hamed Benguettaf a pris pour truchement, dans La Répétition ou le rond-point (1994), une troupe de théâtre attendant une générale sans cesse ajournée. Dix ans auparavant, le Haïtien Frankétienne exprimait la même idée, dans Kaselezo, par la métaphore d'une impossible parturition.

On est donc passé dans ces pays, depuis les années 1930-1940, d'une dramaturgie non démarquée de l'esprit colonial à l'expression d'une identité héroïque, engagée contre l'ancienne puissance colonisatrice, pour diriger finalement les armes du théâtre contre des cibles moins extérieures. Sans établir un rapprochement géopolitiquement absurde entre les situations sur le continent africain et celles que connaissent les aires francophones d'Europe et d'Amérique, on peut y noter aussi, dans des périodes moins resserrées, des évolutions de la commémoration célébrante à la critique politique. En Suisse, par exemple, on ne vibre plus depuis longtemps aux aventures de Guillaume Tell - en 1916, déjà, Fernand Chavannes avait déconcerté le public genevois en décapant le mythe dans Guillaume le Fou - et le théâtre ne se nourrit plus du souvenir de la création des cantons. Tout au contraire, une certaine idée de la Suisse, celle des banques et du refus de s'impliquer dans les débats et combats du monde, a été attaquée par les auteurs qui travaillent sur la mémoire. Dès les années soixante, Walter Weideli, lecteur-traducteur de Brecht, dénonçait les spéculations de Necker dans Un banquier sans visage. Yves Laplace, deux décennies plus tard, l'a suivi dans cette voie réflexive. Non seulement il détourne les figures d'hôtes célèbres de son pays, comme Voltaire et Germaine de Staël, pour parler de l'Europe, de l'utopie des Lumières ou du parasitage de l'action politique par les humeurs privées, mais une pièce de 1989 comme Trois soldats, simple pochade, hommage qui se veut "grinçant" à l'Histoire du soldat de Ramuz et

Stravinski, stigmatise une Suisse étriquée, dont l'espace mental se confine dans un bunker de la Protection civile.

Même retour sans complaisance sur l'histoire nationale dans la Communauté française de Belgique. Après des années d'écritures qu'on pouvait croire sans racines, ou flottant sur les nuages oniriques de l'« âme belge », des écrivains de théâtre ont entrepris d'interpeller les protagonistes des tragédies du siècle. Trotsky, Mussolini, Hitler hantaient le théâtre de René Kalisky, plus marqué sans doute par ses drames familiaux de juif que par sa nationalité belge. Jean Louvet, en revanche, a entrepris d'écrire la mémoire sociale de la Wallonie, à la suite du traumatisme des grèves de 1960. Cet écrivain-résistant, pour qui l'avenir d'un homme dépend du rapport qu'il entretient avec son passé, n'a cessé de réfléchir sur les fractures sociales de son pays, tout en s'efforçant de crever des abcès de la vie publique. Dans L'homme qui avait le soleil dans sa poche (1982), il rappelle l'assassinat d'un militant communiste, trentedeux ans plus tôt, en plein Parlement. Depuis, Jean-Marie Piemme, convaincu lui aussi de la nécessité de la mémoire, a exposé le désenchantement des enfants de l'utopie révolutionnaire. Au point que sa pièce Neige en Décembre (1988) a pu apparaître à un autre écrivain de théâtre, Paul Emond, comme un crépuscule opposé aux Aubes de Verhaeren¹, comme si le travail sur l'identité, en cette fin de siècle, passait forcément par une leçon de ténèbres. Les années quatre-vingt-dix ont conduit Piemme à explorer un territoire plus restreint, celui de la mémoire familiale qui est aussi mémoire ouvrière, mais sur fond d'histoire belge marquée par des compromissions avec le nazisme : sa pièce 1953 met en cause, comme celle de Michèle Fabien adaptée du roman de Pierre Mertens, La Question royale, un haut responsable qui n'a pas fait le bon choix.

Combats de langues

L'Histoire est moins présente, apparemment, chez les auteurs québécois. Ils préfèrent souvent détourner Brecht ou Shakespeare - de la création du Grand Cirque ordinaire T'es pas tannée, Jeanne d'Arc? (1969) à Vie et mort du roi boiteux de Jean-Pierre Ronfard (1981) - pour parler des affrontements politiques. C'est plutôt sur le mode de la dérision que Robert Gurik a imaginé, en 1973, son Hamlet, prince du Québec : Claudius représentait "l'Anglophonie", Horatio était rebaptisé René Lévesque, tandis que Charles de Gaulle jouait le rôle du spectre... Si épopées il y a dans la dramaturgie canadienne française des dernières décennies, en fait, ce sont plutôt les « épopées de l'intime », pour reprendre une expression utilisée en France à propos d'un théâtre français des années quatre-vingts à l'écoute de paroles singulières, affectives, voire lyriques. Le champ communautaire, dans la thématique de beaucoup de pièces québécoises, est réduit à l'espace de la famille, quitte à se développer sur l'axe vertical de la filiation comme dans Quatre à quatre (1974) de Michel Garneau. Mais il ne faut pas voir là un rétrécissement. Toute une société pouvait être contenue dans la cuisine des Belles-Sœurs (1968) de Michel Tremblay, une bonne moitié de société du moins puisque les hommes en étaient absents : le peuple et la bourgeoisie s'y affrontaient, de même que les générations, à travers un

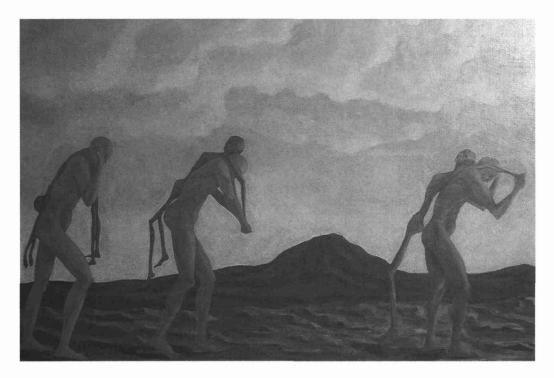
^{1.} Voir Paul Emond, "Le théâtre et le froid", Alternatives théâtrales, n° 31/32, mai 1988.

conflit de langues, de syntaxes, d'accents. Vingt ans après le Tit-Coq de Gratien Gélinas, Tremblay a refondé une dramaturgie identitaire passant par la prise de parole des humbles, des non-conformes, des rêveuses de bingo et autres laissés-pourcompte du développement économique. Les anti-héros de ce théâtre s'efforcent de reconquérir un espace symbolique vital en faisant légitimer leur outil d'expression : le joual des pièces de Tremblay a fourni au peuple québécois un moyen d'être entendu. En réalisant ainsi le souci des écrivains du groupe Parti pris, ce dramaturge a pris avec succès le contre-pied d'un Marcel Dubé, auteur des années cinquante et soixante, sensible aux facteurs d'aliénation sociale mais qui décrétait la nécessité d'« apprendre à écrire en français² ».

La question de la langue s'est posée dans tous les lieux du monde francophone où la dramaturgie s'est mise au service des opprimés, des asservis ou des inadaptés (hommes et femmes des campagnes transplantés à la ville), utilisant des images du monde réel pour engager un combat culturel, idéologique, politique. Il peut en résulter des effets comiques, comme dans Les Belles-sœurs, où le retour du naturel joual trahit une parvenue pressée de quitter sa condition, mais le but recherché par les auteurs est le plus souvent la communication d'émotions non déguisées. Si certaines langues "de classe" n'ont pas résisté à la normalisation – Jean-Marie Piemme a raconté comment le wallon avait été très tôt, pour lui, frappé d'interdit³ -, d'autres subsistent et leur survenue dans le texte dramatique dessine un paysage social. Certains auteurs en jouent, comme pour dénoncer les limites de la francophonie, ou mettre en lumière ses dessous plurilinguistiques. C'est le cas par exemple de Jean-Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, auteurs de l'Ontario, qui font entendre l'ukrainien, l'anglais ou l'italien des mineurs immigrés de Nickel (1982), tandis que le Belge d'origine iranienne Philippe Blasband a inventé, dans Les Invisibles, le langage composite des immigrés.

Le rapport à la langue française varie considérablement d'une aire françophone à l'autre. Rempart contre l'assimilation anglo-saxonne en Louisiane ou au Canada, elle est langue des colonisateurs, en Afrique, voire langue des maîtres d'esclaves, aux Antilles et à Haïti ; elle conserve alors, fantasmatiquement, les stigmates des violences imposées. Sony Labou Tansi en rend compte quand il déclare : « J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que le peuple dont je témoigne a été violé, c'est dans cette langue-là que moi-même j'ai été violé⁴. » On croirait entendre Jean Genet l'anti-Blanc, qui disait vouloir retourner contre la France la langue des tribunaux qui l'avaient condamné. Tous les enfants de la colonisation n'ont pas la même position. D'autres apprécient dans le français une langue d'échange et d'entente, partout où la multiplicité des idiomes vernaculaires érige des barrières. Le Malgache David Joamanoro, pour sa part, voit dans le français « un approfondissement, une ouverture vers les autres », même « une terre, une patrie ». « Si je défends la francophonie, dit-il, je me défends moi-même⁵. » Il parle en enseignant, profession exercée par beaucoup de dramaturges francophones du Sud: sa pratique linguistique s'est accompagnée d'une élévation sociale.

Cité par Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin dans Le Théâtre québécois, Montréal, Boréal, 1977.
 Voir Jean-Marie Piemme, "J'ai des racines", Alternatives théâtrales, n° 57, mai 1998.
 "Sony Labou Tansi face à douze mots", Équateur, n° 1, octobre-novembre 1986.
 Entretien de David Joamanoro avec Gilles Costaz, postface de La Retraite, Paris, Éditions Promotion Théâtre, 1990.



Foued Zaouch, La longue marche. Huile sur toile.

Pour beaucoup d'auteurs du Maghreb, la langue est aujourd'hui une arme de libération comme elle l'était pour Kateb⁶, qui avait des raisons de se sentir agressé par l'arabe : il n'a cessé de déplorer la condamnation officielle du tamazight, la langue berbère, véritable (et mythique) langue-mère. Ce qui ne l'a pas empêché d'apprendre l'arabe dialectal quand il a ressenti le besoin d'une plus grande proximité avec le peuple algérien, y compris les immigrés mis en scène dans Mohammed, prends ta valise. Les auteurs du théâtre immigré, depuis, préfèrent jouer avec le français devenu le plus souvent, pour ceux de la deuxième génération, une langue d'origine.

Dans la plupart des cas, le français des dramaturges francophones a été marqué par un frottement exposé ou caché avec d'autres idiomes — l'anglais, le flamand, l'allemand, le créole, les langues africaines. Coloré par les accents, modulé par les musiques de l'oralité, il s'est prêté à toutes les assimilations poétiques, assez plastique pour intégrer le rythme des palabres villageoises, le ton incantatoire des invocations aux ancêtres, la théâtralité des récits de griots. Les écrivains les plus inspirés, comme Sony Labou Tansi, ont rajeuni ce français revisité, en remodelant sa syntaxe et en s'ébattant dans un champ de métaphores non encore labourées, luxuriant comme un jardin d'Éden. Ce qui justifie cette affirmation de l'auteur de *La Parenthèse de sang* : « Je n'ai jamais eu recours au français, c'est lui qui a recours à moi⁷. » Le joual luimême revivifie la vieille langue, y introduit une dose de ludisme par ses images et ses fantaisies phonétiques. On peut s'interroger, dès lors, sur le bien-fondé d'une expérience de « traduction en français », en 1994, des *Muses orphelines* de Michel

^{6.} Entretien de Kateb Yacine avec Mediene Benamar, Cultures, n° 0, 1988; repris dans Le Poète comme un boxeur, Paris, Seuil, 1994.

^{7.} Voir notre note 4.

Marc Bouchard et du *Chien* de Jean-Marc Dalpé. Les traducteurs, Noëlle Renaude et Eugène Durif, avaient travaillé en sympathie avec les auteurs canadiens, mais l'entreprise apparaissait comme une remise au pas discutable.

RÉCEPTIONS ET APPROPRIATIONS

Théâtres du peuple

Qu'on parle d'un théâtre qui fonde une communauté ou d'un théâtre-miroir qui reflète la vie quotidienne d'une population, on ne peut séparer la production et la réception des œuvres. Moins encore chaque fois que ces deux activités se rejoignent au point que le public devient acteur et auteur, s'appropriant la fonction dramaturgique ou du moins l'orientant sensiblement.

En Suisse, le rêve rousseauiste d'un théâtre de communion populaire fait pour et par le peuple s'est réalisé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e à l'occasion des Festspiele. Ces grands spectacles de célébration, montés dans différentes bourgades avec des foules considérables de figurants-participants, permettaient de resserrer les liens fédéraux en commémorant des événements importants pour la vie helvétique, notamment les entrées des cantons dans la Confédération. Ils enrichissaient d'arguments historiques des rencontres populaires plus anciennes, résurgences des défilés dionysiaques de la Grèce antique, comme la Fête des Vignerons de Vevey, organisée tous les vingt-cinq ans. Simple cortège à l'origine, cette manifestation s'est agrémentée au fil du temps de chants et de danses avant de faire une place de plus en plus importante au jeu théâtral. Ce n'est sans doute pas un hasard si René Morax a ouvert sa grange-théâtre du Jorat trois ans après la Fête des Vignerons de 1905, dont il avait été le maître d'œuvre⁸. Un glissement logique s'opérait d'un théâtre participatif aux prémices d'une « décentralisation dramatique » comme allait la préfigurer en France, à la veille de 1914-1918, le théâtre ambulant de Firmin Gémier.

Les années vingt et trente, toutefois, ont été marquées par une conception des liens entre théâtre et peuple sensiblement différente de celle des utopistes des scènes de campagne. Les modes de participation alors en vogue ont été le fait de groupes militants – au nom d'une foi religieuse ou d'un projet révolutionnaire – détournant le théâtre à des fins pratiques. Ce phénomène, parti d'autres pays européens, a pris des formes originales en Belgique et en Suisse et il a contribué à la naissance du théâtre québécois.

En Belgique francophone, l'élan concerne d'abord les milieux catholiques, avec les grands spectacles organisés à Liège par les Compagnons de Saint-Lambert, à partir de 1925, sur le modèle des Compagnons de Notre-Dame du Français Henri Ghéon. Celui-ci, ancien membre de l'équipe de la Nouvelle Revue Française, a choisi le théâtre pour prêcher la bonne parole au lendemain de sa conversion, faisant jouer des textes écrits à la manière des mystères du Moyen Âge. La démarche de

^{8.} François Rochaix, chargé de mettre en scène la Fête des vignerons de l'été 1999, dit s'inspirer de Festspiel wagnérien, des mystères du Moyen Âge et des Dyonisies grecques pour orchestrer une gigantesque fête de la mémoire théâtrale. – Voir François Rochaix, Dans le théâtre du monde, Entretiens avec René Zahnd, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1998.

ses émules belges s'amplifie dans les années trente, sous l'égide d'associations catholiques, à l'occasion de rassemblements de milliers de jeunes pratiquant le chant, la danse et le « chœur parlé », dialogue didactique où se répondent des masses chorales. Si la jeunesse flamande donne le ton lors du congrès jociste de Bruxelles, en 1934, des événements similaires ont lieu chez les francophones qui associent, pour la circonstance, la démonstration de ferveur religieuse et la réflexion collective sur les problèmes de société.

L'esprit Ghéon se retrouve quelques années plus tard à Montréal, à une époque où l'église du Québec s'intéresse à toute forme nouvelle d'expression. Les Compagnons de Saint-Laurent, réunis en 1937 par le Père Legault, partent d'une démarche de « comédiens chrétiens » qui mettent au service de la spiritualité leur discipline d'équipe et leurs recherches sur le jeu corporel et choral. Assez rapidement, cependant, et sous l'influence d'un autre maître français, Jacques Copeau, cette troupe va dépasser son projet religieux en devenant compagnie de théâtre à part entière, vouée au répertoire français, classique et moderne. Sans atteindre la même ampleur, un mouvement suisse pour un théâtre religieux se manifeste dans les années trente : l'écrivain protestant Charly Clerc écrit comme Ghéon des "mystères", dont *Le Mystère du fils prodigue* qui propose une réflexion sur la famille moderne à la lumière de la parabole biblique. Cette œuvre est montée pendant la guerre par la Compagnie de la Saint-Grégoire, troupe de Neuchâtel animée par Jean Kiehl, un de ces hommes pour qui le théâtre des grands auteurs – il a monté des textes de Hofmannsthal et Tolstoï – va de pair avec l'engagement chrétien.

Cette époque est également traversée, dans les régions francophones d'Europe, par un courant de théâtre politique héritier de l'agit-prop⁹ russe et allemande. Les militants communistes bruxellois du Théâtre prolétarien, fondé en 1926, se mettent au service d'œuvres d'Ernst Toller, le dramaturge révolutionnaire de l'expressionnisme allemand, ou de Paul Vaillant-Couturier. Cette troupe pratique elle aussi le « chœur parlé », mais sur des coins de trottoir, pour animer ses sketches subversifs. Un Théâtre prolétarien suisse réunit à Genève, en 1932, des ouvriers et employés soutenus par les mouvements de gauche : ils ont entendu le message de l'Union internationale de théâtre ouvrier qui, dans une déclaration de 1930, cite en exemple les troupes d'agit-prop comme capables d'« amener de larges couches de travailleurs à collaborer à la rédaction, à l'élaboration artistique et à la représentation de pièces politico-révolutionnaires ». Une déclaration entendue à Paris par Jacques Prévert et ses amis du futur Groupe Octobre (1933-1936), qui vont remporter le premier prix aux Olympiades de théâtre ouvrier de Moscou, en 1933, avec leurs sketches sur La Bataille de Fontenoy. L'équipe belge, pour sa part, obtient un certain succès l'année suivante, aux Olympiades de Paris, avec un montage de textes d'Aragon. Quant aux artisans de l'agit-prop romande, ils rejoignent en 1939 les organisateurs des Fêtes de mai, un Festspiel célébrant à la fois la condition ouvrière et l'identité genevoise, avec apparitions de Jean-Jacques Rousseau et de diverses célébrités du canton.

^{9.} L'"agitation-propagande" (du russe agitatsiya propaganda) était née pendant la guerre civile russe : des spectacles de contenu politique étaient donnés par des militants, dans les usines et divers lieux publics. Cette forme de théâtre, dans laquelle se sont impliqués des auteurs et metteurs en scène professionnels, s'est développée dès la fin des années dix dans plusieurs pays européens.

Le théâtre des amateurs, dans ces années-là, porteur de valeurs communautaires dont va se nourrir le théâtre populaire de l'après-guerre, celui de Jean Vilar et de la décentralisation française, c'est aussi le théâtre ambulant des héritiers de Firmin Gémier, souvent liés au mouvement scout comme la troupe belge des frères Huisman, qui sillonne la Belgique en camion à partir de 1933. Sans pratiquer le militantisme religieux – d'esprit indépendant, ils ne craignent d'ailleurs pas de tenir des propos critiques sur la monarchie -, ces Comédiens routiers reprennent un label et une démarche inaugurés en France, en 1929, par Léon Chancerel. Certains ont suivi les cours de Chancerel et ils partagent son enthousiasme, comme le feront les Compagnons de Saint-Laurent, pour les techniques d'improvisation, le mime, les masques, les chœurs parlés. Et de même que la compagnie québécoise du Père Legault ouvre peu à peu la voie d'un théâtre professionnel d'après-guerre tel que l'ont construit, en France, Jacques Copeau et les metteurs en scène du Cartel - Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff et Gaston Baty -, les frères Huisman vont passer de leur état de baladins à la direction du Théâtre national belge créé à la Libération.

Tout le théâtre de répertoire des années cinquante, qu'il soit voué aux classiques ou explore les dramaturgies modernes d'Europe et d'Amérique, procède en fait, dans son esprit et dans son style de jeu, de ces aventures des années vingt et trente dans le champ de l'amateurisme militant et, plus largement, de la participation populaire. La philosophie vilarienne du « théâtre service public », partagée par ses pairs de la décentralisation française et des scènes francophones, est une réponse aux engagements préalables d'une partie de ce public, en quelque sorte un retour à l'envoyeur. Simplement, le militantisme religieux ou politique est devenu entretemps militantisme culturel. Et les techniques de jeu puisées, pour une bonne part, dans une tradition retrouvée par Copeau et ses émules – l'improvisation et le jeu masqué, par exemple, viennent en droite ligne de la commedia dell'arte – vont engendrer peu à peu, en perdant leur fraîcheur originelle, de nouveaux académismes contre lesquels s'insurgeront les artistes des années soixante.

Participations alternatives

C'est dans cette décennie et plus encore dans la suivante que la création théâtrale, dans les pays francophones du Nord, redevient affaire publique à la faveur du regain des militantismes, des aventures alternatives nées de la contestation des arts de consommation. Les enjeux sociaux reprennent le pas, du même coup, sur les objectifs littéraires et artistiques. Entre-temps, des compagnies de création professionnelles se sont installées, voire institutionnalisées grâce à la mise en place de structures de financement et d'outils de formation.

En Suisse romande, de nouveaux types d'ancrage social du théâtre apparaissent au lendemain des événements de 68, qui aboutissent parfois à la transgression des frontières entre la scène et la ville. Un des expérimentateurs les plus audacieux est Alain Knapp, Franco-Suisse qui a passé son enfance à Neuchâtel, a travaillé avec Jean Dasté à Saint-Étienne et Benno Besson à Lausanne, et dont le Festival de Nancy a été un des laboratoires de prédilection. Entre 1968 et 1976, son Théâtre Création, installé à Chavannes-près-Renens, intervient dans les écoles et les hôpitaux

psychiatriques pour susciter une expression libératrice chez les enfants et les malades. Son équipe pénètre aussi dans les usines pour proposer « une création à partir de ce que sont les ouvriers », souhaitant qu'ils « demandent [sa] collaboration non paternaliste, franche et uniquement technique, pour réaliser un spectacle, non de fin d'année, mais bien sur eux-mêmes¹⁰ »!

On retrouve simultanément, en Belgique, la volonté de faire du spectateur l'acteur de sa propre histoire à travers diverses expériences de "théâtre-forum" ou "théâtre-action" (il faut entendre : action sociale autant que politique), en milieu rural ou urbain, avec des compagnies comme la Communauté, le Campus, le Brocoli, qui vont recueillir la parole ouvrière ou féminine en associant le public-acteur à la création. Le matériau, c'est « le vécu des gens », comme lorsque la comédienne française Michèle Foucher, à la même époque, élabore son spectacle *La Table* à partir d'entretiens avec des femmes. C'est dans ce contexte favorable à une création de terrain que l'écrivain Armand Gatti et les étudiants de l'Institut des arts de diffusion ont pu conduire une expérience pilote d'écriture collective, au début des années soixante-dix, dans le Brabant-Wallon.

Le même mouvement a lieu au Québec entre 1973 et 1980, avec des troupes qui s'intègrent à la vie de communautés : les Gens d'En-bas de Rimouski, le Théâtre Sans Détour de Montréal, le Parminou à Québec et Victoriaville... La référence théorique et pratique, comme pour les troupes belges, suisses, françaises et d'autres nationalités - car ce mouvement post-soixante-huitard, s'il a connu une intensité particulière dans ces zones francophones, a été sensible ailleurs -, est le « théâtre de l'opprimé » du Brésilien Augusto Boal, connu par ses textes et son enseignement direct dans les stages qu'il anime en Europe. Boal renouvelle les démarches d'agitprop en ouvrant la scène au public, pour que celui-ci joue ses propres histoires et dénonce les oppressions qu'il subit – ce qui suppose des acteurs-spectateurs a priori militants. L'engagement dans les luttes féministes est particulièrement sensible au Québec, dans des collectifs tels que le Théâtre des Cuisines, où des comédiennes s'associent à des femmes d'activités diverses pour monter des spectacles sur le travail ménager ou la contraception. Au-delà de leur fonction sociale et politique, ces expériences ont marqué les écritures dramatiques dans la mesure où le "je" des personnes ordinaires, à travers des récits de vie et des mises en mots de l'imaginaire, est devenu élément constitutif, légitimé, de la parole théâtrale. Plus ludique qu'engagée, avec moins de retombées dramaturgiques, sans doute, est l'aventure québécoise de la Ligue nationale d'improvisation lancée en 1980, sur le modèle des matches de hockey, par un homme de théâtre passé par la recherche avant-gardiste, Robert Gravel. Le succès de ces rencontres, véritable phénomène de société qui s'est exporté en France, notamment, témoigne d'un engouement non négligeable pour les pratiques théâtrales d'amateurs depuis une quinzaine d'années.

Rituels interactifs du théâtre africain

Ces expériences, qui ont contribué à élargir le champ du théâtre, à le faire passer de la scène du texte à la scène sociale, ont opéré moins un progrès, en fait, qu'un

^{10.} Propos recueillis par André Maier dans le journal suisse 24 heures du 5 avril 1972.

retour à une situation ancienne, celle qui a précédé, dans la Grèce antique, le passage d'une expression chorale improvisée aux premiers dialogues écrits. Dans l'espace contemporain des francophonies, on pourrait dire d'autre part qu'elles ont rapproché les recherches d'équipes du Nord des pratiques ancestrales encore vivantes dans le Sud. Le théâtre africain, en particulier, malgré l'imposition de modèles occidentaux, a su conserver et revivifier des usages communautaires qui ont exercé une influence, dans certains cas, sur ses dramaturgies. Même si les troupes n'ont pas vécu l'utopie soixante-huitarde de la participation du public, une fusion du théâtre et de la fête populaire, telle qu'en rêvait Rousseau, a eu lieu tout naturellement du fait du caractère théâtral de certains rites.

Au Bénin, par exemple, un glissement s'est opéré des mascarades traditionnelles, associant jeu et danse, au théâtre d'intervention critique, jusqu'aux « pièces-procès » de l'époque marxiste dans lesquelles étaient critiqués le gouvernement, la France et le Fonds monétaire international ; une agit-prop à l'africaine. Ailleurs, au Niger et au Mali notamment, une forme ancienne de spectacles de marionnettes comiques, le sogolon, a permis de commenter et critiquer les événements quotidiens de la communauté. Mais c'est sans doute le kotéba, tradition villageoise répandue en pays bambara, dans l'Ouest du continent, qui a été le plus sollicité par les troupes en quête de mission sociale. Cette forme de spectacle carnavalesque, introduite par des démonstrations de danses et de percussions, expose par des dialogues satiriques improvisés les dysfonctionnements de la vie locale. Une façon de mettre en cause impunément les fauteurs de trouble. Considéré comme une thérapie collective, le kotéba a été utilisé par Philippe Dauchez en hôpital psychiatrique, à Bamako, comme une façon de rendre aux malades le rire et la danse, exutoires des villageois.

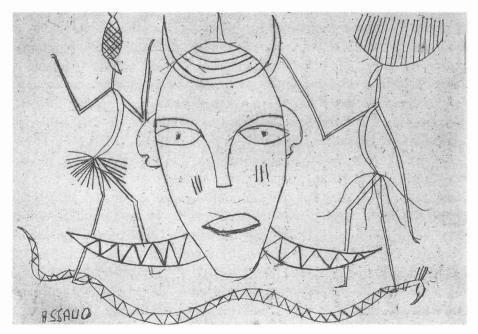
Plus largement, le kotéba et des formes voisines sont devenus des modes d'action couramment utilisés dans le domaine du « théâtre utile » ou « théâtre pour le développement », qui s'est beaucoup répandu depuis les années quatre-vingts dans la plupart des pays africains et dans les îles francophones (à la Réunion notamment). À partir de pièces-prétextes, on y traite de l'hygiène dentaire comme des accidents du travail, de la façon de gérer son budget aussi bien que des moyens de protection contre le SIDA. Pour une plus grande efficacité, les langues locales – bambara et songhaï, moré et duala... – sont le plus souvent utilisées. Le théâtre utile devient « théâtre-débat » quand le public répond aux questions ou interpellations des comédiens ; on parle de « théâtre-forum » s'il est invité à les rejoindre pour proposer des solutions. Comme en Europe et au Canada, l'influence d'Augusto Boal s'est exercée là très directement.

De nombreuses troupes d'amateurs – des infirmiers, des enseignants, des étudiants – mais aussi de professionnels se sont spécialisées dans ces démarches éminemment sociales, complétées d'animations en milieu scolaire ou dans les bibliothèques de brousse. D'autres pratiquent en alternance l'interprétation de textes d'auteurs et les créations collectives d'intervention¹¹. C'est le cas par exemple de deux compagnies de Ouagadougou animées par des universitaires à partir de 1978 et 1984, le Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané et l'Atelier

^{11.} Ce théâtre a son équivalent dans le domaine de la peinture : un certain nombre d'artistes africains des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, comme le Congolais Chéri Samba, conjuguent représentation picturale et textes didactiques, conseils pratiques ou leçons de morale, pour commenter des situations de la vie quotidienne.

Théâtre Burkinabé de Prosper Kampaoré, qui se sont orientés respectivement vers le débat et le forum : ils passent sans complexe de Césaire et Shakespeare à des spectacles participatifs sur les problèmes des populations urbaines et rurales.

Il est difficile de dire, devant certaines formes de théâtre populaire africain, à quel genre elles appartiennent. C'est le cas du concert-party qui se pratique de part et d'autre de la frontière entre francophonie et anglophonie : au Togo et au Ghana d'une part, au Nigéria d'autre part, où les premières missions chrétiennes, en pays voruba, sont associées à sa préhistoire. Un mélange s'est opéré entre palabres indigènes, théâtre scolaire de l'époque coloniale et dramatisations bibliques, pour engendrer une forme composite avec danse, mime, bouffonneries, où les esprits et les spectres ont remplacé les figures religieuses importées. Il s'agit de représenter les scènes de la vie courante, comme dans les autres formes de théâtre populaire, dans un temps et un espace spécifiques où les spectateurs aient la possibilité de s'approprier la représentation. L'interactivité est assez capitale pour que les acteurs ne répètent jamais devant une salle vide – la notion même de répétition n'a pas de sens - et la soirée se termine toujours par une danse collective rythmée musicalement par le public. Le recours au highlife, musique récréative traditionnelle marquée par des influences occidentales, est particulièrement important dans ce type de spectacle, où un véritable dialogue s'engage entre les musiciens et les acteurs.



Ouassa, Un masque et deux danseurs. Gravure sur cuivre, 1955.

Des groupes de jeunes de plus en plus nombreux se sont emparés de ces formes transdisciplinaires en grande partie improvisées, adaptées à des publics changeants dont les parlers locaux, créolismes ou déformations ludiques du français, se mêlent aux langues africaines. Dans tous les cas, le but est de transformer les spectateurs en acteurs, du spectacle comme de leur vie. Comme l'écrit le Congolais Pius Ngandu Nkashama, « l'univers du théâtre se dilate » dans ces jeux chantés, dansés, gesticulés,

« jusqu'à s'effacer progressivement, pour ne laisser transparaître que la réalité sociale, celle qu'il était censé "représenter" et répéter dans le jeu dramaturgique¹² ».

Il ne faudrait pas négliger, cependant, l'ambition artistique de ces manifestations populaires, chaque fois du moins qu'intervient un poète, un musicien ou un homme de théâtre qui s'empare des formes communes pour dépasser la dimension utile ou récréative du spectacle. C'est en Côte-d'Ivoire surtout que les équipes sont allées le plus loin dans les recherches scéniques, poursuivant le travail sur les sources amorcé par les inventeurs de la "griotique", Niangoran Porquet et Aboubacar Touré. Souleymane Koly affirmait dès 1974, par exemple, en créant l'Ensemble Kotéba d'Abidjan, sa volonté d'intégrer à la fois l'héritage des griots et celui des groupes populaires associant le chant, la danse et la comédie, dans des spectacles dont ses textes seraient un élément parmi d'autres. Bien qu'il soit parti d'une visée pratique, parler aux jeunes de ce qui les intéresse – le football, la drogue – en utilisant le langage de la rue, le « français de Moussa », il a établi un pont entre théâtre populaire et laboratoire d'art "total". Ce qui lui a valu une invitation au Festival d'Avignon, en 1993, avec Funérailles tropicales.

Abidjan a été également la ville de départ, dans les années quatre-vingts, de trois aventures théâtrales qui relient la recherche anthropologique aux arts de la scène : le Digida de Bernard Zadi Zaourou, le Théâtre rituel de Marie-José Hourantier, devenu Maquis Bin-Kadi-So, et le Ki-Yi M'Bock de Werewere Liking. Les deux premiers animateurs enseignaient à l'Université, ce qui est fréquemment le cas des directeurs de troupe, metteurs en scène et auteurs africains. Poète et musicien par ailleurs, Zadi Zaourou a emprunté au rituel des chasseurs bété l'usage initiatique des rythmes et le recours à l'arc musical, « instrument parleur » capable de dire l'indicible. Sa volonté de dépassement s'exprime dans le nom même de didiga, qui signifie « le degré supérieur d'un art ». Il a d'autre part inscrit les héros de son théâtre dans une continuité culturelle : ils poursuivent le combat des chasseurs du passé, mais contre les prédateurs de l'économie et de la politique. Marie-José Hourantier, pour sa part, a voulu restituer au comédien africain sa mission traditionnelle d'« acteur-initié » au service de la société, certes, mais aussi de forces qui la dépassent, porteur d'une parole médiumnique exprimée aussi à travers la danse et le chant. Il peut en advenir une « transe psychodrame » qui n'est pas sans rapport avec certaines utilisations psychiatriques du kotéba. Cette conception requiert des compétences techniques de la part des interprètes, mais plus encore une capacité de concentration et une connaissance de soi.

Après avoir travaillé quelque temps aux côtés de Marie-José Hourantier, la Camerounaise Werewere Liking a créé une compagnie qui est à la fois troupe pluridisciplinaire et communauté. La villa abritant les activités du Ki-Yi M'Bock – un nom qui signifie, en bassa, « Ultime savoir-Univers arrangé » – s'est agrandie aux dimensions d'un village intégrant musée, ateliers de peinture et sculpture, laboratoire d'art culinaire, restaurant et boutique de vêtements créés sur place. Dîners-spectacles et stages de chant ou sonorisation sont proposés au public en plus des produits d'une créativité sans frontières : des moyens de financer la vie du

^{12.} Pius Ngandu Nkashama, Théâtres et scènes de spectacle (Études sur les dramaturgies et les arts gestuels), Paris, L'Harmattan, 1993.

collectif, mais aussi de réaliser, encore une fois, un idéal d'art total. Werewere Liking elle-même, auteur et metteur en scène, utilise tout autant les marionnettes maliennes ou le mode de représentation réaliste de l'"art colon¹³" que les procédés de fixation de la lumière utilisés par les Mossi dans les mares sacrées.

Ces troupes, quand elles n'avaient pas diversifié leurs activités pour s'autofinancer, comme le Ki-Yi M'Bock, ont rencontré des difficultés économiques qui les ont maintenues sur le terrain du laboratoire. Leur succès dans les festivals occidentaux, néanmoins, a eu ce résultat positif de proposer des contre-modèles au jeu académique répandu par la plupart des écoles de théâtre de l'Afrique francophone, et un style panafricain est apparu à travers les représentations de spectacle total, conformément au souhait des artistes ivoiriens. Le panafricanisme est particulièrement revendiqué par une Werewere Liking, qui refuse les limites ethniques et travaille non seulement avec des artistes de Côte-d'Ivoire mais aussi avec des gens venus du Mali, du Burkina-Faso, du Cameroun, du Togo, de Guinée, du Congo. Une autre forme de militantisme social qui va dans le sens de la démarche identitaire – trans-nationale – des dramaturges de ces pays.

INNOVATIONS SCÉNIQUES

Les leçons des maîtres

En s'appropriant les formes réactivées des traditions indigènes, les personnalités de la scène africaine ont rejoint les artistes d'Europe et d'Amérique qui, depuis plus d'un siècle, sont à la recherche du spectacle total; en particulier les héritiers des avant-gardes du début du siècle qui souhaitent relativiser l'importance du texte dramatique au profit d'un art proprement scénique, élaboré dans ce « lieu physique et concret » dont parle Artaud. Or ces héritiers, comme les artisans du « théâtreaction » européen et américain, ont dû attendre les années soixante pour trouver un terrain favorable, y compris dans les pays francophones où des inventeurs, longtemps auparavant, avaient indiqué des voies révolutionnaires.

En Suisse, c'est sur le papier que s'est inventé à la fin du XIX^e siècle, dans les dessins et textes théoriques du Genevois Adolphe Appia, un nouvel espace au service de l'acteur. Passionné par la musique de Wagner autant que par son rêve de Gesamtkunstwerk, mais irrité par les restes d'illusionnisme observés dans la scénographie et le style de jeu bayreuthiens, Appia imaginait des espaces épurés animés par la lumière. La découverte en 1906 des principes de gymnastique rythmique d'un autre Suisse, le compositeur Émile Jaques-Dalcroze, a ajouté à ses recherches la dimension essentielle du rythme, en lui permettant de concevoir une harmonie dans le temps et l'espace. Les décors dessinés par Appia, d'une grande beauté plastique, ont contribué aussi efficacement que les esquisses de Gordon Craig à débarrasser la scène européenne de ses prothèses réalistes; ils demeurent une référence capitale pour beaucoup de scénographes. La plupart d'entre eux, pourtant, n'ont eu d'existence que graphique, et la Suisse a peu profité des réalisations

^{13.} Les sculpteurs pratiquant cette forme d'art réalisent des statuettes de bois peintes de couleurs vives et représentant les Blancs.

auxquelles certains ont abouti. La Fête de Juin de 1914, à Genève, marquée par la participation conjointe d'Appia et Jaques-Dalcroze, n'a pas été à la hauteur de leurs ambitions. Les responsables du projet avaient d'emblée réduit les possibilités d'expression des deux artistes – et du régisseur général Firmin Gémier – en les obligeant à collaborer avec des musiciens, décorateurs et auteurs sensiblement moins inspirés¹⁴.

La Suisse romande n'a pas tiré plus de profit, durant les années de guerre qui ont suivi, du passage de personnalités réfugiées comme Isadora Duncan. En revanche, la vie théâtrale de l'entre-deux-guerres a subi l'influence durable de Georges et Ludmilla Pitoëff, installés dans l'agglomération genevoise de 1915 à 1922. En montant quelque soixante-dix pièces, de Shakespeare au nouveau répertoire européen, les Pitoëff ont fait découvrir un théâtre à l'état pur, matériellement pauvre mais dans lequel l'intensité du jeu, mis en valeur par les effets de lumière devant des rideaux sombres, remplaçait le spectaculaire des scènes illusionnistes. Il n'était pas question de grand public mais parmi les élus pouvaient se rencontrer, outre Appia¹⁵, l'écrivain Ferdinand Ramuz, le compositeur Igor Stravinski et le peintre René Auberjonois. L'œuvre célèbre de ce trio, *Histoire du soldat*, a été créée à Lausanne, en septembre 1918 – un seul soir, devant les spectateurs les plus aventureux de la ville –, dans une mise en scène de Georges Pitoëff.

L'esprit Pitoëff s'est perpétué par la suite à travers des acteurs qui ont travaillé avec le couple, dans leurs théâtres genevois ou, plus tard, à Paris. En particulier Greta Prozor, fille du premier traducteur d'Ibsen, interprète du rôle d'Hedda Gabler à Carouge, en 1915, après avoir tenu ce rôle chez Lugné-Poe : installée en Suisse, elle a enseigné de 1939 à 1965 au Conservatoire de Genève, communiquant une idée exigeante de la poésie théâtrale à des générations de comédiens et metteurs en scène, dont Richard Vachoux, l'animateur du Théâtre de Poche de 1962 à 1975. On peut même considérer, avec René Zahnd, que les activités du Théâtre de Carouge à partir de 1957, notamment les créations de François Simon et Philippe Mentha, ont été « des héritages de la manière Pitoëff¹6 ».

Il ne faudrait pas sous-estimer cependant l'influence exercée sur les hommes de théâtre suisses, en même temps que sur leurs contemporains les plus mémorables en Belgique francophone et au Canada, par les autres membres du Cartel, en particulier Charles Dullin, ainsi que par Jacques Copeau. Dullin, qui a failli s'installer en Suisse dans les dernières années de sa vie, y comptait des disciples comme Pierre Valde, au Théâtre du Temps (ouvert en 1937). Et bien que Copeau ait jugé très provinciaux les professionnels du théâtre romand lors d'une invitation à la Comédie de Genève, en 1916, ses idées ont été relayées dans cette ville, dès 1920, au Studio d'art dramatique de Carmen d'Assilva. Deux décennies plus tard, à Montréal, l'éthique Copeau avait gagné les Compagnons de Saint-Laurent, tandis que de nombreux comédiens québécois, appelés à jouer un rôle dans le développement du théâtre au Canada francophone, allaient suivre des cours à Paris

^{14.} Daniel Jeannet, à propos de cette commémoration de l'entrée du canton de Genève dans la Confédération helvétique, parle des « noces manquées du Festspiel et de l'avant-garde » dans l'article "Le théâtre" de L'Encyclopédie de Genève, t. X, 1994.

^{15.} Appia admirait le travail de Pitoëff et Jaques-Dalcroze l'a recommandé au metteur en scène, qui n'a cependant pas utilisé ses services de scénographe. Une autre occasion manquée ?

^{16.} René Zahnd, Entre l'oubli et l'euphorie. Le Théâtre à Lausanne, Lausanne, Pavot, 1997,

- parmi eux, Yvette Brind'amour, élève chez Dullin et au cours Simon avant de fonder à Montréal, en 1948, le Théâtre du Rideau vert.

Faut-il parler d'influence ou seulement d'affinités pour rendre compte du travail en Belgique de celui que Paul Aron appelle « un Copeau belge¹¹ » ? Jules Delacre partageait en tout cas dans son Théâtre du Marais, ouvert à Bruxelles dans les années vingt, les objectifs de Copeau au Vieux-Colombier : mises en scène épurées et stylisées au service du grand répertoire classique, troupe homogène entraînée aux techniques traditionnelles de la comédie populaire. Proche des hommes du Cartel, qu'il invitait, il avait fait aménager la scène sur des plans de Louis Jouvet. Plus audacieux, cependant, apparaît, autour de 1930, le théâtre de "laboratoire" d'Albert Lepage, un poète-plasticien à la hauteur du génie visionnaire d'un Maeterlinck ou d'un Crommelynck. Il mettait à la portée du public des recherches radicalisées par les dadaïstes belges quelque temps auparavant, en particulier par Clément Pansaers dont la Comédie du Polyèdre pour marionnettes vivantes (1918) est entrée dans l'histoire des avant-gardes européennes parmi les théâtres géométriques de Malevitch, Kandinsky, Schlemmer ou Depero.

Dans les années quarante et cinquante, les théâtres francophones de ces pays, qui s'installent en se donnant des infrastructures professionnelles, sont au service des textes plutôt que des innovations scéniques. Rares sont les mises en scène où pointe une recherche de nouveau langage, d'où le succès en 1948 des *Faux Nez*, adaptation d'un scénario de Sartre astucieusement montée à Lausanne par la jeune équipe du Suisse Charles Apothéloz, et primée à Paris, en 1949, au Concours des jeunes compagnies : les masques, les costumes, les accessoires de fortune ont impressionné le jury. Apothéloz va devenir quelque temps plus tard, en dirigeant le Théâtre municipal de Lausanne, futur Centre dramatique, un des agents de l'institutionnalisation du théâtre romand.

Lecteurs et créateurs

À partir des années soixante, les metteurs en scène prennent le pouvoir dans les pays francophones comme dans l'ensemble du monde occidental, mais il faut distinguer entre ceux qui travaillent sur une œuvre dramatique – par goût du texte ou pour en proposer une lecture critique en exploitant la leçon de Brecht et les nouveaux outils fournis par les sciences humaines – et ceux qui, partageant la méfiance d'Artaud vis-à-vis du théâtre comme genre littéraire, se vouent plutôt à un art scénique, utilisant les corps comme matériaux à l'égal des lumières et d'autres éléments plastiques. Selon l'importance relative qu'ils accordent à l'expression de l'acteur ou à la production d'images, ces « poètes de la scène » se reconnaissent davantage dans les recherches de Grotowski, de Barba, du Living Theatre, ou au contraire de Bob Wilson.

Dans le camp des "lecteurs", à Bruxelles, un travail important est accompli par Marc Liebens, un des fondateurs du Théâtre du Parvis, en 1970, puis, quatre ans plus tard, de l'Ensemble théâtral mobile. À l'instar d'un Jean-Pierre Vincent en France – et dans la continuité du travail brechtien engagé par Roger Planchon

^{17.} Paul Aron, La Mémoire en jeu, une histoire du théâtre de langue française en Belgique, Bruxelles, Théâtre national de la Communauté française de Belgique/La lettre volée, 1995.

une quinzaine d'années auparavant –, il décape Ghelderode ou Ibsen pour débusquer l'idéologie à l'œuvre dans les textes ; il s'appuie dans cette démarche, comme Vincent au Théâtre national de Strasbourg, sur des "dramaturges" au sens allemand du terme, Jean-Marie Piemme notamment, qui déterminent avec lui le sens de l'œuvre à privilégier et les moyens propres à le faire surgir. L'orientation politique du travail de Liebens l'amène à engager une collaboration avec Jean Louvet, qui apporte une coloration plus ouvriériste au répertoire. Certains membres du collectif du Varia¹⁸ poursuivront ce travail dans les années quatre-vingts, en particulier Philippe Sireuil, qui commande à Louvet *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* et confie à Piemme la dramaturgie du spectacle ; Sireuil s'est intéressé par ailleurs à des auteurs européens du « théâtre du quotidien » comme Franz Xaver Kroetz et Michel Deutsch.

En Suisse romande, où la proximité de l'Allemagne rend l'héritage brechtien particulièrement vivant, on a fortement ressenti l'onde du choc parisien des tournées du Berliner Ensemble, dans les années cinquante. L'écrivain Walter Weideli a compté parmi les premiers traducteurs et commentateurs du théoricien-dramaturge allemand. François Rochaix, qui a organisé un Festival Brecht à la Maison des jeunes de Saint-Gervais en 1964, a initié un courant suisse de mise en scène brechtienne dans son Théâtre de l'Atelier¹⁹. Jean-Pierre Joris a suivi cette voie au Théâtre populaire romand de La Chaux-de-Fonds, principal instrument de décentralisation à l'échelle suisse. Quelques années plus tard, André Steiger travaille à son tour sur le théâtre épique avec sa coopérative d'acteurs, le T-Act : ce praticien-pédagogue – une double fonction qu'il partage avec Alain Knapp – va féconder la vie théâtrale et intellectuelle des années soixante-dix par une confrontation du marxisme, du structuralisme et de la psychanalyse.

Il ne manque plus que le retour en Suisse romande de Benno Besson, en 1982, pour renforcer les liens avec la "famille Brecht" européenne, mais aussi avec les scènes berlinoises illustres où il a travaillé, notamment la Volksbühne, qu'il a dirigée quelques années. C'est toutefois un divertissement féerique, L'Oiseau vert, d'après Gozzi – hommage peut-être à Meyerhold, sensible aux enchantements de cet auteur –, qui a marqué la prise de direction de Besson à la Comédie de Genève, où un assistant de Patrice Chéreau, Claude Stratz, lui succède en 1989. La "lectrice" suisse la plus avide de découvertes textuelles des deux dernières décennies, en fait, a sans doute été Martine Paschoud, directrice du Poche-Genève de 1984 à 1996 : cette disciple de Knapp et Steiger, pour qui le théâtre est une façon de « raconter l'histoire » en mettant en lumière les errements des sociétés, a servi des réflexions d'auteurs contemporains – les Français Chartreux et Guénoun, les Belges Piemme et Michèle Fabien, les Suisses alémaniques Zschokke, Walser, Hürliman – sur les impasses de la civilisation.

^{18.} Le Théâtre Varia, fondé en 1974 à Ixelles, réunissait plusieurs animateurs du "jeune théâtre": Philippe Van Kessel de l'Atelier Sainte-Anne, qui est devenu en 1989 directeur du Théâtre de la Communauté française de Belgique, Philippe Sireuil du Théâtre du Crépuscule, Patrick Rœgiers du Théâtre Provisoire, Marcel Delval du Groupe Animation Théâtre, et Michel Dezoteux du Théâtre Élémentaire.

^{19.} Non sans problèmes puisque sa mise en scène du Chant du fantoche lusitanien de Peter Weiss a été censurée pour raisons politiques, en 1968, par les autorités genevoises.

Les Canadiens francophones ont moins éprouvé, apparemment, ce besoin de lectures critiques, laissant les metteurs en scène les plus actifs s'ébattre dans le champ de la création scénique. L'équipe québécoise qui soit allée le plus loin, dans les années soixante-dix, est à cet égard le Théâtre expérimental de Montréal, qui a réuni pendant quelques années Jean-Pierre Ronfard, Robert Gravel et Pol Pelletier : ils ont mené de front une recherche fondamentale, sans témoins – sorte d'école de la sensation et de son expression physique –, et des performances publiques proches du *body art*. Les spectacles pour enfants et le théâtre de marionnettes ont été également, comme en Belgique, des domaines de recherches pointues.

Autour de 1982, ces expérimentations ont porté leurs fruits avec l'apparition de compositeurs d'images comme Gilles Maheu, dont la démarche pourrait se comparer à celles, en France, de Wladyslaw Znorko, François Tanguy ou Bruno Meyssat. Avec sa compagnie Carbone 14, il a réalisé des spectacles associant beauté plastique et force de suggestion, en particulier des "pièces" comme Rail, de 1984, ou La Forêt, de 1994, travaux sur les confins du sensible et de l'imaginaire, de l'onirique et du sacré. Gilles Maheu ne s'est écarté de sa création personnelle que pour faire découvrir Heiner Müller au public québécois. L'autre "grand imagier" du Québec, Robert Lepage, venu du happening et de la création collective, a fait ses gammes de metteur en scène avant d'assembler, dans des créations comme Les Aiguilles et l'opium, en 1991, des fragments de culture disparates - textes, musiques, images filmées, souvenirs divers - qui ont en commun l'appropriation qu'il en fait par la mémoire. Ce théâtre du moi, réalisé dans une démarche multimédiatique et pluridisciplinaire qui a valu à Lepage une renommée internationale, ne l'empêche pas de parler plus largement de la condition de l'artiste et des grands problèmes de l'humanité, de Vinci, en 1986, aux Sept branches de la rivière Ota, en 1994. Un autre Québécois a réalisé une œuvre très appréciée en France, notamment, sans suivre le chemin d'une création aussi subjective, mais au contraire en revendiquant l'héritage des expérimentateurs du passé : le Théâtre Ubu de Denis Marleau, dès 1982, a exploré les avant-gardes historiques – cubo-futurisme russe, dadaïsme, théâtre de Schwitters -, fondant son esthétique chez Jarry dans Les Ubs, en 1991, avant de revenir à la mise en scène d'œuvres anciennes et contemporaines – notamment un Woyzeck marquant, en 1994, parce qu'il transplantait le personnage de Büchner chez les puritains de la Nouvelle-Angleterre.

En Belgique, les recherches sur le corps de l'acteur, entreprises à la fin des années soixante, se sont accompagnées souvent d'incursions dans d'autres champs artistiques et de références aux avant-gardes chères à Marleau. Si la mort prématurée de François Chanal, en 1969, a mis un terme à ses essais transdisciplinaires, avec utilisation de la musique et du cinéma, Frédéric Baal a commencé cette-année-là à transformer les langages gestuel et verbal pour mettre au premier plan les pulsions. Tout en suivant la voie d'ascèse ouverte par Grotowski, son Laboratoire Vicinal a intégré les matériaux humains – trouvés notamment dans l'observation des malades mentaux – dans ses créations sonores et plastiques. Avec Saboo et Real réel, en 1970 et 1971, accueillis avec chaleur aux États-Unis et dans des festivals internationaux, il a imposé l'image d'un théâtre belge francophone engagé dans l'expérimentation la plus contemporaine.

Plusieurs équipes ont associé, à sa suite, le travail sur le corps de l'acteur et l'investigation sur les frontières d'autres arts, comme le collectif Plan K, proche de l'art-performance. Tout un pan de la scène belge a opéré un glissement vers un territoire transfrontalier, entre théâtre et danse, qui caractérise la recherche de ce pays dans les années quatre-vingt-dix ; un exemple en est donné par le Théâtre Impopulaire d'Alain Populaire, un disciple de Kantor et Wilson, qui a trouvé dans la chorégraphie le moyen d'atteindre un univers métaphysique en palliant l'impuissance des mots. Son spectacle Équinoxes, en 1996, a été créé à Montréal par des danseuses québécoises.

Comme au Canada, un certain nombre de représentants du "jeune théâtre" bruxellois des années quatre-vingts ont opéré des va-et-vient entre le travail sur les textes et des créations scéniques en roue libre. Martine Wijckaert, par exemple, a fait alterner pièces de Ghelderode, Witkiewicz et Shakespeare, et créations de "partitions", dessinées comme des *story-boards*, dans lesquels elle dit des choses plus intimes sur les angoisses de l'artiste, son combat avec la réalité; tandis qu'Isabelle Pousseur est passée de spectacles remarqués sur Kafka, Strindberg et Adamov à la mise en scène d'écritures autobiographiques, à partir de textes produits par les comédiens de sa compagnie. Une façon indirecte de dire « je » en scène.

L'expérience la plus difficile à classer, en Belgique francophone, est celle du Groupov, fondé à Liège, en 1980, par un groupe d'acteurs, peintres, musiciens, poètes, philosophes et dramaturges réunis autour de Jacques Delcuvellerie. Ce collectif s'est engagé dans l'expérimentation la plus radicale de la scène européenne à partir d'une interrogation sur la valeur de l'héritage et la suite à donner aux ruptures artistiques opérées tout au long du siècle. Ses premiers travaux de laboratoire aboutissaient à des performances de cinq ou six heures, pendant lesquelles les membres revivaient affectivement, devant un public invité à s'impliquer à son tour, les expériences des grands prédécesseurs. Le Groupov recherchait alors une « écriture automatique d'acteurs ». Une division dans le collectif a engagé Delcuvellerie, dans les années quatre-vingt-dix, dans une réflexion sur la vérité au théâtre, à partir d'une confrontation avec des œuvres de Claudel et Brecht et d'un texte documentaire sur la violence économique et sexuelle. Depuis, le collectif a ouvert de grands "chantiers" dépassant le champ habituel du théâtre; l'un d'eux consiste à enquêter sur l'Histoire contemporaine pour inventer une forme théâtrale qui puisse en rendre compte, en commençant par une pièce-procès, prochainement créée, sur le Rwanda.

Les expériences de Suisse romande ne se sont pas inscrites ainsi dans la durée, et la plupart n'ont pas survécu aux années soixante-dix. Dans le domaine du langage physique, néanmoins, plusieurs équipes ont tiré profit de l'enseignement d'Éliane Guyon dans son Atelier de recherches scéniques de Lausanne. Cette disciple du mime français Étienne Decroux²⁰, qui bien avant le Living Theatre et Grotowski explorait les ressources du corps, a inspiré notamment les travaux du Lausannois Jacques Gardel, du Théâtre Onze. À Genève, dans un autre registre, les Tréteaux

^{20.} Daniel Jeannet note à propos de cette filiation, dans son *Histoire de Poche*, Carouge-Genève, Zoé, 1988 : « Juste retour en Suisse que cet héritage d'Étienne Decroux, maître lui-même marqué – comme le furent Jacques Copeau, ou encore Jacques Lecoq – par la rythmique du Genevois Jaques-Dalcroze, méthode qui, au cap du XX° siècle, relie enfin la tête et le corps de l'artiste sur scène. »

libres de Bernard Heymann ont fait scandale, en 1971, avec un *Requiem pour Roméo* et Juliette, joué dans un temple désaffecté, qui prônait la libération de la sexualité réprimée. La multiplication des compagnies indépendantes, à partir de la décennie suivante, a réduit l'impact des audaces scéniques, mais un esprit alternatif s'est maintenu, néanmoins, des recherches de Marcel Robert (Théâtre Mobile) sur la scène des origines aux improvisations musico-théâtrales d'Éric Jeanmonod (Théâtre du Loup).

Le trait le plus marquant des années quatre-vingt-dix, dans les aires francophones du Nord, est une tendance marquée à l'ouverture internationale qui pourrait balayer les derniers mouvements identitaires. Au moment où Robert Lepage met en œuvre à Québec, à la Caserne Dalhousie, un vaste centre de recherches où élaborer des projets de théâtre, cinéma, télévision ou opéra, il se tourne plus que jamais vers les pays d'Europe, d'Amérique et d'Asie avec lesquels il a engagé des partenariats. « Je me bats contre la petitesse de l'univers de mes parents », déclare-t-il tout en estimant que son travail « reste profondément québécois²¹ ». Les sujets qu'il traite dépassent en tout cas son territoire d'origine, comme celui de *La Géométrie des miracles*, récemment, qui porte sur la rencontre de l'architecte américain Frank Lloyd Wright et du philosophe russe arménien Gurdjieff.

Une autre façon de dépasser ses frontières est celle des directeurs de grands théâtres qui ont opté, dans leurs productions et leurs accueils, pour une qualité européenne ou internationale. Tel est le choix du Théâtre de Vidy, à Lausanne, que dirige depuis 1990 un animateur venu de Paris, René Gonzalès. Non seulement c'est le lieu de création privilégié du metteur en scène allemand Matthias Langhoff – qui a dirigé brièvement cet établissement –, mais Bob Wilson et Luc Bondy y sont invités à créer leurs spectacles. Plus question, dans ce cas, de spécificité romande.

PASSERELLES NORD-SUD

obert Lepage pas plus que Matthias Langhoff n'a besoin de médiateurs pour se produire sur des scènes d'autres continents. Le travail du Groupov, malgré son ampleur exceptionnelle et l'intérêt de ses assises théoriques, rayonne moins facilement hors des frontières belges. Et beaucoup de compagnies des territoires francophones sont à découvrir sur place, à moins de pouvoir profiter d'une des "passerelles" installées entre ces pays par des hommes et femmes passionnés par les couleurs et accents d'ailleurs.

Le grand initiateur a été le metteur en scène français Jean-Marie Serreau (1915-1973) qui en une douzaine d'années, à partir de 1958, a fait découvrir l'Algérien Kateb Yacine, l'Antillais Aimé Césaire, le Haïtien René Depestre, l'Ivoirien Bernard Dadié. Directeur du Théâtre de Babylone au début des années cinquante, il avait exploré le "nouveau théâtre" d'Adamov, Beckett, Ionesco, après avoir créé aux Noctambules L'Exception et la règle de Brecht. À l'affût de formes nouvelles autant que d'engagements, il a aimé la «vitalité» de ces auteurs du Sud, leur volonté

^{21.} Lire à ce sujet les propos de Lepage recueillis par Rémy Charest dans Robert Lepage, Quelques zones de liberté, Saint-Laurent, L'Instant même/Ex Machina, 1995 – plus particulièrement le chapitre "Aller-retour".

d'assumer les problèmes du monde moderne, la « conjonction politico-poétique » de leurs textes. Césaire, qui a présenté la rencontre de cet homme de théâtre comme l'une des trois plus importantes de sa vie – après celles de Senghor et André Breton –, n'aurait pas écrit pour la scène si Serreau ne l'y avait incité. De ses sollicitations sont nées *La Tragédie du roi Christophe, Une saison au Congo* et *Une tempête*, jouées dans plusieurs pays d'Europe entre 1964 et 1969.

Le relais a été pris, au milieu des années soixante-dix, par Gabriel Garran, alors directeur du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, quand il a découvert au Québec, en pleine "Révolution tranquille", des paroles intimes d'une énergie jubilatoire qui résonnaient dans des lieux de fortune, granges et greniers. Sa mise en scène de Quatre à quatre de Michel Garneau, présentée d'Auvervilliers à Paris et Avignon dans une distribution franco-québécoise, a marqué le début d'une aventure qu'il appelle « excentralisation ». Quelques années plus tard, Garran allait subir un autre choc en voyant jouer une pièce de Sony Labou Tansi dans un village reculé du Congo. La ferveur des centaines de spectacteurs, entassés dans une école sans électricité, réalisait l'idéal de communion populaire dont ses pères avaient rêvé. En 1985, il allait fonder le Théâtre international de langue française et programmer des créations d'auteurs d'Afrique noire, du Maghreb, des Antilles, du Viêt Nam, du Ouébec, de Suisse romande et de la Communauté française de Belgique. Malgré les faibles moyens de cette structure médiocrement soutenue par les pouvoirs publics – après l'élan initial impulsé par Robert Abirached –, Gabriel Garran a donné une audience aux œuvres de plus de cent auteurs, d'abord dans des lieux d'accueil comme le Théâtre de Chaillot, du temps où Antoine Vitez l'occupait, puis, à partir de 1993, dans son théâtre de la Villette, le Pavillon du Charolais. Nombre de spectacles, comme Le Bal de N'Dinga de Tchicaya U Tam'si, créé en 1988 au Théâtre de la Tempête, sont partis de là pour de belles tournées internationales.

C'est à New York, dans son Ubu Repertory Theatre, que Françoise Kourilsky prolonge ce travail. Depuis 1982, cette ancienne universitaire ne se contente pas de monter des pièces d'auteurs francophones dans des traductions qu'elle commande à des spécialistes américains : elle organise aussi des festivals sur les dramaturgies du Québec, des Antilles, de l'Afrique, et édite les versions anglaises de nombreuses pièces. Grâce à elle, *Une tempête* de Césaire, dans la traduction de Richard Miller, a été connue des lecteurs anglophones ; elle a dépassé les douze mille exemplaires vendus. Elle invite, enfin, des hommes de théâtre new yorkais en vue à mettre en scène ses auteurs, par exemple George Wolfe, qui a "lu" *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi à travers le filtre d'une mémoire noire-américaine.

Si Françoise Kourilsky conjugue mise en scène et édition, des éditeurs ont contribué à l'identité du domaine théâtral francophone, comme Hatier, L'Harmattan, Théâtrales en France, d'autres dans les pays du Nord : Leméac, au Québec, le groupe Aven, en Belgique, par exemple. Et les prestigieuses éditions de L'Âge d'Homme, à Lausanne, qui ont fait un travail exceptionnel sur l'histoire de la mise en scène, participent à une collection de pièces romandes contemporaines, avec la Société suisse des auteurs. Mais c'est au Belge Émile Lansman que le fonds dramaturgique francophone doit en grande partie sa diffusion : ce passionné de théâtre, devenu éditeur malgré lui en 1989 à l'incitation de Sony Labou Tansi, a publié plus de deux cents textes en français, du Tchadien Koulsy Lamko au

Québécois Larry Tremblay, en passant par l'auteur d'origine chinoise Gao Xingjian. Lansman travaille en synergie avec des institutions françaises comme la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, qui accueille des auteurs en résidence, et la Fondation Beaumarchais, qui facilite la diffusion des textes produits là. Autant d'aides qui ne doivent pas faire oublier le rôle inaugural des Concours théâtraux de Radio France Internationale qui ont favorisé, dès la fin des années soixante, de nombreuses vocations de dramaturges africains et qui s'ouvrent, depuis quelques années, aux auteurs d'autres aires francophones.



Louis-Pierre Bougie, Monotype. 1993.

Au delà du livre et des lectures à la radio, les créations théâtrales ont pu sortir des pays d'origine, confronter leurs styles, engager un passionnant dialogue Nord-Sud dans des lieux de rencontre au premier rang desquels le Festival international des francophonies de Limoges, fondé en 1984 à l'initiative de Pierre Debauche, et dirigé depuis l'origine par Monique Blin. Tous les artistes importants de la planète francophone, de Werewere Liking à Robert Lepage, sont passés par ce festival qui

s'attache à faire découvrir, en priorité, les talents émergents. En favorisant le sentiment d'appartenance à une "famille" francophone, en suscitant des réflexions contradictoires – à travers colloques et débats – sur la notion d'identité, en incitant de nombreux poètes et romanciers à écrire pour le théâtre, par le biais de résidences, ce festival dépasse largement la fonction de diffusion. Sa mission la plus originale est de provoquer des croisements artistiques en suscitant la collaboration d'auteurs et de metteurs en scène d'origines différentes, comme celle de l'Algérien Slimane Benaïssa et du Belge Jean-Claude Idée – autre promoteur actif des textes francophones avec son Magasin d'écriture théâtrale de Bruxelles. Même si tous les spectacles présentés à Limoges ne sont pas au niveau des créations haut de gamme de la scène occidentale, des hybridations prometteuses s'y expérimentent en permanence.

D'autres festivals, en Afrique, ont pour but de stimuler les scènes francophones dans ce continent. Deux d'entre eux, créés en 1988 au Burkina-Faso, le FITMO et le FITD²², sont de vocation mondiale ; un troisième, au Bénin, le FITHEB²³, né en 1991, confronte des troupes d'Afrique noire et du Maghreb, ainsi que le MASA²⁴ de Côte-d'Ivoire, qui a débuté deux ans plus tard ; tous sont de périodicité biennale. Pius Ngandu Nkashama a mis l'accent sur le risque de fabrication, dans ces pays, de « spectacles pour festivals », purs produits d'un folklore sans nécessité profonde²⁵. Si cet effet pervers existe bien, pour des compagnies qui disparaissent au lendemain de la confrontation, c'est le prix à payer pour une stimulation globalement féconde.

La France aide un certain nombre de ces initiatives, à travers des structures comme l'Agence de coopération culturelle et technique. Son engagement est pourtant financièrement bien timide quand il s'agit, par exemple, de faire vivre le Théâtre international de langue française, beaucoup moins bien loti que le plus petit des Centres dramatiques. On pourrait souhaiter aussi un intérêt plus soutenu envers la Maison des cultures du monde, ouverte à Paris en 1982, où Chérif Khaznadar fait un important travail d'exploration, entre autres, sur le théâtre du Machrek. Et il n'est pas certain que les pouvoirs publics français mesurent pleinement l'enjeu politique et culturel de l'encouragement à la création francophone dans la Communauté française de Belgique.

Les budgets culturels des pays concernés font que les scènes francophones sont pauvres – Lepage constate qu'il doit être artistiquement à la hauteur d'un Bob Wilson ou d'une Ariane Mnouchkine avec des moyens très inférieurs –, mais le problème majeur est l'instabilité économique ou politique dans certaines régions d'Afrique, qui explique les migrations d'auteurs et d'hommes de théâtre vers les pays plus calmes, où l'État est disposé à investir dans les équipements et structures de formation : le théâtre du Cameroun est en crise, celui du Tchad n'a guère survécu à la guerre civile de 1979, et on ne saurait parler d'un théâtre rwandais.

Dans le monde arabe, on pourrait croire la francophonie en voie de disparition, si ce n'est à travers le théâtre "beur" de France, qui se porte bien. Au Maghreb comme au Machrek, pourtant, des auteurs et des compagnies se tournent vers la

^{22.} Festival international de théâtre et de marionnettes, et Festival international de théâtre pour le développement, à Ouagadougou.

^{23.} Festival international de théâtre du Bénin, à Cotonou.

^{24.} Marché des arts du spectacle africain d'Abidjan.

^{25.} Pius Ngandu Nkashama, Théâtres et scènes de spectacle, op. cit.

France : que ce soit pour trouver des lecteurs nouveaux²⁶ ou pour être soutenus dans des démarches protestataires, des aspirations à l'affranchissement idéologique. Pour répondre à ces nouvelles attentes, l'Association française artistique (AFA) s'attache moins à encourager l'usage de la langue française qu'à maintenir un dialogue culturel, un échange de valeurs, en aidant par exemple le Festival Aylloul de Beyrouth, qui présente la jeune création du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Il s'agit d'ensemencer une "francophonie" des libertés intellectuelles et artistiques, là même où la langue française n'est qu'un souvenir.

^{26.} Le metteur en scène libanais Roger Assaf a ainsi présenté à Paris, en 1994, une version en langue française de La Mémoire de Job, de son compatriote Elias Kkoury.

EUROPE

Suisse romande • Belgique francophone

Suisse romande

DES JEUX DU MOYEN ÂGE AU THÉÂTRE PROTESTANT

ux XIVe, XVe et XVIe siècles, on joue passions et mystères, farces et soties jusque dans les plus modestes cités des diverses régions qui composent aujourd'hui la Suisse romande. En attestent les comptes des villes qui enregistrent les dépenses, défraiements, récompenses ou dons attribués à ceux qui ont réalisé les représentations données par exemple à l'occasion de l'entrée dans les murs de hauts personnages. Mis à part quelques fragments de dialogues du début du XIVe siècle retrouvés à Sion, les premiers textes en français qui nous ont été conservés datent de la seconde moitié du XVe1 et du premier tiers du XVIe siècle. Peu de choses donc, et fort semblables à ce qui existe en France à la même époque. L'arrivée de la Réforme protestante, à Neuchâtel, à Genève et dans le Pays de Vaud (1530-1536), amène évidemment la disparition du théâtre religieux lié aux rites catholiques et restreint peu à peu, jusqu'à disparition quasi complète au XVIIe siècle, les autres manifestations théâtrales dans ces territoires. Dans les régions demeurées catholiques, Valais, Fribourg et Jura, les formes médiévales perdurent jusqu'à la Révolution helvétique de la fin du XVIIIe siècle.

Paradoxalement, c'est pourtant la Réforme qui dote la Suisse romande de sa première grande œuvre dramatique originale, *Abraham sacrifiant* de Théodore Bèze, joué à Lausanne en 1550, édité à Genève la même année. Venu se mettre au service de la Réforme et envoyé par Calvin à Lausanne pour y tenir la chaire de grec, Bèze écrit cette pièce sur la matière du chapitre XXII de la Genèse, en prenant donc pour personnage central Abraham, cet autre exilé, éprouvé dans sa foi². Bèze montre comme dans une tragédie les doutes et le déchirement de celui qui tente

^{1.} Il s'agit du *Jeu des Trois Rois* de Neuchâtel, de Johannes de Bosco, du *Mystère de Saint-Bernard de Menthon* joué par les moines du Grand-Saint-Bernard et écrit par l'un d'eux, et de quelques farces françaises, parfois mâtinées de franço-provençal.

2. En cette année 1550, Théodore de Bèze est condamné à mort par contumace par le Parlement de Paris.

de comprendre, avant de s'en remettre à la volonté divine. Seul de tous ceux qui traitèrent le sujet, il introduit le personnage du diable qui, sur le modèle de la tentation de Job, s'offusque de la droiture d'Abraham. On ne sait donc exactement si l'ordre de tuer Isaac vient de Dieu ou de Satan. L'Ennemi en revanche est très clairement identifié, car le Malín paraît en « habit de moine » : l'adversaire est alors Rome et le catholicisme.

Bien d'autres œuvres en faveur de la Réforme sont jouées en territoire protestant, parfois même éditées comme La Comédie du Pape malade (1561) de Conrad Badius, ou La Comédie du Monde malade et mal pansé (1568) de Jacques Bienvenu. La vigueur des images moquant la hiérarchie catholique s'y greffe sur la forme des farces médiévales. Puis, après cette génération conquérante et ouverte au théâtre, s'installe une période de plus d'un siècle de rigorisme.

AU XVIII° SIÈCLE, THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ ET IDÉES NOUVELLES

n constate à nouveau, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, une importante production de textes théâtraux, bien qu'il n'y ait pas de cour royale, et que les troupes professionnelles, essentiellement françaises, qui s'installent occasionnellement dans les plus grandes cités apportent leur propre répertoire. La plupart de ces écrits sont joués par des proches de l'auteur et devant des cercles d'amis selon la mode du théâtre de société. Les plus intéressants proviennent d'écrivains comme Mme de Charrière, Mme de Staël ou Samuel de Constant. Mais on écrit aussi pour soutenir des idées nouvelles, textes destinés à être plutôt lus que joués. Dans Grisler ou l'ambition punie (1762), la geste de Guillaume Tell permet à Samuel Henzi de dénoncer les pouvoirs autoritaires. Cette pièce, qu'il écrivit quelques mois avant sa mort par décapitation en 1749 pour cause de conspiration contre leurs Excellences de Berne, lui aurait sans doute valu d'avoir la tête une seconde fois tranchée si elle avait été connue plus tôt. On remarquera aussi La Mort de Fatio (1791) du très jeune Jean Desonnaz, Genevois et partisan enthousiaste de la liberté et de la Révolution française.

Certains réussissent parfois à faire jouer leurs œuvres à Paris. Ainsi François Tronchin fait-il triompher sa tragédie de *Marie Stuart reine d'Écosse* (1734) à la Comédie-Française puis devant le roi. Jean-Jacques Rousseau donne à la Comédie-Française *Narcisse* (1752) et la même année à l'Opéra de Paris la pastorale du *Devin du village*, ouvrage qui est peut-être plus encore que *La Nouvelle Héloïse* le point de départ de la grande vogue des valeurs sentimentales en pays francophones.

Au début de 1755, Voltaire s'installe à Genève, où le théâtre est interdit. Il est alors considéré comme le plus grand dramaturge de son temps et surtout il aime voir jouer ou jouer lui-même ses pièces, ce qui lui vaut d'être rappelé à l'ordre par les autorités genevoises³. Il suscite donc des lieux de représentations aux alentours, à Tournay, puis à Châtelaine qui est alors sur territoire sarde, et enfin à Ferney – en France mais à quelques lieues de Genève – où il s'établit dès 1758. Enfin, il incite probablement son ami d'Alembert à consacrer une partie de l'article "Genève"

^{3.} Il sera moins contraint à Lausanne, où il séjourne plusieurs étés.

de l'Encyclopédie à plaider en faveur de l'établissement d'un théâtre dans cette ville. À cet article Rousseau répond par la Lettre à d'Alembert sur les spectacles (1758), où il apostrophe ainsi ses concitoyens : « Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler. [...] Donnez les spectateurs en spectacle : rendez les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis⁴. »

Dès la fin du XVIII^e siècle pourtant, les deux villes de Lausanne et de Genève laissent peu à peu s'installer une activité théâtrale professionnelle. La lettre de Rousseau est surtout évoquée plus tard comme fondement « théorique » à l'élaboration de grandes réalisations festives. S'inspirant des modèles allemands, le nouveau genre conserve l'appellation de Festspiel, et les spectacles s'intitulent couramment Fête ou Festival, qu'il s'agisse d'événements occasionnels commémorant un fait historique et, dès le XIX^e siècle, destinés à renforcer le lien confédéral, ou de célébrations périodiques des travaux et des jours comme la grande Fête des Vignerons de Vevey. Cette ancienne tradition de cortège à la gloire des ouvriers de la vigne devient dès la fin du XVIII^e siècle un jeu lyrique et dansé, organisé cinq fois par siècle, à chaque nouvelle génération.

Sous la Restauration, Jean-Henri Merle d'Aubigné (1794-1872) publie la première traduction française du *Guillaume Tell* (1818) de Schiller. Futur historien de la Réforme, Merle-d'Aubigné donne à l'ouvrage une préface enflammée qui compte parmi les tout premiers plaidoyers pour un art national, et pour les idées libérales combattues par le pouvoir en place. Plus modestement, c'est pour l'agrément de sa famille et de ses élèves que Rodolphe Töpffer (1799-1846) écrit et joue une demi-douzaine de comédies. Il bâtit ses pièces sur un petit nombre de personnages bien typés aux riches ressources comiques, gravitant autour d'un personnage sympathique comme le peintre de *L'Artiste* (1829), ou bien, comme dans *Les Qui pro quo* (1835), il enchaîne des cavalcades d'actions menant à des imbroglios effarants qui ne trouvent guère d'équivalents dans son siècle avant le théâtre de Feydeau.

RÊVES DE THÉÂTRE NATIONAL

ans une Suisse dirigée depuis 1848 par les radicaux, la nouvelle génération d'auteurs proches de ce parti, démocrate et progressiste, travaille à la création d'un sentiment national helvétique. Le Genevois Jules Mulhauser (1806-1871) est l'un des meilleurs représentants de ce courant. La traduction qu'il donne, lui aussi, du Guillaume Tell (1838) de Schiller, proche du texte original malgré la versification en alexandrins, le fait remarquer. Il est désigné pour écrire et concevoir la Fête des Vignerons de Vevey de 1851 et celle de 1865. Son Philibert Bertelier, ou Genève en 1519 (1864), mélodrame historique, obtient un grand succès et inaugure une collection de théâtre national suisse. Parmi les autres ouvrages remarquables qui tentent de magnifier quelques figures historiques, signalons Le Major Davel (1852), drame de Hurt-Binet et Gaullieur, qui connut le plus durable succès. La

^{4.} J.-J. Rousseau, Lettre à d'Alembert, Amsterdam, Rey, 1758, p. 239-240.

pièce présente Davel et sa tentative pour libérer le Pays de Vaud de la tutelle bernoise en alternant les scènes pathétiques et bouffonnes; le héros y apparaît presque comme un "Saint protestant". Le plus tenace apôtre d'un "Théâtre national", Adolphe Ribaux, crée notamment *Julia Alpinula* (1893) dans l'amphithéâtre romain d'Avenches, première réappropriation de ce lieu depuis le départ de ses antiques occupants, puis *Charles-le-Téméraire* (1897), drame bien rythmé qui concilie heureusement les scènes d'intérieur et d'extérieur, dans les camps suisse et bourguignon. Pour le Centenaire de l'entrée du canton de Vaud dans la Confédération, le poète Henri Warnery (1859-1902) écrit *Le Peuple vaudois* (représentée en 1903), œuvre de très belle facture, d'un ton juste et surprenant.

Hors norme, Le Saint-Bernard (1896) de Jules Cougnard (1855-1937) est une pièce pour ombres chinoises, dans la lignée du Chat Noir parisien : on y voit défiler comiquement, et non sans grandeur, l'Histoire en marche à travers le col du Grand-Saint-Bernard.

La campagne à la ville

À la fin du XIX^e siècle, le topos du "Village Suisse" commence à se répandre sur les scènes, repli identitaire sur un monde rural donné pour modèle de l'helvétitude. Le flot de littérature théâtrale à thèmes ruraux qui surgit à cette époque montre sans doute l'Arcadie helvétique comme le dernier refuge où puisse se rêver une société sans conflits sociaux. L'exotisme alpestre exerçait un réel attrait sur les citadins de l'époque : ainsi *Les Armaillis* (1906) de Daniel Baud-Bovy et Henri Cain, musique de Gustave Doret, est créé à l'Opéra-Comique de Paris et s'y joue vingt-trois fois au cours de la saison. Recréée au Grand Théâtre de Genève, l'œuvre obtient un prodigieux triomphe dès la saison 1907-1908. Sur l'Alpe, deux bergers se disputent la faveur d'une belle jeune paysanne... La rudesse du développement et des dialogues s'accorde au sujet, et surtout la composition respectueuse des trois unités classiques inscrit la couleur locale dans une forme classique française rassurante.

DEUX RÉFORMATEURS DU JEU ET DE L'ESPACE SCÉNIQUE : ÉMILE JAQUES-DALCROZE ET ADOLPHE APPIA

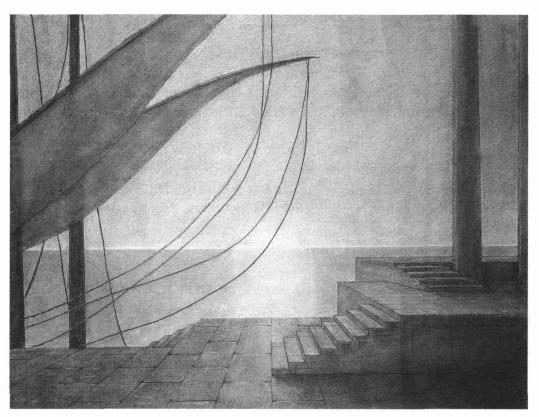
mile Jaques-Dalcroze (1865-1950) fut un compositeur fécond et réalisa la plupart des grands *Festspiele* romands jusqu'à la Seconde Guerre mondiale⁵. Aujourd'hui, il compte surtout dans l'histoire mondiale du théâtre comme l'inventeur et le théoricien de "la rythmique", méthode d'éducation musicale où le corps sert d'intermédiaire entre les sons et la pensée et devient l'instrument de l'extériorisation improvisée des sentiments. Tous les grands noms de la danse et

^{5.} Il écrivit musique et livret du plus imposant d'entre eux, le Festival Vaudois (1903) qui rassembla, devant des estrades de dix-huit mille places, quatre mille cinq cents figurants et chanteurs.

du théâtre accourent dans son Institut fondé à Hellerau en 1911, puis à Genève, pour s'initier à la fameuse méthode⁶.

Adolphe Appia (1862-1928) se consacre dès 1888 à réformer l'art scénique, car la présentation des grands chefs-d'œuvres musicaux – et surtout ceux de Wagner qu'il admire – lui paraît figée, conventionnelle et alourdie d'un fatras décoratif qui étouffe la présence vivante des acteurs. Il prépare des mises en scène et dessine des décors, de plus en plus dépouillés. Renversant le primat de la toile peinte, il hiérarchise les moyens d'expression dramatique en prenant d'abord en compte « l'acteur, qui représente le drame » puis « l'espace, avec ses trois dimensions au service de la forme plastique de l'acteur », ensuite « la lumière, qui vivifie l'un et l'autre » et enfin seulement la toile peinte⁷. L'espace construit d'Appia, fonctionnel pour l'acteur et envisagé dans ses trois dimensions, nous fait entrer dans l'ère de la scénographie.

Par leur influence sur les rénovateurs de la scène, Appia et Jaques-Dalcroze contribuent tous deux à élaborer le fait théâtral moderne, dans le sens d'un théâtre voué à l'art, à la création, à l'invention, lequel prendra peu à peu la place du théâtre purement commercial.



Adolphe Appia. Décor pour la Légende de l'Île des Sons. Fusain, estompe sur papier gris-beige, 1909.

7. Adolphe Appia, « Acteur, espace, lumière, peinture », in Théâtre populaire, n° 5, Paris, L'Arche, 1954.

^{6.} Cf. Méthode Jaques-Dalcroze pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal, Paris/Neuchâtel/Leipzig, Jobin, 1906; et Le Rythme, la musique et l'éducation, Paris/Lausanne, Fischbacher, Rouart, Lerolle/Jobin, 1920. Cet ouvrage est dédié « À mon ami Adolphe Appia ».

MORAX, CHAVANNES, LES PITOËFF ET L'HISTOIRE DU SOLDAT

ès ses premières pièces, René Morax (1873-1963) fait l'unanimité sur son œuvre. La Nuit des Quatre-Temps (1901) s'inspire d'une légende valaisanne : la procession annuelle des morts hors du glacier. Ce premier ouvrage, très naturaliste dans l'observation de la vie paysanne, se révèle un coup de maître. Morax y accumule les situations paroxystiques, choisit avec bonheur l'élément qui couronne chaque scène ou chaque tableau. Avec Les Quatre Doigts et le Pouce (1902), inénarrable parodie d'une représentation d'amateurs vus des coulisses, il fait rire la Suisse entière. Il a trente ans quand on lui confie l'écriture du livret de la Fête des Vignerons de 1905 à Vevey. Ensuite, homme de théâtre complet, il inaugure en 1908 son propre lieu de création, le Théâtre du Jorat à Mézières, grange « sublime » toute en bois, qui lui permet de réaliser son projet de théâtre populaire. Il parvient à toucher le cœur des foules par une écriture lyrique et émouvante en adéquation avec la musique et les chœurs. Avec le compositeur Gustave Doret, il exalte la mythologie helvétique dans Tell (1914), ou crée des légendes comme Aliénor (1910), ou La Servante d'Évolène (1937). De sa collaboration avec Arthur Honegger, on retient la très belle réussite du Roi David (1921), au découpage subtil et ample, de première grandeur.

Dans les quelques cahiers retrouvés du Journal de Fernand Chavannes (1868-1936), on assiste au lent travail de maturation d'un langage et d'une pensée dramaturgique originaux. En janvier 1906, il écrit ainsi : « Le sujet est indifférent ; les idées, les sentiments, les sensations sont indifférents... — Quelle est la matière du théâtre? — Ce sont les corps humains qu'il fait agir, gesticuler, danser, chanter, parler. — Ce qui importe donc, c'est la vision des corps⁸. » L'écriture théâtrale de Chavannes propose, sans imposer, le geste scénique et accepte que le sens soit transmis, sur le plateau, par la mise en scène. Dans Le Mystère d'Abraham (1916) la langue est drue et savoureuse ; les séquences comiques alternent avec les moments de vie familiale et d'intimité amoureuse où l'auteur fait preuve d'un étonnant lyrisme ludique. Il y introduit un personnage de Lecteur qui tire d'un livre (la Bible), au début de chaque acte, les éléments de l'histoire jouée ensuite au public. Le spectacle impressionna Ramuz qui s'en inspirera pour l'Histoire du Soldat. Quelques mois plus tard, Guillaume le Fou (1916) est créé à la Comédie de Genève, avec le concours de Jacques Copeau du Vieux-Colombier. Ce Guillaume Tell, assassiné ou "suicidé" au dernier acte par les Suisses eux-mêmes, réinvestissait en pleine guerre de 14-18 le mythe fondateur de la patrie pour le détourner en rite primitif. Ensuite, Chavannes donne ses pièces à l'autre troupe professionnelle qui, par chance, existe depuis peu à Genève : celle des Pitoëff. Il devient rapidement un ami de cet artiste aux conceptions théâtrales avant-gardistes proches des siennes qui crée en 1918 deux pièces que Chavannes assemble ensuite dans Musique de tambour (1919), "parade comique" où les jeux symétriques des couples et des trios de personnages se développent sur le plateau selon une construction dramatique singulièrement élaborée et un découpage d'une audace quasi cinématographique. Dans

^{8.} Cf. Fernand Chavannes 1868-1936, Lausanne, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, "Études de Lettres", n°s 3-4, 1970.

Bourg-Saint-Maurice, créé par les Pitoëff en 1920, Chavannes transforme en jeu pur une succession de drames humains dans un village de montagne dont la structure sociale est celle d'une ruche. Cette pièce magnifiquement désespérée, écrite en vers blancs assonnancés, mêle des séquences au lyrisme passionné avec d'autres purement grotesques.

Venus de Russie, via Paris, Georges Pitoëff (1884-1939) et sa jeune épouse Ludmilla s'installent à Genève en 1915. Après une dizaine de réalisations dans différentes salles genevoises, les Pitoëff se fixent dès janvier 1918 à la Salle communale de Plainpalais, théâtre de cinq cents places, au plateau exigu. Ils y créent chaque saison en moyenne deux pièces par mois, et font découvrir au public un nouveau répertoire, dont Ibsen et Tchekhov. Ils développent une esthétique où l'action comme le décor sont stylisés, synthétisés, recentrés sur le jeu expressif du comédien, variant les approches en fonction de chaque œuvre dramatique. Après quelques déboires avec le public, les Pitoëff s'en vont définitivement à Paris, fin janvier 1922, avec armes et bagages, c'est-à-dire toute la troupe de comédiens suisses, parmi lesquels Jean Bard et Jean Hort – deux metteurs en scène qui compteront pour la génération suivante en Suisse romande –, et l'inénarrable Michel Simon.

Le romancier Charles-Ferdinand Ramuz⁹ rencontre le musicien Igor Stravinski en septembre 1915. Lorsqu'ils travaillent à l'*Histoire du Soldat* (1918), ils élaborent en même temps la musique et le texte qui se laissent la place d'exister à part égale : la forme audacieuse et novatrice de cette pièce « parlée, jouée, dansée » déconcertera au moins deux générations de critiques. Le langage présente de nombreux aspects ludiques, dus à la richesse des rythmes inspirés du parler romand, et la fable a la simplicité d'un « conte faustien raconté à des enfants ». Il faudra attendre, pour que les metteurs en scène et les publics francophones apprécient l'*Histoire du Soldat*, l'ouverture à une dramaturgie non aristotélicienne, due à la lente appréhension de l'œuvre scénique et théorique de Brecht.

ÉCARTÈLEMENT IDENTITAIRE

'essentiel de la production dramatique de l'entre-deux-guerres aux années cinquante peut être divisée en deux parts égales : d'un côté, le répertoire rural propose les modèles passéistes d'un terroir enjolivé ; de l'autre, le "boulevard" importe les modèles sociaux et culturels valorisants de la capitale parisienne. Ces recherches identitaires délimitent deux groupes d'auteurs qui trouvent chacun leurs théâtres, leurs publics et leur support éditorial.

Apparues déjà dès le tournant du siècle, les pièces qui mettent en jeu des personnages paysans ou montagnards dans leur cadre naturel se multiplient jusqu'aux années 1940. Les éditions Fœtisch en éditent plusieurs centaines. Réalisés par de bonnes compagnies d'amateurs, ces textes rencontrent une immense adhésion publique, dans les villages comme dans les plus grandes villes. Ce répertoire volontiers nostalgique réactive en somme l'imaginaire des sociétés alpines idéales

^{9.} Voir Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit., p. 36-38.

décrites par Rousseau. Selon les auteurs, il sert aussi bien le conservatisme le plus étroit qu'un progressisme modéré.

Marius Chamot (1880-1937), comédien, chanteur populaire, fut l'auteur d'une trentaine de pièces, dont *Le Meidze* (1935), affrontement cocasse et sans merci d'un guérisseur et d'un médecin dans un village où les habitants sont contraints à toutes les ruses pour se faire soigner. Prolixe elle aussi, Marthe Matter-Estoppey (1888-1968), de Montreux, a publié plus de quarante pièces alertes et sentimentales. Une œuvre majeure domine tout ce répertoire : *Les Vieux Prés* (1939) du poète et pédagogue neuchâtelois Jean-Paul Zimmermann (1889-1952), drame jurassien aux antiques réminiscences païennes, où les forces obscures de la terre et du désir mènent à l'inceste, puis se dénouent dans la folie et dans le meurtre.

Après guerre, le théâtre rural étend son champ d'application aux "communes" modernes, installe ses intrigues sur les places publiques, dans les cours des fermes, dans les bureaux, dans la rue et parfois sous les ponts. Géo-H. Blanc (1908-1991), auteur du scénario et du livret de la Fête des Vignerons de Vevey 1955, innove en ce sens avec Adrien (1941), où il donne l'image d'un monde paysan vieilli, vivant de souvenirs et de rêves, privé de postérité et d'avenir. La Mort et le Triangle solo, histoire de l'intégration in extremis d'un marginal dont le cercueil sera suivi par deux fanfares, se signale comme un petit chef-d'œuvre d'humour pathétique. Le Visiteur (1945), créé au Théâtre municipal de Lausanne, montre un groupe de clochards fêtant à sa manière la Nativité. Douze ans après, avec Noël dans la Rue (1957), l'auteur développera de façon plus incisive une thématique similaire en substituant à la Sainte Famille un jeune couple d'immigrés, en Suisse romande, que personne ne veut accueillir.

Samuel Chevallier (1906-1969) creuse volontiers le sillon humoristique. Il dépassera d'ailleurs le stade de l'ironie en lançant une initiative populaire nationale intitulée « l'Œuf de Colombe » qui exige la diminution des dépenses militaires suisses, ceci en 1954, en pleine Guerre froide. La principale œuvre dramatique de Chevallier est *Le Silence de la terre* (1953), créée au Théâtre du Jorat, drame paysan de l'intransigeance orgueilleuse. En 1940, à la radio, il lance *Le Quart d'heure vaudois*, sketch à trois personnages – le Syndic, le Caviste et le Régent¹⁰ – qui resteront inamovibles durant vingt-sept ans de création et de diffusion bimensuelles, merveilles malicieuses où finesse et poésie terrienne font bon ménage.

Parmi tous ceux qui se mettent alors à servir le modèle parisien, Alfred Gehri (1895-1972) est le plus efficace. Morgien, ami de Morax, administrateur des Pitoëff à Paris, il écrit une trentaine de pièces, dont 6º Étage, qui connut un succès phénoménal : traduite en vingt-cinq langues, la pièce a passé les 15 000 représentations ; cette suite de tableaux naturalistes fait s'entrecroiser sur le palier du dernier étage d'un immeuble parisien tout un petit monde humble et vivant. Avec Alfred Gehri, Rodo Mahert, Albert Verly, citons parmis les auteurs les plus actifs du boulevard à la mode helvétique René Besson, Pierre Vallette, André Marcel, Paul Charmont, et William Aguet, qui laisse Les Petits Plats dans les grands (1940) – aventure socio-mycologique du plus haut comique – et de grandes

......

^{10.} C'est-à-dire le Maire, le Cafetier et le Maître d'école.

dramatiques radiophoniques - dont Christophe Colomb (1943), musique d'Arthur Honegger, qui expose les affres et les doutes d'un pionnier.

UN LIEU OÙ SOUFFLE L'ESPRIT

n 1940, le cabaret Au Coup de Soleil s'ouvre à Lausanne. Celui qui tente cette gageure s'appelle Jean Villard-Gilles, créateur du personnage du Diable dans l'Histoire du Soldat en 1918, devenu ensuite élève et comédien de Jacques Copeau, à Paris et en Bourgogne, puis brillant auteur-compositeur-interprète, dont on chante encore Dollar (1932), critique acerbe du nouveau dieu venu d'Amérique. Mobilisé en Suisse dès 1939, Gilles reprend peu à peu son métier, et compose à nouveau ; Les Trois Cloches (1940) connaîtra après la guerre un succès mondial grâce à l'interprétation d'Édith Piaf. Son nouveau répertoire anti-totalitaire, Les Conquérants (1943), 14 Juillet (1942), fait les belles heures du Coup de Soleil, où la jeunesse lausannoise se rassemble, comme en un lieu de résistance spirituelle contre les tentations mauvaises de l'époque. Considéré plus tard comme un modèle par Brassens et comme un maître par Brel, Gilles est l'un des pères de la chanson française.

Nouvelle génération d'hommes de théâtre

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, plusieurs jeunes talents s'épanouissent dans l'urgence des temps. Alors que deux des plus grands metteurs en scène mondiaux de la seconde partie du siècle réalisent leurs premiers spectacles, l'un, Benno Besson à Yverdon en 1942 et 1943, l'autre, Giorgio Strehler en 1945, à la Comédie de Genève, d'autres choisissent d'investir toute leur énergie dans la vie culturelle romande.

À Lausanne, d'abord animateur de la Compagnie puis du Théâtre des Faux-Nez, Charles Apothéloz (1922-1982) est nommé directeur artistique du Théâtre municipal en 1959. De son nouveau poste, il organise et rassemble les compagnies, les metteurs en scène et les comédiens lausannois sous la bannière du Centre Dramatique Romand. Les artistes de la région accèdent dès lors à la grande scène municipale et prennent rapidement le pas sur les tournées françaises qui y régnaient sans partage depuis une quinzaine d'années. La décennie, faste pour le théâtre lausannois, est marquée par de grandes réalisations, notamment les créations françaises de plusieurs pièces de Max Frisch et de Friedrich Dürrenmatt¹¹, dont les traducteurs romands privilégiés sont respectivement Philippe Pillod et Jean-Pierre Porret. Apothéloz poursuivra son action au Théâtre de Vidy-Lausanne, salle de quatre cents places bâtie en 1964, excellent instrument qui est à l'heure actuelle, grâce aux améliorations apportées par ses directeurs successifs, le meilleur outil théâtral de Suisse romande.

^{11.} Charles Apothéloz met en scène la création française de trois pièces de Frisch: Monsieur Bonhomme et les Incendiaires en 1959, Andorra en 1963, La Muraille de Chine en 1967, et deux de Dürrenmatt: Les Physiciens en 1962 puis Hercule et les Écuries d'Augias en 1964. Ces réalisations lui attirent d'ailleurs régulièrement la réprobation de ceux qui n'apprécient guère que la grande scène lausannoise serve de tribune à des remises en cause du modèle helvétique.

Apothéloz encouragea l'écriture dramatique, pierre de touche de son grand projet de théâtre autonome et créateur en Suisse romande. Il mit en scène de nombreux textes dramatiques d'anciens auteurs romands et réussit à susciter l'émergence de quelques nouveaux auteurs comme, par exemple, Franck Jotterand (né en 1923), jeune journaliste responsable de *La Gazette littéraire*, qui écrit plusieurs textes pour les Faux-Nez – dont *La Fête des Vignerons de la Côte* (1955), parodie délirante de la grande fête veveysanne et portrait à charge d'une certaine conception provinciale de la culture. La dernière pièce de Jotterand, *Soldats de papier* (1960), fut créée au Théâtre municipal par Apothéloz. Ces trois actes leur tenaient à cœur à tous deux : y sont décrits les errements de ceux qui, comme eux, découvraient Sartre et l'engagement et avaient vingt ans en pays neutre pendant la dernière guerre.



Henri Bischoff. Bois coloré.

La première pièce d'Henri Debluë (1924-1988), Force de loi (1959), créée par Apothéloz et les Faux-Nez, transpose le fait historique de la dernière exécution capitale en Suisse. L'œuvre confronte une vingtaine de personnages de forte stature, et développe solidement l'action qui progresse inexorablement. « L'œuvre dévoile ici essentiellement l'inaptitude d'un groupe humain à gérer d'une façon rationnelle

ses propres contrats : les sociétés sont aussi responsables de leur bêtise¹² », tranchera Roland Barthes. Après le succès de *Force de loi*, Debluë propose *Le Procès de la truie* (1962). Cette rusée farce populaire se déroule à la fin du XVI^e siècle, en pleine famine. Le dernier animal du village est une grosse truie qui éveille des espoirs insensés de ripaille chez tous les habitants, jusqu'à ce que les autorités s'en mêlent. Cette pièce sera jouée à travers toute l'Europe. Désigné ensuite pour écrire le livret de la Fête des Vignerons de 1977, Debluë compose un plan original, ajoutant au cycle traditionnel des quatre saisons une cinquième partie, « le Renouveau », qui inscrit la thématique païenne et nationale de la *Fête* dans une symbolique chrétienne de la Résurrection. Debluë retrouve à cette occasion Apothéloz, metteur en scène qui rassemble les énergies et donne un grand éclat à l'événement.

Comédien d'exception et metteur en scène souvent heureux, le personnage le plus marquant de la nouvelle génération théâtrale à Genève est François Simon (1917-1982), fils de Michel Simon. Élève de Charles Dullin, comédien des Pitoëff, il rentre en Suisse en raison de la guerre et anime dès lors à Genève diverses compagnies théâtrales jusqu'à la fondation en 1958 du Théâtre de Carouge, dont il reste le directeur artistique jusqu'en 1966. Ensuite, il continuera de faire partie de la troupe et de signer des mises en scène durant plusieurs années, puis sera pris par le cinéma et la télévision, en Suisse et en France, et jouera notamment de 1973 à 1977 dans les mises en scène de Patrice Chéreau, au TNP de Villeurbanne.

Louis Gaulis (1932-1978) participe à la fondation du Théâtre de Carouge, où il est comédien jusqu'en 1962. La troupe crée plusieurs de ses textes, dont *Capitaine Karagheuz* (1960), mis en scène par François Simon, qui connaît immédiatement un grand succès, sera traduite en huit langues et vaut à son auteur le Prix Schiller en 1961. Peinture épique d'un petit monde opportuniste et bon vivant, dans un quartier pauvre d'Athènes, la pièce montre l'exercice du pouvoir domestique d'un tyranneau épicurien, finalement jeté à la rue. Avec *Le Serviteur absolu* (1967), son second grand succès, Gaulis montre un trop parfait serviteur détruisant le bonheur factice d'un couple petit-bourgeois. En mission pour la Croix-Rouge, Gaulis meurt à Tyr le 29 mars 1978.

Walter Weideli compte parmi les premiers commentateurs francophones de Brecht. Il collabora au fameux n° 11 de *Théâtre populaire* de janvier 1955, qui témoigne du choc de la rencontre avec cette œuvre qui révolutionne le théâtre français. Le Carouge créa sa première pièce, *Réussir à Chicago* (1965), qui multipliait les scènes en recourant abondamment aux moyens audiovisuels. Son *Banquier sans visage* (1964), créé au Grand Théâtre de Genève par Jean Vilar, suscite une énorme polémique à Genève parce qu'il évoque les spéculations du baron Necker. Il n'est pas plus prudent en rappelant l'histoire de Sacco et Vanzetti dans *Éclatant Soleil de l'injustice* (1968), créé à la Comédie de Genève.

Au début des années soixante, le Théâtre Populaire Romand apparaît dans le Jura neuchâtelois. Bernard Liègme écrit pour cette nouvelle troupe des pièces au contenu politique clairement engagé. Dans *Les Murs de la ville* (1961), il montre avec ironie la vie quiète des grands bourgeois d'une petite ville, leur arrogance politique puis leur panique lorsqu'une révolution est à leurs portes. Avec *Le Soleil et la Mort*

^{12.} Roland Barthes, postface à la 3e édition de Force de loi, Lausanne, La Cité, 1966.

(1966), Liègme dresse comme un réquisitoire la carrière de Gregorios Lambrakis, qui fut berger, héros sportif, professeur de médecine, député progressiste et militant pour la paix, et qui mourut assassiné par l'extrême droite grecque¹³. La dernière pièce de Liègme au TPR est créée en juillet 1972 à Neuchâtel, et pétille de désillusion dans le cirque des *Augustes* (1972) où le jeu du pouvoir n'épargne même pas les bouffons. Ensuite, Bernard Liègme donne plusieurs pièces au Théâtre des Trois Coups à Lausanne, retraçant les passages obligés d'un amour médiocre, *Tandem* (1976), une vie ratée, ordurière et fascinante, *Solo* (1978) et, dans *Les Archivistes* (1983), sauvant *in extremis* la jeunesse et la vie d'un monde fonctionnarisé et stérile.

En présentant Jeunesse 64, son dixième spectacle, à l'Exposition nationale 1964 à Lausanne, le Théâtre Populaire Romand provoque la surprise en affirmant que le travail présenté n'est basé sur aucun texte d'auteur : il s'agit d'une « création collective ». Le nouveau procédé de création attire la sympathie du public autant que le thème traité, celui de « la montée des jeunes ». Le spectacle embrasse sans complexe l'ensemble des mécanismes qui régissent la société moderne, avec nombre de trouvailles heureuses. Il poursuit sa carrière en tournée l'année suivante. Le procédé sera abondamment repris.

LE RETOUR DES AUTEURS

ans les années septante, le courant du théâtre du quotidien insiste sur le thème de l'enfermement, de l'étouffement, qui se retrouve, emblématique, dans les rêves de voyage inaboutis à *Djakarta* (1972) de Claude Frochaux (né en 1935), ou dans *La gare est de l'autre côté du fleuve* (1977), de Simone Collet (née en 1943).

L'œuvre la plus ample de toute cette période est celle de Michel Viala (né en 1933). Critique d'un faux bonheur helvétique, somnolent et sans âme, il invente des personnages infects – comme celui d'un industriel qui s'identifie à Hitler dans Le Bunker (1971) – ou pitoyables et hilarants dans Séance (1974) – assemblée annuelle d'une Association ne comptant plus, avec le temps, qu'un seul membre. Il fascine aussi par un verbe déraisonnable et magique, notamment dans l'étonnant monologue en décasyllabes Par Dieu qu'on me laisse rentrer chez moi (1979); il sait aussi entremêler les trajectoires de "perdants", comme pour Hans Baldung Green (1975) ou dans Est-ce que les fous jouent-ils? (1980), saisissant psychodrame d'aliénés.

AUTONOMIE

ait fondamental, la Société Suisse des Auteurs est fondée en 1985. Elle est l'héritière de la Société des Auteurs Dramatiques Romands, organisme constitué en 1940 pour tenter de faire accéder les auteurs romands aux grandes scènes de Lausanne et de Genève qui les négligeaient; ce groupement obtint

^{13.} Sur le même dossier, Costa-Gavras réalisera Z en 1968-1969.

quelques succès, puis abandonna toute velléité combative après guerre et devint en 1947 la section suisse de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, de Paris. Contrairement aux sociétés qui l'ont précédée, et après de longues négociations avec la SACD, la SSA put obtenir la perception de tous les droits d'auteurs sur les spectacles en Suisse, garantie de pouvoir financier et décisionnel, qui permet depuis lors une meilleure protection des auteurs, et un travail de fond sur l'édition et la promotion de nouvelles œuvres.

Parmi les écritures les plus saillantes de ces quinze dernières années, on remarque celle du comédien Jacques Probst (né en 1951) qui met en jeu une très cendrarsienne errance dans *La Lettre de New York* (1990) et file avec bonheur d'autres monologues magnifiques comme *Le Banc de touche* (1992) – dérive sportive – ou *Ce qu'a dit Jens Munk* (1997) – discours d'un capitaine à son équipage mort.

La langue incisive d'Yves Laplace (né en 1958) offre quelques textes d'une ironie sanglante, à commencer par Sarcasme (1984) créé au Petit-Odéon à Paris par Hervé Loichemol, qui met ensuite en scène à Genève et au Théâtre de Ferney-Voltaire plusieurs de ses textes dont le diptyque Feu Voltaire (1993), entre ténèbres et Lumières. Laplace donne aussi dans Trois Soldats (1989) le reflet atroce, contemporain, de l'Histoire du Soldat, pris dans le système de milice helvétique. Représentatif d'un regain d'intérêt pour une dramaturgie populaire, Michel Bühler (né en 1945) distribue avec talent, sur scène comme dans ses chansons, fiel ou tendresse à quelques personnages – ceux du Retour du Major Davel (1988) ou de L'Ombre du zèbre (1994), comédie hilarante et juste sur le racisme ordinaire.

Jeune maître du dialogue vif et concentré, Olivier Chiacchiari (né en 1969) s'impose avec *Nous le sommes tous* (1996), variations drôles et acides sur la lâcheté et les reniements quotidiens. Son *Drame* (1997) est créé par Claude Stratz à la Comédie de Genève, farce tragique sur la rapidité de la vie à refaire surface, même autour d'un cercueil. Deux auteurs se distinguent aussi par leur originalité : Eugène (né en 1969), dont *Le Dé à une face* (1995), « pièce en six coups » qui tient de l'antienquête policière et du voyage dadaïste, est créé à Lausanne par Yves Burnier ; quant à Pascal Nordmann (né en 1957), il compose des textes mirages, à la langue forte, fascinante, provoquant les limites de la théâtralité, comme *Clinique* (1997) réalisé en lecture-spectacle par Jacques Gardel dans le cadre du Parloir romand et présenté à travers toute la Suisse.

Lentement donc, peut-être sûrement, le théâtre de Suisse romande travaille à sa reconnaissance.

Belgique francophone

L'histoire du théâtre de langue française comporte un étonnant paradoxe : les premières révolutions de la scène moderne – celles d'Antoine et de Lugné-Poe – se produisent à Paris à la fin du XIXe siècle; par contre, les écrivains français qui intègrent ces révolutions dans leur imaginaire textuel sont très peu nombreux, et c'est souvent à l'étranger ou en périphérie que les metteurs en scène ont dû chercher leurs auteurs de prédilection. Paul Claudel s'efface en effet devant Maurice Maeterlinck quoique ses premiers textes soient contemporains de Pelléas et Mélisande, et cette discrétion singulière ouvre la brèche par laquelle pénétreront ces grands écrivains issus d'autres horizons : Crommelynck, Ghelderode, Adamov, Beckett ou Ionesco... D'Octave Mirbeau à Jean-Paul Sartre, les auteurs français s'illustreront surtout dans un théâtre d'idées, de tradition naturaliste et philosophique. Les audaces langagières, les dialogues qui mettent en jeu le corps des acteurs et les pulsions instinctives, les risques liés à la dramaturgie du silence ou du symbole, le théâtre politique seront quasiment l'apanage de ces étrangers. Aussi est-ce dans la relecture des classiques ou dans les pièces traduites de l'anglais et, surtout, de l'allemand que les metteurs en scène français les plus audacieux construiront leur répertoire.

Les auteurs belges de langue française surent profiter de cette situation pour donner quelques-unes des œuvres les plus significatives de la dramaturgie du XX^e siècle. Le panorama, nécessairement sommaire, de leur activité que nous présentons dans les pages qui suivent privilégie cet aspect de leur travail¹.

ENTRE PATRIOTISME ET DIVERTISSEMENT

'indépendance du pays, acquise en 1830, ne marque pas une rupture fondamentale dans l'histoire du théâtre en Belgique. Depuis les Chambres de rhétorique de la Renaissance, les principales villes offraient au public bourgeois et aristocratique des spectacles de niveau comparable à ce qui se faisait à l'étranger. Le théâtre italien et les troupes françaises y faisaient circuler leurs créations. Le Théâtre de la Monnaie, fondé à la fin du XVII^e siècle, s'imposa rapidement comme une scène de qualité.

Le XIX° siècle modifia néanmoins ces acquis. Une des premières mesures du Gouvernement provisoire de 1830 fut de supprimer les privilèges et de libéraliser le théâtre. La concentration urbaine et le développement économique rapide conduisirent à une multiplication des salles de spectacle et, consécutivement, à la diversification de l'offre. Entre 1845 et 1855 d'abord, puis, à un rythme variable, jusqu'en 1914, on construisit des dizaines de théâtres, permettant d'accueillir un

^{1.} Nous convions le lecteur à se reporter aux travaux publiés par ailleurs pour ce qui concerne le contexte scénique et institutionnel de l'histoire du théâtre en Belgique. – Voir Aron, La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique, Bruxelles, La Lettre volée, 1995.

public nombreux – entre 500 et 1 500 personnes le plus souvent – et des spectacles en tous genres. Soumis aux aléas de l'initiative privée, ces théâtres n'eurent souvent qu'une existence éphémère même si quelques-uns s'imposèrent durablement.

Le répertoire de ce théâtre de divertissement ne prétendait guère à l'originalité. Les pièces à succès, le vaudeville et les opéras circulaient au gré des goûts d'un public dont l'attention se portait surtout vers la prestation des vedettes et la qualité du chant. Les décors et les mises en scène ne comptaient guère. On allait d'ailleurs au spectacle pour s'y montrer et pour y rencontrer des amis autant que pour voir des pièces. Toutefois, dès la seconde moitié du siècle, un genre devait s'imposer, qui existait certes ailleurs, mais qui connut en Belgique un développement notable : les revues de fin d'année.

On peut sans doute diviser l'histoire de la revue en Belgique en deux périodes : celle qui précède et celle qui suit l'arrivée de Lucien Malpertuis (1865-1933), dans la carrière. Directeur du théâtre de l'Alcazar depuis 1890, ce fils d'un négociant parisien, fut à la fois un entrepreneur avisé et un écrivain prolifique. C'est dans son entourage que naît véritablement ce que l'on pourrait appeler l'école belge de la revue : avec son beau-frère Franz Fonson, (1870-1924), Georges Garnir (1868-1939), Fernand Wicheler, Henry Enthoven, qui travailleront avec lui, et, d'autre part, Jules Hoste, Gustave Lagye, Théo Hannon, André Germain, Amédée Lynen, Dewatinne, il va faire les beaux jours de la Scala, du Palais d'Été et de l'Alcazar à Bruxelles, ainsi que des théâtres de province qui lui demanderont des créations pour leur public.

En dépit des thèmes et du ton de leurs œuvres, cette génération de revuistes n'est pas issue de milieux populaires. Les traditions estudiantines leur ont servi de terrain d'essai; on avait l'habitude d'y présenter des parodies, comme, par exemple, Sale en Beau, une scène d'étudiants en médecine évoquant le roman de Flaubert. C'est ainsi que la première pièce de Maeterlinck devient pour quelques soirs La Princesse malsaine. Surplombant en quelque sorte les petits-bourgeois à l'accent local qu'ils mettaient en scène, ces auteurs trouvaient dans la distance sociale un recul intellectuel suscitant l'ironie. Mais, dans leur esprit, il s'agissait moins de se moquer des travers de leurs personnages au profit de tiers, que de faire rire la salle de l'ensemble des types sociaux représentés. C'est cette philosophie qui permettait l'ironie aimable que tous les témoins, notamment français, reconnaissent comme la caractéristique majeure de la revue bruxelloise de fin d'année. Une fusion s'opérait entre la salle et la scène où des interprètes aguerris incarnaient, dans un esprit bon enfant, les travers bien connus des hommes publics. Ce type de spectacle reflétait aussi un moment exceptionnel de l'histoire de la ville, en une période de croissance qui la faisait sortir progressivement de sa gangue provinciale tout en concentrant une population nouvelle dans l'espace urbain. Un mode de relations sociales encore proches quoique nettement différenciées, une ouverture modérée vers l'extérieur et l'enrichissement progressif de nouvelles couches sociales constituaient le terreau où s'enracinaient les effets de reconnaissance collectifs induits par le genre de la revue.

C'est également de cette tradition parodique qu'est issue une comédie restée célèbre. Le Mariage de Mlle Beulemans de Franz Fonson, et Fernand Wicheler (1874-1935), fut représenté pour la première fois le 18 mars 1910 sur la scène de l'Olympia. Comme elle était donnée en fin de saison, les auteurs n'espéraient pas

que la pièce tienne l'affiche pendant plus de quelques semaines. Or elle connut immédiatement un grand succès. Quelques semaines plus tard, un imprésario parisien, Léon Poirier, s'enthousiasma pour le spectacle et fit signer aux auteurs et aux acteurs un contrat pour une centaine de représentations au Théâtre de la Renaissance. Préparée par une abondante publicité, la première parisienne eut lieu le 7 juin. La critique lui réserva un accueil aussi unanime que celui du public. On mit en lumière les qualités majeures de l'œuvre, son comique irrésistible, le contraste entre le parler de Beulemans et celui de Delpierre, la dimension humaine de la pièce. La centaine fut rapidement atteinte et le succès se poursuivit sans désemparer pendant toute la saison. Il se confirma les années suivantes pour faire du Mariage la pièce la plus jouée du théâtre belge. Comme l'écrit Paul Delsemme, le mérite des auteurs du Mariage est « d'avoir eu l'idée, avant les autres, d'élever les personnages rudimentaires des revues bruxelloises à la dignité de protagonistes d'une action dramatique² ». Ils ajoutent en effet une part d'humanité aux types existants et les campent dans un contexte largement inspiré par la verve du roman de mœurs de la fin du siècle. Fonson et Wicheler se moquent ainsi aimablement des petites sociétés en vogue dans la bourgeoisie bruxelloise. Les formes de réussite sociale auxquelles Beulemans accroche sa vanité sont tournées en dérision. Mais leurs personnages sont des êtres sensibles et leurs traits de caractère finement observés.

L'essentiel, toutefois, dans *Le Mariage*, reste évidemment la confrontation entre les langues, largement nourrie, chez Fonson, de traits biographiques : il était le fils d'un industriel d'origine flamande qui avait épousé une Parisienne. La majeure partie des traits comiques provient de la superposition des accents. La morale de l'histoire conduit cependant les personnages à dépasser les oppositions signalées par les niveaux de langue : Beulemans se méfie d'Albert le « fransquillon » (« Je n'aime pas ce garçon ») pour finir par faire l'éloge du « Mirabeau de la brasserie nationale ». C'est le soin extrême avec lequel les distinctions linguistiques sont rendues qui, paradoxalement, a fait le succès de la pièce, non seulement en France où la "blague belge" était déjà en vogue, mais dans la plupart des pays où *Le Mariage* a été traduit : l'universalité de cette tension pouvait faire rêver le monde anglo-saxon autant que le domaine hispanique...

Outre les revues et la production courante, les auteurs belges se sont également préoccupés, entre 1830 et 1880, de satisfaire une demande sociale issue de la Révolution belge. Les autorités du jeune État souhaitaient en effet valoriser les manifestations artistiques « utiles à la renaissance du caractère national ». Elles consentirent à cet effet à aider les auteurs et les directeurs de théâtre qui assureraient la production et la diffusion de textes patriotiques. Le Prix Triennal de Littérature dramatique, décerné pour la première fois en 1860, était censé couronner l'entreprise. Il récompensa, deux fois de suite, le même auteur – Charles Potvin (1818-1902) –, puis on renonça à l'attribuer, faute d'œuvres de qualité. Généreuse et naïve, la production de textes patriotiques, souvent fondés sur des épisodes historiques romancés, ne connut aucun succès. Elle témoignait cependant d'une agitation intellectuelle dont la génération suivante, celle des enfants des fondateurs du pays, allait recueillir les fruits en combattant précisément les illusions de leurs pères.

^{2.} Biographie nationale, vol. 44, col. 402-420.

L'INVENTION DU THÉÂTRE MODERNE

ruxelles disposait de salles et d'un public de qualité relativement ouvert aux innovations. On y recevait de grandes vedettes françaises, mais on y accueillit également avec ferveur la troupe allemande des Meininger et le théâtre Antoine. Avec eux, un jeu plus naturel et le goût des décors véridiques s'imposèrent durablement. Les transpositions de Zola à la scène, les pièces de Hauptmann et de Björsen furent, dans le domaine théâtral, l'équivalent des opéras wagnériens : elles étaient les agents d'une modernité à laquelle, proportionnellement, le public bruxellois se montra plus ouvert que son homologue parisien. Mais ce que la ville, qui demeurait une petite capitale, ne pouvait offrir à ses auteurs, c'était une tribune internationalement reconnue. Ce fut donc vers la France que se tournèrent Maurice Maeterlinck (1862-1949) et ses amis, et c'est de là que leur œuvre rayonna dans le monde entier.

On connaît l'article d'Octave Mirbeau, dans *Le Figaro* du 24 août 1892 qui rend hommage à l'auteur anonyme de *La Princesse Maleine* :

Je ne sais d'où il est et comment il est [...] Je sais seulement qu'il a fait un chef-d'œuvre, un admirable et pur chef-d'œuvre qui suffit à immortaliser un nom pour tous les affamés du beau et du grand. [La Princesse Maleine est] l'œuvre la plus géniale de son temps, la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable et — oserais-je dire — supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare.

Cette éblouissante présentation, par un des plus grands "découvreurs" de talents du tournant du siècle, réussit à la fois à taire la nationalité de l'auteur et à insister sur ses qualités septentrionales, faisant de Maeterlinck un auteur différent mais non concurrentiel pour ses confrères parisiens, un "naïf" à l'instar de Gauguin ou des futurs Nabis, et un successeur de Shakespeare, en l'occurrence la figure que Victor Hugo appelait de ses vœux dans la Préface de Cromwell, le manifeste du romantisme théâtral français.

Les premières représentations de Maeterlinck ou de Van Lerberghe à Paris se firent néanmoins dans un climat plus favorable à la polémique qu'à la dramaturgie. Répétée sur le toit du Vaudeville par la troupe disparate que dirigeait Lugné-Poe, L'Intruse fut créée le 21 mai 1891. Ce fut, raconta Paul Fort, le « jour d'Hernani » du Symbolisme : « Les applaudissements "esthétiques" dominaient les caverneuses désapprobations bourgeoises³. » À la fin de la même année, Les Aveugles rencontraient un succès semblable et, quoique monté à grand-peine, Pelléas devait triompher en mai 1893 au Théâtre des Bouffes Parisiens. Il fallut pourtant attendre les représentations à Bruxelles, au Théâtre du Parc, pour que le directeur de la troupe apaise enfin ses inquiétudes : « Là on boucla le budget⁴. » Grâce à l'animateur de l'Œuvre, l'esthétique maeterlinckienne essaime ensuite dans toute l'Europe.

Des trois rejetons de la grande bourgeoisie gantoise qui s'efforcent vers 1890 d'inventer une manière de dire l'intrusion de la mort au théâtre – Maurice

^{3.} Mes mémoires, Paris, Flammarion, 1944, p. 34.

^{4.} Lugné-Poe, La Parade, le sot du tremplin, Paris, Gallimard, 1930, p. 230.

Maeterlinck, Grégoire Le Roy (1862-1941) et Charles Van Lerberghe –, seul le premier donnera son plein essor à l'esthétique nouvelle : La Princesse Maleine (1889), Les Aveugles (1890), Les Sept Princesses (1891), Pelléas et Mélisande (1892), Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles, en 1894, Aglavaine et Sélysette (1896) scandent l'exploration d'une poétique que l'on peut qualifier de révolutionnaire en ce qu'elle anticipe sur les possibilités de sa réalisation technique. Maeterlinck a su inscrire dans la fragilité balbutiante de ses personnages les linéaments de la nouvelle esthétique de la représentation. Son théâtre destiné à la lecture condense l'essentiel de la révolution dramaturgique. Par un autre coup de génie, Lugné-Poe, son principal interprète, invente dès la création de L'Intruse une diction blanche, sans chaleur, qui « paraît comme inexorablement dictée, surhumaine, venue de très lointains au-delà⁵ ».

On ne saurait toutefois comprendre l'apparition de Maeterlinck sur la scène internationale sans renvoyer au contexte local de la naissance de ses œuvres. Comme celui de son condisciple et ami Charles Van Lerberghe, son théâtre se place d'emblée dans une perspective philosophique qui lui donne une couleur bien particulière. Ses innovations formelles procèdent d'une réaction globale au monde qui l'entoure.

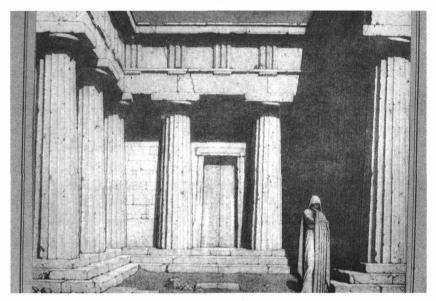
Rédigée à la fin de l'année 1888 et publiée l'année suivante dans la revue symboliste La Wallonie, la pièce de Charles Van Lerberghe (1861-1906), Les Flaireurs, constitue le point de départ du symbolisme belge. Comme L'Intruse (1890) de Maeterlinck et L'Annonciatrice de Grégoire Le Roy – qui a été perdue –, cette pièce traite de l'irruption de la mort dans le monde de la quotidienneté. Ses trois actes très brefs présentent une jeune fille et sa mère mourante. Sous l'influence du Corbeau d'Edgar Poe, dont Mallarmé vient de commenter la forme obsédante, la construction de la pièce se fonde sur une répétition : trois fois les hommes frappent, trois fois la mère veut ouvrir parce qu'elle croit qu'on la sollicite, trois fois on entend des voix grossières, trois fois la jeune fille refuse d'ouvrir. Cette scansion poétique évoque les comptines ou les légendes ; elle entraîne le spectateur loin de la mimesis réaliste. La mort annoncée échappe à l'anecdote pour prendre les traits du destin. Du coup, les personnages abandonnent également une part de leur individualité psychologique. Ils ne valent plus pour eux-mêmes, mais par l'incompréhension qu'ils manifestent.

Van Lerberghe attribue ainsi un nouveau statut aux mots prononcés par les acteurs. Leur langage reste en deçà de la situation vécue. Il traduit ce que l'on peut dire pour s'illusionner sur le destin. Placés dans la bouche de personnages dont l'avenir dramatique ne fait pas de doute pour le public, les mots incarnent une parole dérisoire, un bégaiement devant l'inconnu. Maeterlinck portera à son sommet ce phrasé entrecoupé par de longs silences, ces redites de l'expression vaine qui forment une des marques les plus impressionnantes de sa modernité.

Dans le commentaire qu'il publie en 1896 sous le titre *Le Tragique quotidien*, Maeterlinck inscrit son théâtre statique sous l'égide du pessimisme mystique d'Arthur Schopenhauer. Le drame se rapproche de la beauté et d'une vérité supérieure « dans la mesure où il élimine les paroles qui expliquent les actes pour les remplacer par des paroles qui expliquent non pas ce que l'on appelle un "état

^{5.} Jacques Robichez, Lugné-Poe, Paris, L'Arche, 1955, p. 53.

d'âme" mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers la vérité [...] tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue » (p. 194). La compréhension de *L'Intruse* admet ainsi une hiérarchie de niveaux selon le degré d'exigence intérieure des spectateurs.



Décor du "Palais de la nuit", pour la représentation de L'Oiseau bleu de Maeterlinck. Londres, 1909.

Si, dans son premier théâtre, Maeterlinck affirme placer la mort sur son « trône », c'est dans le souci de marquer un choix philosophique, une vision du monde. Celle-ci est partagée par la plupart des auteurs symbolistes. Attentive à la déperdition de l'être, à la voix intérieure abolissant l'unité ancienne, cette génération d'écrivains peut faire siens les mots du Verhaeren des Débâcles : « Cela se perd, cela s'en va, cela se disloque / Cela se plaint en moi, si monotonement. » L'intensité de l'expression traduit une crise dont le propos des auteurs eux-mêmes ne restitue pas aisément la profondeur collective. À l'instar des animateurs viennois de la Sécession, les symbolistes belges vivent une rupture avec la société dont ils sont issus. Ils ne partagent plus les valeurs de leurs pères, encore moins celles d'une bourgeoisie affairiste et préoccupée du seul bien-être matériel. Il leur faut de nouveaux espaces : ceux du rêve, de la mystique ou de l'utopie sociale.

Avec les nuances qu'impose une personnalité toute différente, c'est de la même dimension que participe le théâtre d'Émile Verhaeren, (1855-1916) dans *Les Aubes* (1898) ou *Le Cloître* (1900). En dépouillant les personnages de l'illusoire consistance psychologique du théâtre traditionnel, les symbolistes expérimentent en fait une série de possibilités qu'ils porteront à divers degrés de réussite. L'agent principal de l'action peut échapper à la représentation : ce sera le cas de cette "présence" de la mort, que l'on "sent" mais que l'on ne voit pas. Tandis que Verhaeren travaille les constrastes physiques entre ses personnages, opposant l'ascétisme de Balthazar à la fémininité de Dom Marc, la passion dévorante d'Hérénien à la force tranquille du baroudeur Hordain, Maeterlinck ne réussit jamais à départager ses héros en corps individualisés. L'emprise du "troisième personnage", la mort ou le destin qui guette,

est trop forte. C'est pourquoi l'utopie d'un théâtre d'êtres inanimés, débarrassé de la lourdeur humaine des interprètes, reste comme l'horizon sur lequel le théâtre symboliste aligne les personnages fragiles qu'il met en scène. Comme Albert Mockel, qui développe des thèses en ce sens dans La Wallonie (1890), comme Van Lerberghe qui y renvoie les Flaireurs, Maeterlinck est fasciné par cette forme expérimentale : Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles paraissent en 1894 comme « trois drames pour marionnettes », et concrétisent ainsi le projet d'un Théâtre d'androïdes, un texte paru dans La Jeune Belgique en 1890, dans lequel cet admirateur de L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam proposait de remplacer les acteurs par des figures de cire ou des jeux d'ombres. Paul Fort donnera d'ailleurs vie à ce projet en montant Les Sept Princesses avec le concours de Maurice Denis, Paul Sérusier, et du marionnettiste Ranson.

D'une autre manière, les trois sœurs de *L'Intruse* qui agissent comme un seul personnage à faces multiples annoncent les mouvements de groupes chers à Verhaeren. Celui-ci affirmait que « dans les *Aubes*, [s]on principal personnage est la foule ; elle détermine tout⁶ ». Les chorégraphies silencieuses des groupes de servantes dans *Pelléas*, des femmes de Barbe Bleue ou des moines du *Cloître* s'imposent également comme les éléments permettant d'échapper à la représentation naturaliste. Repris du chœur antique, ils sont chargés d'exprimer, selon les mots d'Edmond Picard, « l'âme du peuple et l'âme des choses, en leur collectivité pathétique⁷ ». C'est encore dans la même perspective qu'il convient d'interpréter l'alternance des vers et de la prose dans les pièces de Verhaeren, voire l'introduction de chansons dans les pièces de Maeterlinck : ces innovations constituent des changements soudains de registre, à l'instar du modèle shakespearien qui guide toutes les innovations du théâtre en langue française.

UNE LANGUE AU SERVICE DE LA SCÈNE

erre de contrastes et d'influences multiples, la Belgique théâtrale de l'entredeux-guerres s'ouvre à la modernité radicale du dadaïsme et de l'expressionnisme germaniques autant qu'à la rigueur de l'interprétation prônée par les jeunes dramaturges français. Aux uns, elle devra les textes de Clément Pansaers, de Michel Seuphor, de Michel de Ghelderode, ou de Fernand Crommelynck, aux autres, la cohérence intellectuelle du Théâtre du Marais, d'où procède sans doute aussi une part de l'écriture néo-classique qui s'imposera après 1945.

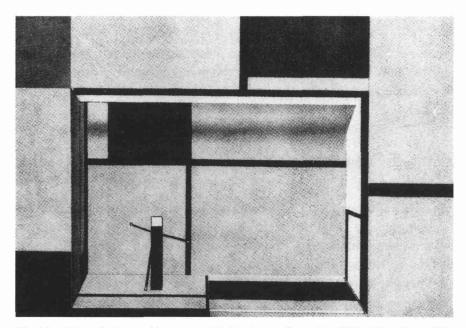
Météore de l'esprit dada en Belgique, Clément Pansaers (1885-1822) est l'auteur d'une pièce brève et provocatrice, *Saltimbanques*, sous-titrée « Comédie du Polyèdre pour marionnettes vivantes », que Pansaers publie dans sa revue *Résurrection* en avril 1918. Une dizaine de personnages s'agitent sous l'œil vigilant du Polyèdre, régisseur et souffleur, et du Cône, aide et danseur. La folie du monde trouve ici son équivalent scénique. Celui-ci s'incarne dans une série de procédés qui seront largement exploités par l'avant-garde théâtrale tout au long du siècle : dédoublement des

^{6.} Lettre citée par Béatrice Worthing, Émile Verhaeren, Paris, Mercure de France, 1992, p. 244.

^{7.} Discours sur le renouveau au théâtre, Bruxelles, Larcier-Lacomblez, 1897, p. 95.

personnages – le Polyèdre tient son estomac en main et gesticule avec lui –, rejet de la psychologie, utilisation des techniques du cirque ou de la danse, et, surtout, montage accéléré d'une phrase discontinue et rythmée qui se situe aux antipodes de la diction traditionnelle.

Les mêmes techniques se retrouvent dans le travail de Michel Seuphor (pseudonyme de Fernand Berckelaers, né à Anvers en 1901). Son unique pièce de théâtre, *L'éphémère est éternel*, est écrite à Rome en février 1926 ; elle est aussitôt refusée par le Teatro degli Independenti d'Anton Bragaglia. Son destin fut singulier. Mondrian dessina une maquette devant servir de décor, et les quelques projets de représentation restèrent sans suite jusqu'à ce qu'une troupe italienne décide de la monter à Milan, en 1968, dans la maquette intialement prévue. Ayant manqué les répétitions suite aux grèves, Seuphor put enfin voir sa pièce, près de quarante ans après l'avoir rédigée. Ici encore, les personnages servent de prétexte pour nier le sens. Le spectacle, affirme l'auteur dans une préface de 1970, n'a pas d'autre sujet que la recherche d'une forme nouvelle, un théâtre qui ferait œuvre du seul renversement des conventions. De longues didascalies mettent en place une gestuelle à la fois méticuleuse et absurde. L'écriture, quant à elle, mime un discours improvisé, exhibant sans retenue les rouages de la fabrication théâtrale.



Piet Mondrian. Projet de décor pour L'éphémère est éternel de Michel Seuphor, 1926.

Comme celle de Pansaers, l'œuvre de Seuphor apparaît comme un symptôme des nouvelles préoccupations de la jeunesse intellectuelle. Elle témoigne de son intérêt pour l'avant-gardisme international. Mais elle ne débouche pas, on l'a dit, sur une réalisation théâtrale qui eût pu faire école. Celle-ci n'apparaîtra qu'avec la première génération d'auteurs dramatiques belges qui aient effectivement été mêlés au mouvement vivant du renouveau théâtral. Fernand Crommelynck (1886-1970) et Michel de Ghelderode (1898-1962) – pseudonyme d'Adémar Martens, devenu son patronyme en 1930 – partagent en effet une connaissance concrète de la scène.

Crommelynck est le fils d'un acteur à la vocation contrariée et le neveu d'un comédien célèbre qui participa à la grande période des revues belges. Il est luimême monté plus d'une fois sur scène, et c'est un jeune homme de vingt ans déjà aguerri qui voit sa première œuvre présentée au Théâtre du Parc. De Nous n'irons plus au bois (1905) au Sculpteur de masques (1911, seconde version en 1916), son art se décante. L'immense succès du Cocu magnifique, interprété par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre à Paris, et dont la carrière traverse toute l'Europe depuis 1920, procède de la maîtrise consciente et volontaire de moyens spécifiquement théâtraux, expérimentés notamment lorsque Crommelynck et son épouse, Anne-Marie Letellier, animaient leur éphémère Théâtre volant (1916-1917). Non moins précoce. Ghelderode fait monter Le mort regarde à la fenêtre en 1918 avant d'explorer les procédés avant-gardistes par lesquels se dénoue la relation de l'acteur avec le personnage. Recourant au théâtre de marionnettes dans Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ (1924), ou aux techniques du music-hall expressionniste dans La Mort du Docteur Faust (1925) et dans Don Juan ou Les Amants chimériques (1926), il a systématiquement désacralisé l'acte de la représentation avant de connaître l'expérience du Théâtre Populaire Flamand de 1927 à 1931. Aussi, dans leurs périodes les plus fécondes, les deux plus grands écrivains de théâtre de l'entre-deux-guerres ont-ils écrit dans l'intention ferme d'être joués, et pour un public déterminé, dont ils pouvaient anticiper par expérience les réactions. C'est sans doute cette proximité avec la scène qui explique par ailleurs le cours relativement instable de leur production : celle de Crommelynck compte six grandes pièces rédigées entre 1920 et 1934 ; dans celle de son cadet, les pièces les plus adaptées à la scène - Images de la vie de Saint François d'Assise, Escurial, Barrabas, Trois acteurs, un drame..., Magie rouge, de 1926 à 1931 - précèdent les œuvres dont la puissance tient avant tout à la création verbale. Les œuvres des deux auteurs intériorisent également le langage de la mise en scène moderne, intégrant dans leur architecture et leur langage la rupture de l'illusion réaliste à laquelle le théâtre s'attache depuis le début du siècle. Dans Tripes d'or (1923-1924), Crommelynck insiste ainsi sur la gestuelle de son héros Hormidas qui marche à reculons pour éviter qu'on l'observe dans le dos ou qui aboie à l'instar des chiens dont il avale la pâtée. Le mouvement frénétique des personnages du Cocu (1920) permettra à Meyerhold de transformer la pièce en manifeste du dynamisme biomécanique. Les effets de miroir d'Escurial, lorsque le Roi singe le Moine ou change de place avec son Bouffon, participent de la théâtralisation visuelle. Ce n'est pas un hasard si ces deux œuvres aboutissent à renvoyer au théâtre même : affublés des costumes du Théâtre Volant, les acteurs de Tripes d'or jouent une comédie devant Hormidas, qui s'achève par le cri de la foule en chœur : « Vive Tripes d'or ! » où l'on entend le nom du personnage autant que le titre de la pièce. De même, Ghelderode insiste sur la "tragédie", la "pantomime" et la "comédie" qu'interprètent ses personnages:

FOLIAL. – Vous êtes grand acteur.

LE ROI. — Grands acteurs sommes-nous! Assez, la farce est finie. Reprenons notre identité⁸.

^{8.} Escurial, Bruxelles, Labor, 1998, p. 27.



Jean Broison,

L'importance de la thématique du masque et la transformation à vue des personnalités prolongent ces allusions. L'instabilité et la réversibilité des rôles deviennent les clés d'un code autorisant toutes les mutations. Celui-ci implique de reculer les limites de l'admissible, non seulement en ce qui concerne la vraisemblance, exclue, on l'a vu, dès le départ, mais aussi dans l'expression des sentiments. La jalousie, la haine, le désir, la cruauté ou la passion s'incarnent dans l'excès. La déchéance des corps débouche chez Ghelderode sur l'ostentation d'une danse macabre qui exhibe, au second degré, le spectacle dans le spectacle. De même, la folie dévorante de l'avarice et le fantasme de la tromperie révèlent la mécanique déréglée qui désarticule les héros de *Tripes d'or* et du *Cocu*.

Crommelynck et Ghelderode rompent donc presque en même temps avec le théâtre traditionnel. Formés aux mêmes sources du symbolisme littéraire, on ne s'étonnera pas de les voir exploiter les mêmes thèmes. Leur théâtre baroque, aux accents shakespeariens, mêle le tragique aux scènes férocement comiques. Leurs œuvres traitent des mêmes passions humaines — l'avarice, la haine, la sexualité, la puissance de l'imaginaire — et elles inventent un langage à la fois truculent et poétique. On résiste mal au plaisir de citer, en vrac, quelques-unes des trouvailles verbales de Crommelynck : « Le soir elle n'aime que les lampes maigres » (Les Amants puérils, écrit entre 1911 et 1913 ; représenté en 1918) ; « Tu mens serré comme un artichaut » (Une femme qu'a le cœur trop petit, 1933) ; ou, à propos des côtes apparentes des chiens affamés d'Hormidas : « S'ils avaient encore le cœur de jouer, ils pourraient se sauter à travers. » Chez Ghelderode, c'est à jet continu que jaillissent les formules les plus savoureuses. Le rapprochement trouve cependant ses limites quand on cerne plus étroitement le propos des deux dramaturges.



À propos de Michel de Ghelderode. Tableau, 1977.

Une même fascination, que l'époque justifie amplement, les conduit à thématiser le rôle des foules. Chez Crommelynck, elles sont d'opinion changeante et souvent cruelles. Celles du Marchand de regrets (1909) ou du Cocu pratiquent la vengeance aveugle. Leur ralliement dangereux aux discours politiques les plus sommaires est dénoncé dans Chaud et froid ou l'idée de Monsieur Dom (1934). Par contre, le même thème dans Pantagleize (1929) devient l'occasion de dénoncer toutes les velléités révolutionnaires en laissant transparaître le mépris de l'auteur pour les masses et l'antisémitisme profond qui l'anime. C'est que, chez Ghelderode, le désarroi et la solitude de l'écrivain s'accompagnent d'une rage de dénoncer de prétendus coupables, qui déploie certes la fécondité délirante de ses désirs justiciers ou morbides, mais l'enferme aussi dans la plus noire déréliction. Il atteint l'expression la plus condensée de ce pessimisme existentiel dans Hop Signor! (1936, créée en 1942). Le rêve débouche ici sur le cauchemar, tandis que le théâtre de Crommelynck maintient tout au long la présence discrète de personnages intacts ou poétiques - Azelle, Carine... - qui lui permettront d'évoluer vers la comédie - Une femme qu'a le cœur trop petit -, fût-elle grinçante.

Les personnages qui les inspirent ne sont pas moins différents : Ghelderode affronte des mythes et des héros de l'histoire – Saint François, Christophe Colomb, Barrabas ou Jésus – en insistant sur leur humanité méconnue et Crommelynck préfère s'en tenir à des types littéraires dont il explore les prolongements paroxystiques – l'avare, Othello.

Vis-à-vis de la réalisation, leurs attitudes divergent également. Ghelderode intervient peu dans ce qui n'est pas son métier, tandis que Crommelynck n'a pas de mots assez durs pour critiquer l'intervention intempestive de ceux qui viennent s'interposer entre le public et le texte. Celui qui appelait Gaston Baty le « cache-

texte » dénonce, à de multiples reprises, les prétentions à la « lecture » critique ou à l'actualisation des metteurs en scène⁹.

S'il est pourtant un aspect par lequel Crommelynck et Ghelderode ont partagé le même destin, c'est à la reconnaissance internationale qu'ils le doivent. Les grandes œuvres de Crommenlynck ont été créées à Paris, du Cocu par Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre en 1920, à Carine par Paulette Pax, au même théâtre en 1929 ou à Chaud et froid, à la Comédie des Champs-Élysées en 1934. Certes, de grand acteurs belges ont interprété ses héros quand ils n'ont pas directement mis les œuvres en scène - Tania Balachova, pour Les Amants puérils en 1956 - ou participé à leur élaboration – Moulaert réalise les décors de Monsieur Dom dans la mise en scène de Crommelynck lui-même en 1934 -, mais la carrière de Crommelynck s'est construite dans le va-et-vient entre les capitales française et belge, avec un assez faible taux de reconnaissance nationale, même s'il fut probablement un des auteurs les plus joués dans son pays. Quant à Ghelderode, sa relation problématique à la Belgique contemporaine ne peut qu'être mise en relation avec les phases d'une reconnaissance paradoxale : par un théâtre en flamand pour lequel il a accepté de voir ses œuvres traduites, puis par l'avant-garde de manière occasionnelle – son Faust est joué par Art et Action à Paris et par Anton Giulio Bragaglia en Italie – et enfin, à l'heure où il ne l'attendait plus, par Marcel Lupovici ou Jean-Louis Barrault. Par ailleurs, comme Crommenlynck, Ghelderode a vu ses pièces particulièrement appréciées dans le monde germanique et dans l'est de l'Europe davantage encore que dans le monde francophone. C'est une caractéristique que ces auteurs partagent avec Maeterlinck comme, plus tard, avec Paul Willems.

On ne saurait par ailleurs prendre la mesure de l'histoire du théâtre belge entre les deux guerres sans insister sur le rôle de la critique. Une information théorique circulait effectivement, portée par des amateurs curieux plutôt que par des professionnels du théâtre. Tel est notamment le cas de Camille Poupeye (1874-1963), un des correspondants privilégiés de Ghelderode, qui reprend à son compte la volonté de « rethéâtraliser le théâtre » que le metteur en scène allemand Georg Fuchs avait théorisée dès 1904 et dont Gaston Baty popularisera le mot d'ordre. Il en fera aussi l'axe central d'une critique de sympathie et d'encouragement, qui soutient les efforts des jeunes créateurs en faisant mine d'ignorer les travers de leurs aînés.

LA LIGNE CLAIRE

la Libération, le théâtre belge hérite d'une situation renouvelée. Le public a repris le chemin du théâtre, et la fermeture des frontières a rapproché les spectateurs des acteurs et des metteurs en scène belges. Plusieurs théâtres sont créés, qui vont durablement marquer le paysage : le Théâtre National, le Rideau de Bruxelles, la Compagnie des Galeries qui s'ajoutent au Parc et au Théâtre du Gymnase de Liège, puis au Théâtre de l'Ancre à Charleroi. Au même moment, l'État s'engage résolument dans la voie du subventionnement. La problématique institutionnelle ainsi créée, qui répond aux grands principes de

^{9.} Cité par J. Moulin, Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, p. 369.

la démocratisation culturelle, conduit à rechercher des divertissements de qualité, mais ne promeut guère de recherches expérimentales ou de contestations formelles. Les auteurs en particulier se gardent bien de nuire au consensus.

Prenant racine dans l'esthétique déréalisée de l'Occupation, une part majeure du théâtre d'après-guerre prolonge des thématiques situées en dehors du temps. Créées à Paris, les pièces de Suzanne Lilar, ou de Jean Mogin, participent au même courant transfrontalier que celles de Georges Sion Charles Bertin, ou Marie-Thérèse Bodart qui sont d'abord jouées à Bruxelles. Elles concrétisent ainsi, pour la première fois, la double ambition d'une partie des écrivains locaux, celle qu'énonçaient les signataires du Manifeste du Groupe du Lundi en 1937 : faire de la littérature belge en langue française une province de la littérature de France et définir une esthétique dans laquelle l'esprit et la beauté se placeraient au-dessus de l'histoire concrète. Le paradoxe de la situation – est-ce un hasard ? – est que l'apparition d'une série d'écrivains qui s'alignent désormais sur leurs confrères parisiens se produit au moment précis où émerge une institution théâtrale autonome en Belgique.

Cette esthétique n'implique pas, tant s'en faut, une méconnaissance des réalités théâtrales. Critique déjà confirmé, Georges Sion (né en 1913) rédige sa première pièce après avoir arpenté les salles bruxelloises. De même, Suzanne Lilar (1901-1992) réfléchit rigoureusement aux trois pièces - Le Burlador (1945), Tous les chemins rêvent au ciel (1947), Le Roi lépreux (1951) - qui marquent son entrée en littérature. Celles-ci sont d'ailleurs chaque fois publiées avec une préface explicitant les intentions de l'auteur. La manière dont les personnages historiques sont traités témoigne notamment de l'habileté des auteurs. Le risque, ici, serait de tomber dans l'anecdote ou le documentaire. Le Charles le Téméraire (1944) de Georges Sion, ou le Christophe Colomb (1958) de Bertin (né en 1919) y échappent en réduisant au minimum la donnée circonstancielle. La rigueur quasi ascétique de leur propos empêche l'imagination de s'égarer dans les méandres de l'historicité. Pour sa part, Suzanne Lilar préfère une construction plus brillante sur le plan intellectuel, mais qui présente sans doute le défaut de se perdre dans les miroirs d'un défi pirandellien. Le Roi lépreux, sa dernière pièce, créée au Parc en 1951, se déroule au temps des Croisades. La victoire miraculeuse du Roi sur les Sarrasins et l'amour de la jeune Oriane pour le lépreux illustrent, chacun à sa manière, la force d'une foi qui l'emporte sur les convictions raisonnables. Les scènes sont présentées comme un théâtre dans le théâtre : on assiste à la répétition d'une pièce où la jeune débutante, amoureuse du personnage principal, sera remplacée au dernier moment par l'actrice titulaire, jalouse de son succès. L'auteur et le metteur en scène se disputent par ailleurs la paternité de la création.

Quelques années plus tôt, Georges Sion, avait lui aussi adopté le procédé d'un auteur faisant irruption parmi les personnages de sa pièce. Le récit plaisant de La Matrone d'Éphèse (1943) s'y prêtait parfaitement. L'anecdote rapporte, on le sait, l'enfermement volontaire d'une veuve fidèle dans le tombeau de son mari. Deux jours plus tard, elle se laisse séduire par un soldat de garde et sacrifie le corps du défunt pour faciliter ses nouvelles amours. Sans tomber dans la dénonciation d'un "éternel féminin", l'auteur multiplie habilement ses personnages : la servante Calyx, vive et délurée, assure une bonne part des effets comiques. Les autres

reparties sont portées par un texte spirituel, où les jeux de mots fusent sans arrêt, et qui sait faire rire sans méchanceté aucune.

Deux grands thèmes semblent marquer l'écriture dramatique du moment, qui ne sont d'ailleurs pas sans lien avec le contexte des années de guerre : l'amour et la mort d'une part, la tragédie des sentiments absolus de l'autre, c'est-à-dire le statut de l'héroïsme. Une série de figures mythiques ou historiques incarnent leur présence : Don Juan – Le Burlador (1945) de Suzanne Lilar et le Don Juan (1947) de Charles Bertin – et Tristan – de José-André Lacour (né en 1919), écrit en novembre 1942 –, Adam, Christophe Colomb – ainsi de Charles Bertin en 1958 – et Charles le Téméraire, ou encore de nombreux personnages inscrits dans l'ordre religieux. Parmi eux, plusieurs avaient déjà été traités par les auteurs belges, mais tout se passe comme si leur retour était rendu nécessaire par une inscription dans le ton grave de la tragédie humaine.

La génération de l'après-guerre, pourtant, ne réagit pas d'une seule voix aux problèmes du langage. Les écrivains flamands de langue française vont vivre de plus en plus difficilement le divorce entre leur idiome de culture et l'évolution politique d'une Flandre cherchant à réintégrer ses élites dans le langage de la nation. Ce divorce est d'autant plus difficile à vivre qu'il reste encore discret jusqu'aux années soixante, ce que justifient les séquelles de la période où l'occupant prétendait justement aider le peuple flamand. Certains auteurs, plus sensibles que d'autres, en perçoivent cependant très vite les implications.

Une grande part de l'œuvre de Paul Willems (1912-1997) enregistre ces soubresauts et les thématise de manière presque allégorique dans l'écriture théâtrale. Chez le fils de Marie Gevers, le rapport à la langue installe des effets de distance entre l'écrivain et les lieux dont les habitants sont allophones. Il se sent voué aux espaces oniriques à l'instar du Crommelynck des *Amants puérils* masquant la réalité ostendaise par un décor de toiles blanches. Les « incertitudes de temps et de lieu » qui lui feront inventer des demeures de rêve peuplées d'êtres pourvus d'ombres mais dotés de sentiments intenses procèdent de cette insécurité linguistique. En contrepartie, la création des mots ou des noms gagne en liberté ce qu'elle perd ainsi en assurance.

L'œuvre de Paul Willems est certainement la plus importante des auteurs de sa génération. Elle commence en 1949 avec *Le Bon Vin de M. Nuche*. Elle se poursuit sans discontinuer jusqu'à la *Vita breve* (1989) et comprend une vingtaine de pièces dont plusieurs restent inédites. Marquées par le romantisme allemand, par une obsession de la mort que masque, pudiquement, l'humour ou la légèreté de l'inspiration, les pièces de Willems ont été souvent montées au Rideau de Bruxelles : il est sans doute un des rares auteurs dont l'œuvre ait su trouver son public en Belgique sans rien sacrifier d'un imaginaire très personnel. Pour sa part, Jean Sigrid (1920-1998), journaliste et critique dramatique, est l'auteur de quatorze pièces qui, des *Marais de Gaffa* (1945) à *L'Ange Couteau* (1980), sont autant de phases de sa révolte contre l'étouffement du milieu ambiant. Ce théâtre à la psychologie très intériorisée développe une langue dépouillée jusqu'à l'ellipse qui assure la modernité de l'expression.

RÉINVENTER L'HISTOIRE

ourries par les vagues de contestation politique de la fin des années soixante, les pièces contemporaines enregistrent à la fois les exigences du théâtre brechtien – même si c'est pour les rejeter – et les pratiques mettant en jeu le corps de l'acteur sous l'influence d'Artaud et de Grotowski. Frédéric Baal (né en 1940), qui anime à Bruxelles le Théâtre Laboratoire Vicinal de 1970 à 1978, incarne la version la plus exigeante du processus créateur collectif où la représentation devient l'espace d'une pulsion et d'une langue révélant les participants – acteurs et spectateurs – à eux-mêmes. Le théâtre-danse, abondamment pratiqué dans le sillage de l'école Mudra fondée par Maurice Béjart, forme un second volet, d'accès plus aisé, de cette esthétique.

Trois grands écrivains de théâtre, à peu près contemporains, s'efforcent par ailleurs de creuser une identité largement mise en péril par l'évolution institutionnelle du pays. Jean Louvet, né en 1944, écrivain wallon, ancre son théâtre dans les réalités sociales d'une région dont les intellectuels qui en sont issus se détournent généralement. Son écriture se veut politique, mais elle procède également d'une vision non naturaliste du théâtre, d'un onirisme et d'une attention au poids des choses concrètes qui engendrent un très personnel va-et-vient entre les plans du réel. Du Train du Bon Dieu (1962) au Coup de semonce (1995), ses pièces répondent à une double commande sociale : aux metteurs en scène bruxellois les plus radicaux, il livre des œuvres ambiguës, riches de trouvailles expérimentales, dans lesquelles la leçon d'Althusser¹⁰ reste présente ; aux metteurs en scène de sa région, il donne par contre les rudiments d'une nouvelle conscience de soi prenant en compte la tradition des luttes sociales. Jean-Marie Piemme (né en 1944), qui s'est longtemps confiné dans le rôle de dramaturge auquel il a donné ses lettres de noblesse en Belgique, livre presque chaque année depuis 1987 une pièce importante. Ses premiers essais participent encore d'un théâtre épique, au sens brechtien, où les protagonistes sont les récitants de leurs propres actions. La place de l'intellectuel, les relations du pays avec sa propre histoire, les questions de l'engagement, du commerce de l'art, de la morale y sont thématisées dans un langage tout en nuances, et attentif à ne pas tenir un discours de la maîtrise sur ce qui fait l'objet des inquiétudes de l'heure. Quelques interprètes de génie - comme Nicolas Rossier, dans Commerce gourmand (1991), ou Jeannine Godinas, dans Café des patriotes (1998) - ont su inventer le jeu qui convenait aux intentions complexes de l'auteur : ils ont suivi la voie étroite séparant l'investissement physique fort de la distance critique. À ce niveau, les pièces de Piemme évitent les risques inhérents à une esthétique qui fait entendre sur scène les discours les plus triviaux.

René Kalisky (1936-1981) complète ce trio dont il fut la figure de proue. Le cycle de dix pièces publiées dans la collection "Le Manteau d'Arlequin" chez Gallimard reste comme une interrogation de très haut niveau sur les capacités du théâtre de dire le monde contemporain. Chacune de ses pièces s'organise en fonction d'un

^{10. «} C'est au sein même de la pièce, dans la dynamique de sa structure interne, qu'est produite et figurée cette distance, à la fois critique des illusions de la conscience et dégagement de ses conditions réelles », dans *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1972, p. 147.

contexte référentiel précis : Scandalon (1970) décrit l'exploitation du coureur cycliste professionnel; Jim le Téméraire (1973) confronte le juif à son bourreau; Le Pique-nique de Claretta (1974) opère une réflexion symétrique à propos de Mussolini; Trotsky, etc. (1969) et La Passion selon Pier Paolo Pasolini (1977) travaillent l'ambiguïté des positions révolutionnaires; Dave au bord de mer (1975, publié en 1978), Aïda vaincue (1982) ou Falsch (1981) mettent en scène la douloureuse rencontre de deux générations de juifs. Kalisky ne cherche cependant pas à restituer un passé que l'on aurait oublié. Ce fils d'émigrés originaires de Pologne, dont le père est mort à Auschwitz, organise une série de confrontations entre des moments aigus de l'histoire ou de la vie de personnages historiques, les références auxquelles se rattachent ces personnages et le statut qu'ils peuvent acquérir en notre présent. Marqué par le nazisme et le génocide, Kalisky a très vite rejeté l'hypothèse d'un théâtre qui projetterait un savoir ou un discours de vérité sur les tragédies historiques. Il inscrit au contraire au cœur même de ses pièces les contradictions de la séduction. Démultipliant les rôles, il rapproche l'interprète de l'insoutenable qu'il incarne, et confronte le spectateur au voyeurisme des pulsions sacrificielles auxquelles il participe. Son théâtre prend ainsi pour sujet les grands drames de l'histoire récente faisant de la scène un lieu où surgissent les questions de la responsabilité intellectuelle, des tabous de l'écriture de l'histoire, du totalitarisme, de la confrontation du passé avec le présent et de la mémoire des morts. Au terme de son bref parcours, il laisse une œuvre incendiaire, à laquelle des metteurs en scène comme Antoine Vitez, ou Jean-Pierre Miquel, ont tenu à s'affronter, et dont les ambiguïtés ouvrent pleinement l'espace d'un débat essentiel.

La littérature dramatique récente s'illustre par les œuvres d'Henry Bauchau (né en 1913), de Gaston Compère (né en 1924), de Paul Émond (né en 1944) – qui est par ailleurs l'auteur de quelques-unes des meilleures études sur l'histoire de notre théâtre –, de Jacques De Decker (né en 1945), de Jean-Claude Idée (né en 1951), de Daniel Simon (né en 1952), de Pascal Vrebos (né en 1952), ou de Michel Voiturier (né en 1940). Dans la plus jeune génération, Philippe Blasband (né en 1964), Serge Kribus (né en 1962), Pietro Pizzuti (né en 1958) ou Pascale Tison (née en 1963), ont déjà publié plusieurs pièces. Des ateliers d'écriture tentent par ailleurs d'inciter de nouveaux talents. Cette profusion d'auteurs locaux est assurément impressionnante. Elle fait de la Belgique de langue française, en cette fin de siècle, un des hauts lieux de l'écriture dramatique francophone. Reste à la postérité à opérer les tris qui s'imposeront.

AMÉRIQUE DU NORD

e théâtre francophone en Amérique du Nord représente quelques îlots inégalement répartis dans un océan anglophone. D'un côté, le Québec qui occupe à lui seul l'essentiel du paysage par ses dimensions géographiques, le souci de préservation de sa langue autant que par la force de sa dramaturgie ; d'autre part, dans son ombre et dans le lointain, quelques enclaves, aux proportions restreintes, qui tentent de préserver avec ténacité et courage une langue que l'anglais menace. De l'Acadie à la Louisiane, en faisant un détour par le Manitoba et la Colombie-Britannique, effleurant au passage l'Ontario pour rejoindre le Nouveau-Brunswick, se trace ainsi en filigrane la trajectoire d'une langue que les contingences de l'histoire et des migrations ont affectée et qui survit contre vents et marées. Paradoxalement, pour garder cette langue vivante, c'est d'abord au théâtre que les populations locales ont fait appel, cherchant à susciter autour de la scène une dramaturgie locale porteuse d'identité.

LE THÉÂTRE 'CADIEN EN LOUISIANE : UN THÉÂTRE PROFESSIONNEL EN RÉÉMERGENCE

Naissance du théâtre de langue française

C'est à partir d'une grande diversité d'immigrants, venus d'horizons géographiques et linguistiques fort variés, qu'il faut comprendre les tentatives de créer un théâtre local aux caractéristiques proprement louisianaises. Parler du théâtre francophone en Louisiane implique donc de garder présente à l'esprit cette diversité, par-delà une homogénéité de surface dont seule l'Histoire peut donner l'impression.

À ses débuts, l'activité théâtrale de langue française en Louisiane se concentre essentiellement dans deux villes : La Nouvelle-Orléans, bien sûr, et Saint-Martinville où se trouvent, au début du XIX^e siècle, des aristocrates, réfugiés de la Révolution française.

À La Nouvelle-Orléans, deux scènes concentrent toute l'activité théâtrale à ses débuts : le Théâtre de la rue Saint-Pierre, fondé en 1791¹, et le Théâtre d'Orléans.

^{1.} Par les Comédiens du Cap français, réfugiés de Saint-Domingue. Ce théâtre domine le paysage jusqu'en 1803.

Parmi les nombreuses pièces au programme du premier figure la première pièce proprement louisianaise intitulée *La Fête du petit blé ou l'Héroïsme de Poucha-Houmma* (1809), une œuvre de Paul-Louis Leblanc de Villeneufve qui raconte un fait réel survenu en 1750, alors que Poucha-Houmma, un indien, donna sa vie en échange de celle de son fils. Tragédie classique, écrite en alexandrins, la pièce se veut une revalorisation des premiers occupants de ces terres.

La seconde pièce spécifiquement louisianaise est une comédie héroïque d'Alexis Daudet, La France et l'Amérique ou Un trait de Washington (1811), qui met en scène un héros américain.

Le Théâtre d'Orléans, qui ouvre ses portes en 1819 sous la direction de John Davis², joue un rôle considérable dans l'activité dramatique de ce début de XIXe siècle comme centre de la vie sociale. Son répertoire comprend des opéras, des vaudevilles, quelques comédies et mélodrames mais peu de tragédies. Les œuvres programmées font le tour des grandes villes américaines : New York, Philadelphie, Boston, Baltimore, apportant le répertoire français à un plus large public³.

En 1859, le Théâtre d'Orléans cède la place à l'Opéra français, qui devient à son tour et fort rapidement le centre de la vie sociale et culturelle de La Nouvelle-Orléans. Il va le rester jusqu'en 1919, date à laquelle un incendie le rase complètement, marquant par la même occasion la fin du théâtre professionnel en Louisiane.



Un bal costumé à l'Opéra français, à La Nouvelle-Orléans.

Qui demeure directeur jusqu'en 1837.

^{3.} Pour avoir un historique des activités théâtrales en Louisiane, voir l'article de Mathé Allain et Adèle Cornay St. Martin, "French Theatre in Louisiana" in *Ethnic theatre in the United States* [éd. Maxine Schwartz Seller], London, Greenwood Press, 1983, p. 139-174. L'article contient également une bibliographie très exhaustive sur le sujet.

Les auteurs classiques français ne semblent pas avoir été populaires au XIX^e siècle, mais le public manifeste un certain goût pour le drame romantique selon le modèle de Victor Hugo et Alexandre Dumas, qui demeurent les modèles. L'intégralité de leurs œuvres – à quelques exceptions près –, à laquelle s'ajoutent les œuvres de Scribe qui sera le favori du public, est jouée sur les scènes de La Nouvelle-Orléans. Le reste du répertoire mélange à la fois œuvres venues de França et œuvres locales, certaines écrites par des Français installés en Louisiane, d'autres de Louisianais de "souche⁴".

Les trois figures les plus marquantes de toute cette époque demeurent sans conteste Victor Séjour, Placide Canonge – qui font triompher le drame romantique – et, plus près de nous, Félix Voorhies.

Victor Séjour, un mulâtre, quitte La Nouvelle-Orléans assez jeune pour fuir les préjugés raciaux et écrit plusieurs pièces dont près d'une vingtaine sont jouées sur les scènes parisiennes. Son œuvre, abondante⁵, touche aux sujets les plus variés : drames historiques, faits divers, drames romantiques, pastiche de Shakespeare... V. Séjour écrit également des mélodrames et s'inspire de l'actualité ainsi que de l'histoire.

Placide Canonge (1822-1893), pour sa part, est une des figures les plus marquantes et les plus populaires du théâtre de Louisiane au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Passionné de théâtre, il écrit de nombreuses pièces de théâtre – Le Comte de Monte Cristo, Comte de Carmagnola, Juan ou Une histoire sous Charles-Quint, Un Grand d'Espagne, L'Ambassadeur d'Autriche – et des livrets d'opéra. Il est l'un des derniers à voir ses œuvres jouées à La Nouvelle-Orléans. Après lui⁶, les auteurs qui continuent à écrire ne sont plus que rarement joués mais leurs œuvres sont publiées. Le théâtre louisianais relève désormais de la littérature. Nombreuses sont les œuvres qui paraissent dans L'Athénée Louisianais, le principal véhicule luttant pour la survie de la langue et de la culture françaises.

Félix Voorhies (1839-1919) enfin, installé à Saint-Martinville, accomplit une œuvre littéraire importante dont il nous reste un certain nombre de pièces de théâtre – Le Petit chien de la veuve (1891, rejouée en 1975); L'Hôtel du lapin truffé; Presque pendu (1863); Ce que femme veut, Dieu le veut (1870). Essentiellement composées de comédies, destinées exclusivement à la scène locale, ces pièces eurent une vie courte fortement ancrée dans la culture de Louisiane dont elles sont un bon témoignage.

Le théâtre au XX^e siècle : une survie difficile

Après la destruction de l'Opéra en 1919, le théâtre à La Nouvelle-Orléans et en Louisiane survit essentiellement grâce au théâtre amateur : La Renaissance Française (1930-1934) et les Comédiens Français (depuis 1930 jusqu'à nos jours).

Le théâtre 'Cadien d'aujourd'hui est lié à une volonté politique et au désir concerté des gouvernements français, belges et québécois de donner une nouvelle impulsion aux efforts pour préserver la langue. Le théâtre apparaît comme le moyen privilégié

^{4.} Parmi les auteurs à retenir : Alexis Daudet, Auguste Crébassol, Auguste Lussan, Charles-Oscar Dugué et Hippolyte de Bautte. 5. Citons, entre autres, Diégarias (1844); La Chute de Séjan (1849); Richard III (1852); L'Argent du Diable (1854); André Gérard (1857); Les Grands Vassaux (1859); Le Paletot brun (1859); Les Volontaires de 1814 (1862); Le Marquis caporal (1865)

^{6.} Observation faite par Allain et Cornay St. Martin, op. cit.

de transmettre un message culturel à l'ensemble de la population dans la mesure où il « rappelle une tradition orale à la base même de la culture traditionnelle⁷ ».

En 1977 est créée la troupe Nous Autres⁸, composée de Louisianais de souche mais aussi de Français, de Belges et de Québécois. Cherchant à promouvoir une spécificité proprement louisianaise, son répertoire comprend à la fois des œuvres du répertoire français et des œuvres locales : Jean L'Ours et la fille du Roi, une œuvre collective ; Martin Weber et les Marais-Bouleurs, inspirée de la tradition du Sud de la Louisiane ; Mille Misères, Gramman's fine an' Y'all qui présente certaines parentés avec La Sagouine d'Antonine Maillet⁹. Les œuvres mises à l'affiche donnent la parole aux exclus, aux laissés-pour-compte. La question de l'identité est au cœur des différentes œuvres et va le demeurer.

Le théâtre louisianais d'aujourd'hui semble donc rompre avec le théâtre du siècle passé. Si la rupture avec la France et son répertoire est consommée depuis longtemps, si la dramaturgie locale a bien donné naissance à des œuvres ancrées dans les réalités et l'Histoire de la Louisiane, le théâtre paraît néanmoins vivre en apnée. Mû par une volonté profonde de survie qu'encouragent les nouvelles politiques en faveur de la francophonie dans le monde, inscrit dans une très forte oralité, il est l'exemple même de ces littératures et pratiques artistiques qui aident toute une communauté à trouver son identité.

UNE NÉBULEUSE QUI VA DE VANCOUVER À L'ACADIE

e théâtre en Louisiane, fortement déterminé par des événements historiques souvent dramatiques, présente des parallèles saisissants avec le théâtre pratiqué dans les autres communautés francophones d'Amérique du Nord.

Les autres centres, à l'exception du Québec auquel nous ferons une place spéciale, en raison de son importance et de la place unique qu'il occupe, vont de Vancouver à l'Acadie. Il s'agit d'une ligne en pointillé qui unit quelques centres urbains où se maintient, non sans effort, une activité dramaturgique francophone depuis près d'un siècle. Certaines caractéristiques rapprochent ces différents îlots par-delà les spécificités des pratiques locales.

En Colombie Britannique

Certaines associations francophones ont, depuis les années vingt, défendu la spécificité et l'expression des communautés francophones locales. En 1929 sont fondées les Dames et Demoiselles de Langue française de Vancouver et en 1930 l'Union canadienne-française. Leur but est de propager « la langue et les traditions françaises par les moyens du théâtre, de la musique et de la littérature ». En 1941, toutes les compagnies existantes fusionnent pour créer l'Association Canadienne-

8. En 1981, elle change de nom pour devenir le Théâtre 'Cadien.

^{7.} Ibid., p. 76.

^{9.} Parenté que Bénédicte Mauguière a mise en lumière dans "Le Théâtre 'Cadien : de l'Acadie à la Louisiane", in *Présence francophone*, n° 43, 1993, p. 75-84. Il en est de même pour *La Dernière Quilte* dont l'auteur souligne la parenté avec *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, *op. cit.*

^{10.} Voir "Blanche Lambert, 21 ans de théâtre en français à Vancouver, 1946-1967 : histoire de la Troupe Molière", Vancouver, Société Historique Franco-Colombienne, 1982, p. 13.

Française de Vancouver. Mais la création la plus importante est sans conteste la création en 1946 de la Troupe Molière de Vancouver qui établit ainsi un lien avec le Cercle Molière de Saint-Boniface et le Théâtre Molière d'Edmonton. La troupe tente d'avoir un lieu et de participer à différents festivals. Elle survit jusqu'en 1967 puis entame un déclin qui mène à sa disparition. D'autres théâtres, en particulier le Théâtre Totem, ont tenté depuis de prendre la relève.

Au Manitoba

L'histoire du théâtre francophone au Manitoba¹¹ est plus longue et plus vivante en raison sans doute de l'existence d'une communauté francophone plus clairement définie et plus active qu'en Colombie Britannique. Le théâtre y a représenté pendant de longues années le moyen d'affirmer sa langue et sa culture mais aussi, paradoxalement, d'entrer en communication avec la communauté anglophone en suscitant des liens sociaux et culturels.

En 1925 est fondé par Raymond Bernier, André Castelein de la Lande et Louis-Philippe Gagnon le Cercle Molière, regroupant des amateurs. Installé à Saint-Boniface, il va cristalliser autour de lui les aspirations de toute une communauté.

Avant la fondation du Cercle Molière, le théâtre étant le fait d'écoles religieuses, les pièces montées ou même écrites étaient moralisatrices. Cette tendance cède toutefois peu à peu la place, au XIXe siècle, au mélodrame et aux vaudevilles avant que le Cercle Molière n'institue un répertoire à la fois plus classique et plus contemporain avec des textes de certains auteurs locaux portés, pour la première fois, sur scène.

Le Cercle Molière est donc une pépinière. De nombreux metteurs en scène y travaillent et certains y laissent leur marque - surtout Arthur Boutal qui y consacre, avec l'aide de sa femme Pauline, près de quarante ans de sa vie, mais aussi René Dussault, Roland Mahé. Toutefois, au cours des années, les objectifs du Cercle Molière changent. « Alors que les fondateurs faisaient du théâtre pour faire rayonner et faire aimer la culture française, Roland Mahé avoue faire du théâtre parce qu'il aime le théâtre, et qu'advenant la nécessité de jouer en anglais à cause du peu de spectateurs, il jouerait en anglais¹². » Ces propos rapportés par Annette Saint-Pierre sont l'expression du dilemme actuel : faut-il privilégier le désir légitime qu'ont les metteurs en scène de pratiquer un théâtre conçu, avant tout, comme une œuvre de création à part entière ? Faut-il, au contraire, que le théâtre continue prioritairement à continuer à jouer un rôle social? La question est fondamentale.

La dramaturgie manitobaine est riche de nombreux textes même si beaucoup, sinon l'essentiel, demeurent inédits¹³. Si l'histoire du théâtre au Manitoba est liée au désir d'une communauté de préserver une langue menacée par la diminution du nombre des francophones, la vitalité d'une telle pratique souffre de l'éloignement géographique de tout autre centre francophone, particulièrement du Québec, mais bénéficie de

^{11.} Pour un tableau détaillé de la situation du théâtre au Manitoba, voir Annette Saint-Pierre, Le rideau se lève au Manitoba, St-Boniface, Éditions des Plaines, 1980, 318 p.

^{12.} Op. cit., p. 148.

^{13.} Mentionnons le théâtre lyrique de Marius Benoît, les pièces de circonstance de Sœur Malvina Collette, Auguste-Henri de Trémaudan qui écrivit des mélodrames et des comédies héroïques ou dramatiques, André Castelein de La Lande – fondateur du Cercle Molière qui écrivit une cinquantaine de pièces dont la plupart demeurent inédites -, Roger Auger, Rosemarie Bissonnette, Roger Legal, Paul Ruest et Guy Gauthier.

l'émergence d'auteurs qui savent parler de la réalité du public manitobain. C'est au milieu de toutes ces contraintes perçues parfois comme une fatalité irréversible que le Cercle Molière maintient ses efforts dans des conditions difficiles.

En Acadie

L'histoire du théâtre francophone en Acadie à la fois se rapproche et se distingue de celle des autres provinces, mais avec moins d'éclat. Paradoxalement c'est en Acadie que tout le théâtre francophone commence quand Marc Lescarbot présente la première pièce de théâtre jouée en Nouvelle-France (1606) mais cet heureux héritage ne dure pas. Pendant près de deux siècles, le théâtre au Nouveau-Brunswick se fait dans les institutions scolaires et religieuses. Des groupes d'amateurs présentent au fil des années opérettes, comédies, farces et drames – religieux, historiques, sentimentaux. Des œuvres sont produites mais elles ne sont pas publiées¹⁴. Aussi en reste-t-il peu de traces. Le théâtre survit et vivote.

La venue de quelques troupes en tournée – le Théâtre Mélingue, Les Comédiens Associés et surtout Les Compagnons de Saint-Laurent qui présentent *Britannicus* (1949) et *Le Malade Imaginaire* (1950) – va lui donner une impulsion plus forte. Suite à ces influences et sous l'impulsion de Laurie Henri, naît la troupe Notre-Dame de Grâce, qui donne naissance à son tour au Théâtre amateur de Moncton en 1969. En dépit de ces efforts parcellaires et isolés, c'est sans conteste Antonine Maillet qui, soudain, donne voix et visibilité à l'Acadie grâce à ses pièces et à ses romans. Elle crée *Entracte* (1957), puis *Le Coup de botte* (1958), *Poire âcre* (1958), *Les Jeux d'enfants sont faits* (1960), *Bulle de savon* (1959), *Les Crasseux* (1973). Le succès qu'elle remporte avec *La Sagouine* (1971) en fait aujourd'hui le porte-parole de toute l'Acadie.

En 1960, le metteur en scène Jean-Guy Gagnon crée la première troupe au Nouveau-Brunswick, La Cordée de la Rampe, qui dure quelques années puis donne naissance aux Feux-Chalins. Depuis 1970, c'est la Troupe théâtrale de l'Université de Moncton qui assume la recherche en matière théâtrale.

En Ontario

Si le théâtre en Ontario souffre de sa grande proximité avec le Québec, les pratiques théâtrales y connaissent pourtant une certaine effervescence depuis quelques années, tentant d'y inscrire un théâtre professionnel et une dramaturgie ancrée localement et principalement concentrée dans quatre villes, Toronto, Sudbury, Hearst et Ottawa. C'est à Sudbury que naît la première troupe de théâtre professionnel franco-ontarien, le Théâtre du Nouvel-Ontario, fondée par André Paiement qui y monte plusieurs de ses pièces – À mes fils ; La Vie et les temps de Mérédic Boileau ; Moé, j'viens du Nord'stie ; Lavalléville. Cette troupe est rejointe¹⁵

^{14.} Pascal Poirier écrit ainsi une saynète, Accordailles de Gabriel et d'Évangéline, et une tragédie, Les Acadiens de Philadelphie. Alexandre Braud fait jouer Subercase (1902), drame en trois actes faisant revivre les derniers jours de la colonie sous l'occupation française. Il faut attendre les années d'après-guerre pour voir la publication de quelques pièces comme celles de James Branch – Frassati (1937), L'Émigrant acadien (1934) – ou de R. P. Jégo, Le Drame du peuple acadien (1930).

^{15.} La création des compagnies s'accompagne d'une effervescence au niveau dramaturgique avec André Paiement, Robert Marinier, Michel Ouelette, Patrick Leroux. Les femmes y occupent une place notable, telles Jacqueline Martin, Sylvie Trudel, Brigitte Haentjens. Mais c'est Jean-Marc Dalpé qui soudain donne visibilité et notoriété à ce théâtre avec *Le Chien*, en 1988, qui remporte le Prix du Gouverneur général du Canada.

peu après par le Théâtre de la Corvée, à but plus social qui s'impose en faisant de nombreuses créations collectives – *La Parole et la loi* (1979) – et par le Théâtre de la Vieille 17, spécialisé dans le théâtre pour enfants.

Tout comme au Manitoba et en Louisiane, c'est dans les années soixante-dix qu'on assiste en Ontario à l'émergence d'un nouveau théâtre. Toutefois, contrairement aux autres régions, le théâtre ontarien veut, depuis quelque temps, ignorer les questions identitaires. En 1971 est fondé le TNO (Théâtre du Nouvel-Ontario), issu des expériences de la Troupe universitaire, dont la première création – *Moé, j'viens du Nord'stie* – fait date. Elle suit de près la fondation du Bureau franco-ontarien du Conseil des Arts de l'Ontario (1970) qui va dynamiser le théâtre ontarien tout comme le fait Théâtre-Action, un organisme ayant pour objectif l'appui à toutes les activités théâtrales de la province.

De ce rapide parcours dans ces îlots francophones, il ressort quelques constantes. S'il y a bien des tentatives ici et là en Amérique du Nord pour créer un théâtre francophone, celui-ci est vu essentiellement comme le moyen de préserver une langue et une culture menacées d'extinction. Pour un peuple qui refuse de mourir malgré l'isolement, le théâtre apparaît comme une planche de salut. Il lie la communauté ensemble et maintient vivant l'art de la parole. C'est ainsi qu'il faut comprendre le théâtre francophone en Louisiane, au Manitoba et, plus faiblement, en Acadie.

Tout autre, par contre, est la situation de l'Ontario, très proche du Québec et pourtant très différent. La situation des Franco-Ontariens y est paradoxale : ni Québécois, ni Canadiens-Français, leur sentiment d'appartenance est difficile à nommer. Le théâtre y est sans doute, comme ailleurs, le moyen d'inscrire son appartenance et de définir son identité, mais il est aussi et, plus encore – c'est sans doute là que le théâtre franco-ontarien se rapproche de celui du Québec –, le lieu de traiter des questions de nature plus générale. C'est parce que plusieurs des textes visent précisément à l'universel tout en ayant un ancrage local défini que le théâtre ontarien a su créer une dramaturgie qui se lit, se joue et s'exporte.

DU THÉÂTRE CANADIEN-FRANÇAIS AU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

uatre cents ans séparent le théâtre canadien des origines du théâtre québécois d'aujourd'hui, quatre cents ans pendant lesquels le théâtre en Nouvelle-France prend forme et passe d'un modèle exclusivement calqué sur la métropole à un théâtre autonome qui s'affirme sur la scène internationale. Sans littérature propre au départ, il va poser en quelques siècles les bases d'une dramaturgie forte basée sur une langue en prise sur le réel et sur un jeu théâtral lié à une tradition plus corporelle de la scène. D'un simple divertissement, il va devenir au cours des siècles porteur d'idéologies inscrivant des luttes sociales, épousant des moments politiques, les provoquant parfois à tel point que son histoire colle désormais à celle de tout un pays.

Même si le théâtre francophone en Amérique du Nord ne se limite pas, bien sûr, comme nous l'avons vu, au théâtre québécois, ce dernier en est néanmoins à lui

seul le bastion puisque, sans lui, le théâtre francophone ne survivrait pas en Amérique du Nord, absorbé qu'il serait par la puissance des États-Unis à sa porte.

DE 1606 À 1763 : THÉÂTRE LAÏQUE ET THÉÂTRE RELIGIEUX, OU THÉÂTRE DE CIRCONSTANCE ET THÉÂTRE ÉDIFIANT

orsqu'il fait jouer à Port-Royal en Acadie, en 1606, Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France, ballet nautique en l'honneur de Poutrincourt de retour d'un voyage vers le Sud, Marc Lescarbot ignore qu'il va entrer dans l'Histoire. Ce spectacle allégorique à grand déploiement, première trace du théâtre en Nouvelle-France, représente Neptune assis sur un chariot tiré par six Tritons accompagné de quatre indigènes escortant la chaloupe de Poutrincourt. Le spectacle est allégorique, évoquant la mythologie dans un genre qui deviendra fort courant en France sous Henri IV, celui des ballets, l'un des aspects du théâtre baroque de la première moitié du XVII^e siècle. Québec à l'époque n'a pas encore été fondée (elle le sera en 1608), pas plus que Montréal (1642).

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les représentations théâtrales sont plutôt fréquentes dans la colonie¹⁶. Exclusivement conçues comme divertissement, elles sont soit le fait des militaires en garnison qui trouvent là une occupation, soit prises en charge par les collèges de Jésuites et d'Ursulines¹⁷ à des fins éducatives ou religieuses.

Le théâtre est alors surtout conçu comme un "spectacle" à petit ou grand déploiement destiné à souligner certains événements de la vie publique ou à honorer un dignitaire. Sa valeur littéraire ou artistique n'est bien sûr jamais une fin en soi. Il s'agit pour l'essentiel de harangues, sans dialogue, suite de compliments adressés au nouvel arrivant. Fait intéressant, les nations amérindiennes y sont souvent représentées soit comme alliées — ainsi des Hurons et Algonquins — soit comme ennemies tels les Iroquois. On leur prête la parole en tentant de respecter leur style oratoire propre. On introduit même des répliques en leur langue, essayant de faire passer ainsi des messages aux chefs amérindiens invités.

Parallèlement à ces spectacles de circonstance, des pièces à sujet religieux, des pastorales, des passions sont présentées dans les collèges. Souvent de nature allégorique, elles continuent la tradition du théâtre médiéval encore vivant sous Henri IV et Louis XIII. Loin d'être montées pour leur valeur poétique, ces œuvres, souvent jouées une seule fois, sont avant tout destinées à transmettre un message politique ou religieux aux différents membres de la colonie, aux visiteurs, aux chefs indiens, au roi de France ou à son représentant.

Toute cette activité connaît un coup d'arrêt en 1694, lorsque l'Église, en la personne de son représentant, Mgr de Saint-Vallier, interdit à Frontenac la représentation du *Tartuffe* pour des raisons semblables à celles qui firent également interdire la pièce en France. Celle-ci ne sera donc pas jouée en Nouvelle-France¹⁸

18. Même si elle est autorisée en France depuis 1669.

^{16.} Héraclius de Corneille joué à Paris en 1647 est présenté à Québec en 1651, quatre ans à peine après sa création à Paris, Le Cid en 1652, Nicomède, Mithridate en 1693-1694.

^{17.} Les Jésuites s'installent dans la colonie en 1632, fondent leur collège en 1635. Les Ursulines s'installent en 1639.

cette année-là et cristallisera autour d'elle l'opposition entre l'Église et le pouvoir civil, une opposition qui demeure en filigrane dans l'histoire du théâtre au Québec jusqu'au XIX^e siècle. Théâtre religieux et théâtre profane ne se pratiqueront plus que de façon épisodique et exceptionnelle dans le cadre de fêtes privées.

LE THÉÂTRE AU XVIII^e SIÈCLE: UNE PRATIQUE SOUS INFLUENCE

n 1672, les Français sont à peine 7 000 au Canada. Ils sont présents de l'Acadie jusqu'à l'embouchure du Mississippi, mais le XVIII^e siècle est marqué par le recul progressif de la France et de sa culture dans les nouveaux territoires¹⁹. Il n'est donc pas étonnant que le théâtre porte le reflet de ces transformations progressives²⁰.

Pourtant une certaine activité théâtrale en français subsiste à Québec – qui demeure pour quelque temps encore la capitale culturelle – et à Montréal, mais le théâtre demeure le fait d'officiers et de quelques amateurs. Le coup d'arrêt dû à l'interdiction faite à Frontenac en 1694 de monter le *Tartuffe* place le théâtre à l'ombre de l'Église, créant une censure occulte ; et si le théâtre se maintient, il reste le fait d'individus isolés.

L'œuvre de Joseph Quesnel (1746-1809) est la première à faire date dans l'histoire du théâtre français en Nouvelle-France. Elle est aussi la seule à émerger de ce siècle. Grand voyageur, poète et musicien, Joseph Quesnel, d'origine française, arrive au Canada en 1780 et se fait naturaliser canadien après s'être installé en Nouvelle-France. Il laisse cinq œuvres dramatiques ainsi qu'un *Traité de l'art dramatique*. Deux d'entre elles connaîtront une certaine diffusion : Colas et Colinette (jouée en 1790) et L'Anglomanie ou le dîner à l'anglaise, un court divertissement où Quesnel prône, déjà à cette époque, une certaine entente entre Anglais et Français. Joseph Quesnel sera l'un des premiers à fonder une troupe, le Théâtre de Société (1789), qui n'aura qu'une vie fort brève.

Le théâtre au XVIII^e siècle demeure donc très proche, dans ses manifestations, de celui du XVII^e et n'est nullement le reflet de l'expansion prise par la colonie française en Amérique.

AU XIX^e SIÈCLE: UN THÉÂTRE FRANCOPHONE AMATEUR

usqu'à l'arrivée de Joseph Quesnel, les différentes représentations se tiennent dans des lieux de fortune spécialement aménagés pour l'occasion. Il n'existe pas de théâtre établi, à plus forte raison pas de troupe. Au cours

Greffard et Sabourin, Le Théâtre québécois, Montréal, Boréal, 1997, p. 17.

^{19.} De 1713 (traité d'Utrecht où les Français perdent la Baie d'Hudson, l'Acadie et l'essentiel de Terre-Neuve) jusqu'en 1763 où la France cède tout le Canada à la Grande-Bretagne, après la bataille des Plaines d'Abraham où meurt Montcalm et où Québec capitule (1759), la France perd un à un ses territoires.

20. En 1824, à Montréal et à Québec, pour 154 représentations en anglais, on en dénombre seulement 5 en français. – Voir

du XIX^e siècle, le théâtre au Québec va commencer à s'institutionnaliser au fur et à mesure que des salles qui lui sont spécifiquement destinées se construisent²¹.

La construction du Théâtre Royal en 1825 fait date : c'est la première grande salle qui met Montréal sur les circuits des artistes européens et américains. Même si Québec reste encore pour quelque temps le cœur de l'activité théâtrale, cette suprématie va être lentement sapée par la montée irrésistible de Montréal qui devient non seulement le pôle culturel le plus important de la province mais aussi le centre de la vie économique ; et vers 1853, malgré le Music-Hall (1853-1900) qui y est construit, Québec se trouve définitivement supplantée par Montréal.

Ce foisonnement de salles où la nouvelle bourgeoisie voit le moyen d'affirmer sa suprématie tient à la nécessité de pouvoir recevoir des troupes en tournée présentant mélodrames, vaudevilles et théâtre burlesque. Grâce à elles, Montréal et Québec deviennent ainsi des étapes obligées dans les circuits de tournées des troupes américaines. L'importance que ces dernières vont prendre tout au long du XIX^e siècle va faire des scènes montréalaises une annexe des scènes de l'est des États-Unis, créant même une situation de monopole pour certains distributeurs de spectacles (Le Trust) qui vont ainsi imposer leur volonté à tout un continent. Il n'est donc pas faux de dire que pendant une grande partie du XIX^e siècle, le théâtre montréalais est dominé par les artistes américains. New York détient ainsi une quasi hégémonie.

Dans ce panorama, la place du théâtre francophone demeure modeste, assumée par des amateurs indépendants mus par l'amour du théâtre – Firmin Prud'homme, Napoléon Aubin. On joue une première comédie de Pierre Petitclair, *Griphon ou la vengeance d'un valet*, en 1837²², l'année même d'une dure répression politique due à la lutte des patriotes. Or le texte de Petitclair, comme d'autres écrits à l'époque, ne reflète pas les réalités politiques. Le théâtre ne semble donc nullement en prise sur le réel.

Seuls deux auteurs, Louis Fréchette – Félix Poutré (1862), Papineau et Le Retour de l'Exilé (1880) qui mettent en scène un jeune patriote exécuté – et Antoine Gérin-Lajoie, plus politiquement engagé – Le Jeune Latour (1844), première tragédie classique –, évoquent les réalités politiques environnantes. Malgré ces efforts et ces premiers jalons d'une dramaturgie francophone, celle-ci demeure encore balbutiante.

1880-1930: UN THÉÂTRE PROFESSIONNEL EN ÉMERGENCE

a venue de Sarah Bernhardt au Québec en 1880 va revêtir une importance particulière. Cette première visite d'une grande artiste de la scène parisienne au Canada suscite un accueil délirant et cristallise soudain l'intérêt pour le théâtre français. Le public y voit une réconciliation entre le Canada et la mère patrie. Dans les années qui suivent, d'autres acteurs français viendront : Mounet-Sully en 1894,

^{21.} Les premiers théâtres qui s'ouvrent à Montréal le font au début du siècle : le Théâtre (1806-1825), le Montreal Theatre (1808-1816), le Théâtre Royal (1825-1844) construit par John Molson en 1825 et susceptible de recevoir jusqu'à mille spectateurs, le Royal Côté (1852-1870), The Academy of Music (1870) qui peut recevoir deux mille spectateurs, le Monument national (1893).

^{22.} La Donation de Petitclair sera jouée en 1842.

Réjane en 1900, Coquelin l'aîné. Sarah Bernhardt elle-même reviendra six fois au Québec entre 1880 et 1916. Tout en appréciant l'art de la tragédienne, le public, habitué au répertoire américain basé sur le burlesque et le vaudeville et qui promeut les valeurs de Broadway, est quelque peu surpris par le répertoire classique et par le style de déclamation français. Ces visites, jointes à un désir d'affirmation par lequel la population françophone aspire à un répertoire qui lui soit propre, vont poser les bases d'un théâtre françophone proprement français²³.

Préoccupé par la situation des artistes canadiens qui sont supplantés par les artistes américains ou européens venus en tournée, désireux aussi d'endiguer les dangers croissants d'assimilation de la communauté francophone, Julien Daoust (1866-1943), qui figure parmi les premiers artistes professionnels de cette époque, décide la constitution d'une troupe composée d'acteurs locaux qui se consacrerait aux œuvres canadiennes. Lui-même monte dès 1902 une œuvre de Germain Beaulieu, La Passion, une pièce mélodramatique à grand déploiement. Le succès est immense et la pièce attire 35 000 spectateurs ! Ces drames religieux à grands effets resteront pendant quelques années au répertoire, ouvrant la voie au mélodrame populaire québécois.

Ce succès conforte Daoust dans la décision qu'il a prise deux ans auparavant de créer un nouveau théâtre – le National – réservé exclusivement aux artistes canadiens. Cette salle, qu'il ne dirigera cependant pas, sera confiée à Paul Cazeneuve, son premier directeur artistique. Considéré comme le premier metteur en scène au Québec, Cazeneuve y présente en 1909 Ohé! Ohé! Françoise qui attire 40 000 spectateurs en trois semaines, dépassant le succès de La Passion²⁴. Il permet désormais la naissance d'innombrables revues – qui feront les beaux jours du Théâtre des Variétés –, l'une des formes qui domine le paysage artistique québécois jusqu'entre les deux guerres. De nombreux comédiens s'y distinguent, s'essayant aussi à l'écriture, comme Henri Deyglun, Paul Gury, Yvette Mercier-Gouin.

Les deux formes théâtrales dominantes demeurent le vaudeville et le mélodrame²⁵. Elles ont des racines très profondes dans le théâtre de Broadway dont le théâtre du Québec veut pourtant, de plus en plus, se libérer. Producteurs et artistes – en cours de professionnalisation – concentrent leurs efforts sur la création de lieux où l'on présenterait des pièces en français quelle qu'en soit l'origine : répertoire européen ou textes traduits de l'américain. Le public, lui, semble moins préoccupé des clivages linguistiques. Il va au théâtre pour se divertir et les spectacles venus en tournée présentent l'extrême avantage d'être professionnels et séduisants.

La guerre vient bouleverser le rapport des forces existant en dispersant les acteurs français qui doivent retourner en France. Un clivage définitif s'opère alors entre les artistes de passage, ceux qui s'installent définitivement et les comédiens locaux qui s'affirment. Le théâtre québécois n'est pas encore né, mais ses bases sont déjà là. Le théâtre va devenir un des lieux de résistance à l'assimilation.

^{23.} L'une des tentatives les plus importantes demeure celle de la Société Saint-Jean-Baptiste, fondée en 1834 pour regrouper les Canadiens-Français et les défendre ainsi que pour affirmer le fait français. Cette Société crée en 1898 "Les Soirées de famille" dans le dessein d'offrir au public francophone des pièces conçues pour lui. Les Soirées ne connaîtront qu'un succès mitigé et seront boudées par le large public auquel elles sont originellement destinées.

^{24.} Ces chiffres sont donnés par Larrue, in Le Théâtre au Québec, op. cit., p. 58.
25. Cf. Chantal Hébert, Le Burlesque au Québec, un divertissement populaire, Montréal, HMH, 1981. – Cf. aussi le succès phénoménal de Aurore l'enfant martyre (1921) de Léon Petitjean et Henri Rollin, un mélodrame qui restera à l'affiche pendant près de trente ans.

1930-1948 : L'ENTRÉE DANS LA MODERNITÉ, LA NAISSANCE D'UNE LITTÉRATURE

a crise de 1929 ébranle durement le milieu théâtral. Si la Première Guerre mondiale est restée un peu lointaine, la crise de 1929 frappe au cœur de la vie artistique. De nombreux propriétaires de salles sont acculés à la faillite et doivent fermer. Le public se détourne progressivement du théâtre, séduit par la radio et le cinéma. La désertion devient irréversible. La crise passée, le théâtre ne sera plus le même. Les grandes salles construites au début du siècle se révèlent inadéquates pour le théâtre plus intimiste, plus diversifié et plus professionnel qui est en train de naître. Deux événements surviennent en 1930, faisant date dans l'histoire du théâtre québécois : le Théâtre Stella et le Montreal Repertory Theatre sont fondés. Tous deux se proposent de faire un théâtre de qualité.

En fondant en 1937 Les Compagnons de Saint-Laurent, le Père Émile Legault rassemble quelques acteurs amateurs²⁶ avec pour ambition de redéfinir le théâtre francophone en présentant pour les jeunes générations un répertoire à la fois classique et contemporain mais où l'on repense l'art du théâtre comme une totalité impliquant à la fois un art du texte et un art du jeu en prise sur la sensibilité moderne. Le projet de Legault ne vise pas moins qu'à « faire ou refaire le théâtre de notre pays », démarqué des courants dominants de l'époque : le modèle américain ou le vaudeville. Il va donc travailler à une réforme en profondeur du théâtre en essayant de conjuguer un répertoire de qualité et des techniques de jeu modernes dont Copeau sera la référence.

Parallèlement aux effort du Père Legault, d'autres compagnies tentent l'aventure du professionnalisme mais c'est surtout L'Équipe avec Pierre Dagenais qui fera l'unanimité. Metteur en scène et comédien, Pierre Dagenais y monte des textes classiques (Shakespeare) et contemporains, n'hésitant pas à programmer *Huis clos* de Jean-Paul Sartre – pièce sulfureuse dans un pays où l'importance de l'Église n'a pas vraiment faibli.

Si le Père Legault est préoccupé de faire du théâtre un art éloigné de toute considération commerciale, Gratien Gélinas pour sa part va chercher à créer une dramaturgie proprement canadienne. Acteur fort actif sur la scène montréalaise, et tout particulièrement au Montreal Repertory Theatre où il joue tant en français qu'en anglais, Gratien Gélinas se lance dans l'aventure de l'écriture en créant un personnage – Fridolin – qui va devenir l'un des personnages vedettes de la scène montréalaise. De 1938 à 1947, Gélinas créera des revues annuelles, un des héritages de Broadway au Canada.

Passant des revues à la pièce de théâtre dûment construite, Gratien Gélinas crée en 1948 *Tit-Coq*, qui reprend le personnage du conscrit Fridolin, situé dans un contexte canadien. C'est un triomphe. Tout le Québec se reconnaît dans l'histoire de ce conscrit malheureux, sans famille, un peu à la dérive, perdant jusqu'à son seul bien, la femme qu'il aime. La thématique est importante. Elle constituera la base du théâtre québécois pendant de nombreuses années avec ses personnages

^{26.} La compagnie deviendra professionnelle en 1949. En 1952, elle mettra fin à ses activités sous l'effet de difficultés financières et de l'absence d'aide du Gouvernement de Duplessis.

marginaux, malheureux et déchus de la société. Ce sont ces mêmes personnages que Michel Tremblay reprendra en élargissant l'éventail social représenté et en renouvelant la thématique de l'être en quête d'identité.

L'écriture aussi fait de *Tit-Coq* une œuvre artistique d'importance. En effet, pour la première fois, les qualités dramatiques sont évidentes. De plus, la langue parlée par les personnages rompt avec les dramaturgies antérieures : langue parlée, populaire, proche du quotidien. Le public ne s'y trompe pas. Pour la première fois, il peut s'identifier totalement à un personnage dont l'histoire et le parler le renvoient à lui-même. Sans le savoir, Gélinas vient de poser les bases d'une dramaturgie nationale canadienne-française.



Girerd, À joual sur la langue. Caricature, 28 septembre 1974.

En même temps, la modernité frappe de plein fouet le Québec avec le *Refus Global* (1948) de Paul Émile Borduas, manifeste fondateur de la modernité québécoise qui rompt avec l'idéologie passéiste des époques antérieures. L'année précédente, deux pièces d'automatistes²⁷ ont été jouées : *Bien-être* (1947) de Claude Gauvreau et *Une pièce sans titre* de Jean Mercier.

Dans le domaine de la littérature et du théâtre, les œuvres qui s'inspireront de ce manifeste seront donc des œuvres plus formalistes, centrées sur le jeu de la langue, l'éclatement de la narration et des personnages, la non-linéarité du récit. Jacques

^{27.} Automatisme: Mouvement artistique québécois inspiré du surréalisme et centré sur l'expression non figurative de l'inconscient. On lui doit une série de réalisations qui commencent en 1942 et culminent dans un manifeste, Refus global, en 1948. – Sur l'automatisme, voir P.-É. Borduas et Cl. Gauvreau, Refus global; André Bourassa et Gilles Lapointe, "Refus global" et ses environs, Montréal, L'Hexagone/Bibliothèque Nationale du Québec, 1998; Paul-Émile Borduas, Écrits I et II, édition critique ss. la dir. d'A. Bourassa et al., 1987 et 1997, 3 vol. – Sur le théâtre, voir, en particulier, A. Bourassa, "Scène québécoise et modernité" dans L'Avènement du Québec à la modernité, Ste Foy, 1988, 1986.

Languirand se situe dans cette lignée²⁸, mais c'est surtout Claude Gauvreau qui va inscrire la modernité au théâtre, tout particulièrement avec des spectacles multidisciplinaires, objets automatistes qui imposeront une liberté formelle et de contenu qui en préserve la richesse jusqu'à aujourd'hui. Vingt ans plus tard, Réjean Ducharme poursuivra dans cette voie avec *Inès Pérée et Inat Tendu* (1968), *Le Cid maghané* (1976), *Ha ! Ha !* (1978).

1949-1965 : FONDATION DES PREMIERS THÉÂTRES ET NAISSANCE D'UNE DRAMATURGIE

es années cinquante marquent les débuts d'un vrai théâtre professionnel au Québec et voient la fondation de nombreux théâtres, esquisse de la topographie du théâtre d'aujourd'hui. Ces théâtres, rompant définitivement avec le théâtre d'autrefois, vont être orientés vers une pratique où les préoccupations artistiques l'emportent sur le souci commercial.

La première de ces créations est celle du Rideau-Vert en 1949, suivie peu de temps après par celle du Théâtre du Nouveau-Monde (TNM, 1951). Yvette Brind'amour, Jean Gascon et Jean-Louis Roux, qui président aux destinées de ces deux lieux, ignorent alors qu'ils viennent de poser les fondements des premières institutions théâtrales au Québec, celles qui configurent encore – avec d'autres – le paysage d'aujourd'hui. Jusque-là, peu de théâtres avaient survécu sur de longues périodes. Conçus souvent comme des lieux de diffusion, la plupart d'entre eux n'avaient pas réussi à maintenir une troupe avec une programmation régulière. Tel n'est plus le cas avec la période qui s'ouvre en 1949. À l'écoute de l'effervescence théâtrale européenne (Lugné-Poe, Copeau, Dullin, Jouvet), le changement est radical. Désormais l'art du théâtre va primer sur les questions de rentabilité ou de goût du public²⁹. De 1954 à 1960, l'on assiste à une multiplication de compagnies : le Quat'sous fondé par Paul Buissonneau (1955), le Théâtre de Dix-Heures de Jacques Languirand (1956-1957), L'Egrégore (1959-1968) autour de Françoise Berd, le Théâtre-Club (1953-1965).

Les compagnies et théâtres qui se fondent à l'époque peuvent être ordonnés selon deux axes. Certains privilégient les textes de répertoire classique et contemporain : TNM, Quat'sous, Rideau-Vert, NCT (fondée en 1964). D'autres privilégient plutôt l'avant-garde : L'Egrégore, le Théâtre-Club (1953-1965), le Théâtre de l'Estoc (1957-1967). Les théâtres de poche, plus propices à l'expérimentation, se multiplient dans les années soixante : Théâtre de l'Amphitryon, Théâtre d'Anjou, Théâtre de Dix-Heures. Le public y découvre Ionesco, Beckett, Ghelderode, Synge, Gorki, Durrenmatt, Jarry, Tchekhov, mais aussi les Québécois Gilles Derome, Jacques Ferron et Robert Gurik. On joue Vian, Arrabal, Gatti, Weingarten. Seul

^{28.} Avec Le Roi ivre (1957), Les Insolites (1958), Le Gibet (1958), œuvres qui s'inspirent de l'absurde, mais aussi avec Klondyke (1965), son œuvre la plus importante et la plus ambitieuse qui fait la synthèse de ses choix modernistes.

29. À cela s'ajoute un facteur fondamental : dès le milieu des années 1950, les gouvernements, conscients désormais de la responsabilité qui leur échoit en matière culturelle, vont créer des institutions destinées à subventionner les arts : le Conseil des arts du Canada en 1957 et le Ministère des Affaires culturelles à Québec en 1961.

Gratien Gélinas, qui fonde en 1958 la Comédie-Canadienne, mentionne la création d'une dramaturgie proprement canadienne française comme la base de son théâtre³⁰.

La place du théâtre s'affirme donc avec le souci désormais évident de faire du théâtre une composante importante de la cité. Les gouvernements sont interpellés. Insensiblement les théâtres sont devenus exclusivement francophones, présentant des pièces en français à un public majoritairement sinon exclusivement francophone. Le théâtre enregistre de cette manière le clivage entre communautés francophone et anglophone, clivage qui va aller en s'amplifiant. Le théâtre pose ainsi les bases indispensables à l'émergence d'une dramaturgie spécifiquement québécoise.

LES ANNÉES SOIXANTE: L'ÉMANCIPATION

Olitiquement, les années quarante et cinquante sont marquées par la "grande noirceur" de Maurice Duplessis³¹ à laquelle va se substituer progressivement la Révolution tranquille de Jean Lesage. Le Québec se réveille soudain : un sentiment d'urgence l'habite, orienté vers la libéralisation d'une société en profonde mutation tant idéologique que culturelle. Des institutions culturelles sont créées pour aider les artistes : ministère des Affaires culturelles (1961), création d'une École nationale de théâtre (1960). L'affirmation d'une conscience nationale amène progressivement l'abandon de la notion de théâtre canadien-français pour celle, plus spécifique, de théâtre québécois. Le Québec commence à revendiquer sa différence par rapport au reste du pays, une différence fondée sur la langue mais aussi sur une culture dont les racines sont différentes de celles du reste du Canada. Amalgame des influences américaines et européennes, les années soixante voient le Québec réussir une mutation idéologique importante qui rompt définitivement avec le passé - religieux et politique surtout. Volonté politique et volonté du milieu lui-même vont alors se rencontrer, conjuguant leurs efforts pour jeter les bases du théâtre d'aujourd'hui.

La création théâtrale québécoise, celle de Gélinas, Dufresne, Dubé ou même celle de Françoise Loranger – *Medium Saignant* – est alors d'inspiration essentiellement réaliste. Elle met en scène des drames familiaux, dans des milieux populaires pour l'essentiel ou bourgeois dans le cas très spécifique de Dubé³² mais sans revendication véritable. Le personnage principal est souvent un antihéros, personnage-victime vivant son désarroi intérieur et social sur le mode du constat. Il est difficile de parler de théâtre politique ou même engagé en ce sens³³.

La langue utilisée dans les pièces varie d'un texte à l'autre. Littéraire et sans régionalisme pour certains – Dubé, Loranger –, elle est chez d'autres marquée par l'oralité et une syntaxe plus proche de celle des petites gens – Gélinas. Même

^{30.} La Comédie-Canadienne monte ainsi au cours des années des pièces de Marcel Dubé, de Gratien Gélinas, de Guy Dufresne et de Félix Leclerc. En 1970, sans aide gouvernementale appropriée, acculée à la faillite, la Comédie-Canadienne ferme, victime sans doute d'une vision discriminatoire qui privilégie, à l'époque, le théâtre fondé sur un répertoire national à un théâtre fondé exclusivement sur une dramaturgie "nationale". Dans les années suivantes, ces positions vont radicalement changer, trop tard malheureusement pour la Comédie-Canadienne.

^{31.} Maurice Duplessis arrive au pouvoir en 1944 et ne l'abandonne qu'à sa mort en 1959. Lui succède Jean Lesage de 1960 à 1966.

^{32.} Dubé domine le paysage théâtral des années 1960 avec plus de quarante pièces écrites entre 1951 et 1968, à la fois pour la scène et pour la télévision.

^{33.} Laurent Mailhot et Jean-Cléo Godin déplorent cette absence. Voir Le Théâtre québécois, Montréal, HMH, 1970, p. 9-18.

si elle n'ose pas encore donner un reflet parfait de la réalité linguistique du Québec, elle contribue efficacement à gratter le vernis uniforme d'une langue parfaitement policée de plus en plus en porte à faux par rapport à la langue de tous. Ces brèches linguistiques, alliées à l'évocation sur scène de personnages empruntés à la réalité sociale, rendent désormais possible l'identification du public qui coopte avec enthousiasme ce théâtre plus proche de lui – ce qui explique le rôle fondamental que le théâtre va jouer dans les années soixante-dix dans l'édification d'une identité nationale, puisque c'est autour du joual que les batailles vont se mener et se gagner, la revue *Parti pris* cristallisant les enjeux en faisant enfin de la langue un débat politique.

Les années qui suivent sont marquées par une décolonisation culturelle et l'émergence d'un nationalisme québécois. Le théâtre épouse les changements en train d'agiter la société. C'est l'époque du REFUS:

Rejet de la résignation et du masochisme ataviques du Canadien-Français, sublimés religieusement dans "l'esprit de sacrifice", refus des représentants de la culture (et du théâtre) d'origine étrangère, notamment française, qui sont désignés comme hautains, méprisants et contraires à l'épanouissement de pratiques artistiques authentiques; rejet de l'Occupant anglo-canadien qui est accusé d'avoir engendré l'aliénation économique, politique et culturelle des Québécois³⁴.

Le grand auteur qui émerge de cette période est, bien sûr, Michel Tremblay dont Les Belles-Sœurs, jouée sur la scène du Rideau-Vert en août 1968, précipite une prise de conscience déjà en cours d'édification depuis quelque temps. Le théâtre y trouve son porte-parole le plus fort. Sa présence et son importance dominent toute la littérature du Québec tant dans le roman³5 que dans le théâtre. Michel Tremblay a écrit près de trente pièces qui sont, pour la plupart, autant de succès. Pièces admirablement construites d'un point de vue dramaturgique où il observe au scalpel les sentiments des personnages : démunis, laissés-pour-compte, homosexuels, chanteuses ratées, femmes en attente d'un mari toujours absent... Le monde de Tremblay est un univers quasi zolien où les êtres se révèlent dans la banalité de leur vie quotidienne³6.

Aux côtés de Tremblay, Jean-Claude Germain occupe une position polémique, plus radicale, qui contribue à cette prise de conscience. Le Théâtre du Même nom fondé en août 1969 avec Les Enfants de Chénier³⁷, dénonce la soumission du théâtre québécois à la culture étrangère et à ses chefs-d'œuvre. Auteur de plus d'une vingtaine de pièces, il s'attaque sur un ton pamphlétaire à tous les mythes, dénonçant toutes les idéologies ayant asservi le Québec au cours des années et revendiquant le droit à une dramaturgie propre. Fondateur du Théâtre du Même nom (1969), on le retrouve en charge du Théâtre d'Aujourd'hui dont la programmation sera la première à être exclusivement québécoise et cristallisera autour d'elle les revendications pour une culture et une dramaturgie propres au Ouébec.

37. Godin, Le Théâtre québécois, op. cit., p. 194.

^{34.} Voir Gilbert David, "Un nouveau territoire théâtral, 1965-1980", in *Le Théâtre au Québec 1825-1890*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 153.

^{35.} Voir Littérature francophone. 1. Le roman, op. cit., p. 84-85 et 87. 36. Voir David et Lavoie, Le Monde de Michel Tremblay, Montréal/Bruxelles, JEU/Lansman, 1993.

En 1968 également, Robert Gurik dans Hamlet, prince du Québec prend ses distances par rapport au théâtre classique qu'il démonte avec humour, se réappropriant les classiques tout comme le fera Réjean Ducharme avec Le Cid maghané quelques années plus tard, ou encore Michel Garneau avec Macbeth (1978). Jacques Ferron – Les Grands Soleils (1968) –, Roland Lepage – La Complainte des hivers rouges (1974) – et Robert Gurik – Le Procès de Jean-Baptiste M (1972) – entreprennent des œuvres qui se veulent nationalistes.

LES ANNÉES SOIXANTE-DIX : DES ANNÉES D'EFFERVESCENCE ET D'EXPÉRIMENTATION

es années soixante-dix opèrent un changement radical dans le théâtre québécois. Le théâtre, effervescent depuis plus de dix ans, précipite son développement en même temps qu'il colle aux changements politiques et idéologiques. Une nouvelle société est en train de naître et le théâtre aide à son identification.

En même temps que s'édifient une conscience et une identité nationales, les lieux consacrés au théâtre se multiplient. Toute une génération de dramaturges, metteurs en scène, acteurs, émerge. Près d'une centaine de compagnies sont fondées en moins de quinze ans. Pour toutes, le mot d'ordre demeure de faire du « théâtre d'ici ».

Le renouvellement s'effectue sur plusieurs fronts : d'une part, par l'émergence d'une écriture nouvelle portée par des auteurs qui prennent souvent la parole avec véhémence et qui vont devenir les hérauts de ce nouveau théâtre - tel Jean-Claude Germain, par exemple - : d'autre part, par une démocratisation du processus théâtral, mettant sur le même plan tous les concepteurs du spectacle tout en faisant participer davantage le spectateur, souvent intégré à un espace scénique qui s'est luimême renouvelé. Ce sont les belles années de la création collective et de productions qui font date. Le Grand Cirque ordinaire (1969-1977) autour de Raymond Cloutier - qui présente T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?, une remise en question du théâtre de répertoire et du jeu traditionnel sur fond d'histoire du Québec - et le Théâtre Euh! (1970-1978) seront les chefs de file de ce mouvement où figurent beaucoup d'autres compagnies qui se créent alors à Montréal, à Québec, à Sherbrooke, à Victoriaville, à Rimouski³⁸... Les options politiques de tous ces groupes sont évidemment de gauche, ancrées dans le prolétariat, s'opposant aux valeurs d'une société passéiste dont ils désirent à tout prix se différencier (famille, religion, modèles étrangers). Ils veulent redonner le théâtre au "peuple". Le théâtre y devient tribune. Brecht, Boal, l'agit-prop, le Living Theatre, le Bread and Puppet, la San Francisco Mime Troupe servent d'inspiration et de modèle.

D'autres auteurs contribuent bien sûr à cette effervescence dramaturgique : Michel Garneau – Quatre à quatre (1974), Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone (1981) – ; Jean Barbeau qui domine également ces années avec plus de vingt pièces à son actif – Ben-Ur (1971), Manon Last Call (1970), Joualez-moi

^{38.} Théâtre Parminou, Théâtre de Quartier, Théâtre d'Ia Shop, Théâtre à l'Ouvrage, Théâtre Les Gens d'En-bas, Théâtre du Sang Neuf.

d'amour (1970) – ; Claude Gauvreau – Les Oranges sont vertes (1972), La Charge de l'orignal épormyable (1970) – et Réjean Ducharme – Ha ! Ha ! (1978) – moins ancrés dans les questions nationalistes et plus proches du renouvellement formel qui a lieu dans le domaine des arts visuels.

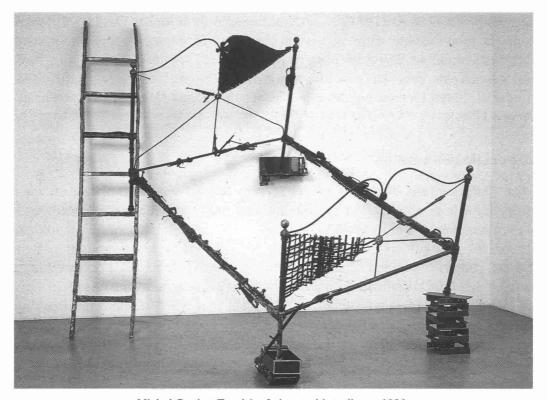
Parmi les femmes, Anne Hébert a ouvert la route mais son théâtre est peu joué. Celui de Françoise Loranger l'est davantage – *Medium Saignant* (1970). La Sagouine (1972) d'Antonine Maillet, adapté pour la scène, devient un classique donnant une plateforme à la parole acadienne. Les femmes marquent ces années-là de leur dynamisme. Elles créent de nombreuses compagnies, deviennent auteurs, se lancent dans la création collective et prennent la parole : Marie-Claire Blais, Michèle Lalonde sont jouées de même que Élizabeth Bourget, Jeanne-Mance Delisle. Marie Laberge publie énormément – C'était la guerre à l'Anse à Gilles (1980), Ils étaient venus pour (1981), L'Homme gris (1984), Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes (1986), Oublier (1987). Son théâtre, très réaliste, évoque la vie des milieux populaires et rend bien compte d'une certaine réalité québécoise.

Le théâtre féministe, particulièrement actif ces années-là, fait entendre une voix forte. Plusieurs compagnies se créent, apportant avec elles des thématiques et une dramaturgie propres aux femmes: Le Théâtre des Cuisines (1973), le Théâtre expérimental des femmes (1979) – dont l'âme est la comédienne et dramaturge Pol Pelletier –, La Commune à Marie (1978), Les Filles du Roy (1976). On y traite du travail des femmes, de contraception, d'avortement... Les titres choisis sont éloquents: Môman travaille pas, a trop d'ouvrage; Nous aurons les enfants que nous voulons; À ma Mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine (1979); Moman (1979). En 1976, La Nef des Sorcières, pièce collective présentée au TNM, ouvre les hostilités. La pièce est suivie en 1978 par Les fées ont soif, qui suscite à son tour une bataille en règle devant les portes du théâtre entre partisans de l'Église et partisans de la parole libre des femmes.

Le théâtre pour le jeune public est, lui aussi, particulièrement vivant au Québec et en renouvelle le genre. De nombreuses compagnies créées dans les années soixante s'y consacrent exclusivement : Théâtre pour enfants de Québec, Théâtre des Pissenlits. D'autres leur succèdent : le Théâtre de la Marmaille – qui devient le Théâtre des Deux Mondes en 1994 et s'adresse désormais également à un public d'adultes –, le Théâtre de Carton, le Théâtre de Quartier, le Carrousel autour de Suzanne Lebeau et Gervais Gaudreault, le Théâtre du Gros Mécano, le Théâtre des Confettis, le Théâtre Petit-à-Petit. Leur dynamisme contribue à développer une dramaturgie pour enfants grâce, entre autres, à Monique Corriveau, Louis-Dominique Lavigne, Suzanne Lebeau, Roland Lepage ou Marcel Sabourin.

Côté expérimentation, les années soixante-dix sont marquées par un renouvellement du jeu sous l'influence de quelques maîtres : Grotowski, Artaud, Brecht, bien sûr. Decroux et Barba ont marqué certains artistes qui sont allés travailler avec eux et qui, de retour au Québec, ont créé des compagnies : Omnibus (1970) autour de Jean Asselin, Les Enfants du Paradis (1975) – qui deviendra ultérieurement Carbone 14 – autour de Gilles Maheu, le Groupe de la Veillée (1973) autour de Gabriel Arcand. D'autres compagnies expérimentales ont une démarche plus formaliste : c'est le cas de L'Eskabel (1971-1988) autour de Jacques Crête, Opéra-Fête (1979-1989) autour de Pierre Larocque. Dans ce panorama,

le Théâtre expérimental de Montréal (1975), devenu quelques années plus tard le Nouveau théâtre expérimental (1979) après la scission³⁹ de certains de ses membres, occupe une place à part. Créé par un collectif – constitué de Jean-Pierre Ronfard, d'Anne-Marie Provencher, de Robert Claing, de Pol Pelletier et de Robert Gravel –, ses règles de fonctionnement et ses objectifs artistiques exclusivement orientés vers l'expérimentation lui assurent une place unique due pour l'essentiel à la personnalité de Jean-Pierre Ronfard.



Michel Goulet, Trophée. Acier et objets divers, 1986.

À la fin des années soixante-dix le panorama est tracé. Ces années d'effervescence ont été d'une richesse extrême : elles ont façonné le théâtre québécois, lui donnant originalité, force et authenticité ; le théâtre québécois est né et il existe désormais à part entière. Les années suivantes consolident les acquis cependant que nombre des compagnies fondées au cours de ces années-là vont s'institutionnaliser.

LES ANNÉES 1980 ET 1990: LA CONSOLIDATION

L'ère des metteurs en scène...

Au cours des années quatre-vingts, quelques compagnies s'ajoutent à ce panorama déjà fourni, mais elles sont moins nombreuses. Le rythme de création ralentit au fur et à mesure que l'aide de l'État, déterminante dans les années précédentes,

^{39.} Cette scission donnera également naissance au Théâtre expérimental des femmes en 1979.

connaît soudain un coup d'arrêt. Des compagnies plus jeunes inscrivent des options esthétiques loin des questions identitaires. Denis Marleau en est le meilleur exemple. Son théâtre (le Théâtre UBU) se fait d'abord connaître par des mises en scène de textes oulipiens et d'avant-garde qui tournent le dos à tout réalisme psychologique.

Les années 1980 et 1990 se distinguent donc par l'émergence d'une nouvelle génération de metteurs en scène pouvant opérer dans un panorama marqué désormais par une certaine stabilité: Martine Beaulne, Alice Ronfard, Claude Poissant, René-Richard Cyr, Yves Desgagné et, bien sûr, Robert Lepage, dont La Trilogie des Dragons (1987) et Les Sept Branches de la Rivière Ota (1996) font le tour du monde. Une autre génération de metteurs en scène apparaît et tente difficilement de se faire une place dans le paysage saturé d'aujourd'hui: Paula de Vasconcelos avec Pigeons International (fondé en 1987 avec Paul-Antoine Taillefer), Serge Denoncourt avec le Théâtre de l'Opsis (1984-1994), le Théâtre Acte 3 (1983).

... et celle des auteurs

Le Québec ayant désormais trouvé sa voie propre, les théâtres institutionnels programment de nouveau le répertoire international – avec une préférence pour le répertoire américain et les grands classiques – mais enrichi d'une vision proprement québécoise. Les auteurs québécois les plus récents – parmi lesquels on citera René Daniel Dubois, Normand Chaurette, Michel Marc Bouchard, Larry Tremblay – battent en brèche la dramaturgie réaliste. Ils optent délibérément pour une thématique et une langue plus universelles où les problèmes de l'individu d'aujourd'hui l'emportent sur une vision nationaliste du Québécois confronté à son destin.

D'autres se manifestent de façon moins régulière mais demeurent porteurs d'interrogations existentielles variées : Serge Sirois dans Pommiers en fleurs (1981), René Gingras dans Syncope (1983) et Le Facteur réalité (1985), Normand Canac-Marquis dans Le Syndrome de Cézanne (1987), Marco Micone dans Gens du silence et Addolorata (1983). La question de l'homosexualité devient le sujet de nombreuses pièces: amant meurtrier comme dans Being at home with Claude de René Daniel Dubois, amant jaloux comme dans Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, de Normand Chaurette (1982), amants qui s'assument comme dans Les Feluettes ou La Répétition d'un drame romantique de Michel-Marc Bouchard (1987)⁴⁰. Il faut faire une place particulière à Vie et mort du roi boiteux (1981-1982), une fresque épique de Jean-Pierre Ronfard qui est l'une des œuvres les plus puissantes du théâtre québécois d'aujourd'hui, œuvre multiforme, éclatée, raccourci de toute l'œuvre shakespearienne, présentant une intertextualité aux dimensions du monde. Le théâtre se penche aussi sur ses propres structures, sur le phénomène de la représentation et interroge sa théâtralité, son intertextualité. Tel est le cas pour René Gingras, René Daniel Dubois, mais aussi Daniel Danis, Jean-François Caron, Jean-Frédéric Messier et Dominic Champagne.

^{40.} Pour plus de détails sur une classification thématique des œuvres du répertoire québécois actuel, voir G. David, "Les mille et une nuits du théâtre au Québec : visions, merveilles et désenchantements", paru dans *Alternatives théâtrales*, n° 26, Bruxelles, septembre 1986, p. 32-47, puis dans *Le Monde selon Graff*, 1966-1986, Montréal, Éditions Graff, 1987, p. 605-622.

L'interculturalisme au théâtre se développe lentement. Des auteurs sont lus et joués : Marco Micone, Wajdi Mouawad, Abla Farhoud. Le Québec s'ouvre au monde et à sa propre différence.

De ce très bref tableau, que faut-il retenir du théâtre québécois? Tout d'abord, son extrême richesse et sa puissante vitalité. Il aura suffi de quatre cents ans à peine pour que le théâtre au Canada passe de l'état de clone de l'Europe ou des États-Unis à celui d'un art à part entière avec une dramaturgie et des esthétiques spécifiques autour desquelles une culture et une identité ont pris forme. Désormais bien implanté au cœur de la vie culturelle, le théâtre aura participé à toutes les luttes idéologiques et identitaires affirmant haut et fort le "fait québécois". Cette bataille une fois acquise, une internationalisation a suivi, qui place aujourd'hui la dramaturgie québécoise et nombre de ses metteurs en scène parmi les forces artistiques les plus innovatrices et les plus vivantes dans le monde. Cette reconnaissance qui lui échoit aujourd'hui fait du Québec le bastion du théâtre francophone en Amérique du Nord.

CARAÏBES

Antilles • Haïti

u premier abord, l'importance toute relative du genre théâtral aux Antilles et Guyane françaises comme en Haïti constitue un paradoxe, là où le verbe spontané, la musique, la gestuelle des chorégraphies populaires, des carnavals, offices vaudous, mouvements sociaux dits "marchants" ont tant de présence. Là aussi où une oraliture – contes, devinettes – s'est transmise, jusqu'à aujourd'hui, selon des procédures socialisées telles que les "audiences" haïtiennes, les coumbites tambourinés – entreprises de travail collectif à la campagne –, les veillées funèbres.

Pour l'ensemble de ces territoires on est en droit de se demander dans quelle mesure le langage dramatique est le meilleur révélateur de la présence de la culture aux pays et, réciproquement, de la présence des peuples à leur culture, et cela même en Haïti où l'analphabétisme est massif, a fortiori dans les trois départements français. Victor Hugo parlait du théâtre comme « creuset de civilisation ». Or le retentissement des réalisations dramatiques est ici globalement inférieur à ceux du roman, de la poésie.

Des dramatisations potentielles sont là pourtant, même si elles sont moins chargées de mythes ethniques, moins anthropologiquement riches qu'en Afrique. L'histoire, la légende locale ou nationale ont fourni des figures entièrement ou à demi réelles : Ti Jean un peu partout, D'Chimbo à la Guyane, Mackandal, Toussaint-Louverture, le roi Christophe et l'empereur Dessalines en et, par contagion, hors d'Haïti. Tous personnages connus comme remuants, tous sources possibles de cinétiques à disparitions et réapparitions.

En dépit de la volonté généralisée des auteurs d'expliquer le monde caribéen, de sauvegarder la parole de ses peuples, de conscientiser ceux-ci, Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé, Édouard Glissant par exemple, sont internationalement moins célèbres par leurs pièces de théâtre que par les autres genres en lesquels ils ont écrit. Seuls le Martiniquais Aimé Césaire et les dramaturges en créole haïtien – Félix Morisseau-Leroy, Franck Fouché, Frankétienne – réalisent à cet égard une production équilibrée.

Un fait existe, qui tendrait à expliquer cette situation. Dans chaque territoire, indépendant ou non, une double acculturation de nature française fonctionne depuis trois siècles : au pôle de la production, la tradition scolaire – tout imparfaite qu'elle fût – a institutionnalisé l'écrit, non le spectacle ; au pôle de la consommation

théâtrale elle-même, des troupes venues d'Europe en tournée ont satisfait, satisfont encore, semble-t-il, un public petit-bourgeois enclin à se considérer comme élite.

La matière théâtrale caribéenne pose pourtant un certain nombre de questions qui ont trouvé des réponses tantôt partielles, circonstancielles, tantôt fondamentales : en quelle langue, créole ou français, s'entendra le spectacle ? Quel rôle y jouent les figures de typisation, allégories, héros historiques, folkloriques, littéraires – emprunts de Césaire à Shakespeare, de Morisseau-Leroy à Sophocle – et, au contraire, personnages de la commune mesure – comme dans *Ton beau Capitaine* (1987) de Schwarz-Bart ? Quelle peut être la part des apports d'Artaud, Brecht, Piscator, Ionesco, Beckett ?... Comment accorder ces apports avec les codifications anthropologiques spécifiques de la zone ?

Nous verrons quand même que, à l'instar de réalisations portoricaines ou cubaines – Théâtre de l'Escambray –, une nouvelle dramaturgie se perçoit aujourd'hui dans le travail de pièces créées par les Haïtiens, et par quelques troupes antillaises : un questionnement s'effectue sur la fonction de l'acteur, sa valeur représentative – acteur blanc pour pièce "noire", ou l'inverse –, les techniques du corps, la fonction des spectateurs, l'émergence d'un langage dramatique multiforme.

Antilles

bordons le sujet par un état des lieux dans les trois départements d'outremer français. Depuis le XVIII^e siècle, le théâtre autochtone populaire a toujours dû rivaliser avec un théâtre transplanté, exotique, face auquel les saynètes héritées du conte créole – celui où le conteur non seulement narre mais mime, danse, chante –, ces saynètes dont parlent *Les Lettres créoles* (1991) de Confiant et Chamoiseau, n'ont pas fait le poids.

Si l'on considère le chiffre réduit des populations (aucun des trois territoires ne compte 400 000 habitants), le théâtre y dispose de structures non négligeables qui, dans une certaine mesure, visent à surmonter le handicap de l'isolement insulaire. Des aides financières sont normalement fournies par des institutions culturelles étatiques, régionales ou locales. Des lieux de représentation et de formation se sont fait connaître dans les villes principales : théâtres municipaux, Parc culturel, Centre des Arts, Artchipel. Le célèbre SERMAC – Service Municipal de la Culture de Fort-de-France – offre ses ateliers à la collaboration d'artistes étrangers au pays avec des talents locaux reconnus ou prometteurs. En communes rurales, des Maisons de Jeunes et de la Culture constituent des points d'appui. Des festivals s'ouvrent sur les mondes de la Caraïbe, des Amériques et de l'Afrique subsaharienne.

Inversement, les manifestations régionales : l'inter-caraïbe Carifesta (créé en 1968), qui se déplace de pays à pays, les Prix de la Casa-de-las-Americas fondés à

La Havane, le rayonnement des troupes haïtiennes, dominicaines, cubaines, ne manquent pas d'attirer les dramaturges antillais. En métropole, la tradition du Festival de la Francophonie à Limoges et l'accueil de pièces, d'acteurs, de troupes et d'animateurs dramatiques là où résident de fortes collectivités immigrées, sont autant de stimulations.

La densité du réseau de troupes – six sont subventionnées, dont quatre en Martinique – est-elle équivalente à celle de l'hexagone ? Sans pouvoir en décider, signalons deux réalités contradictoires : d'une part, une abondance de compagnies – dont Kimafoutiésa, Orient Express, Volcan, Soif Nouvelle, Balan, Le Flamboyant – possédant à des degrés divers les techniques de jeu ; d'autre part, une certaine désaffection des lieux de formation habituels – maisons de la Culture – dans les communes, et la précarité de survie de maint et maint groupe.

Dans les années soixante-dix et quatre-vingts, un mouvement non écrit et souvent d'amateurs a exprimé des aspirations populaires d'ordre social et politique, proclamant ses références : répression meurtrière de 1959 et procès des jeunes nationalistes en Martinique, émeutes de 1967 en Guadeloupe. De l'action directe on passait à une propagande destinée à préparer des actions futures : proche du meeting de conscientisation, ce théâtre utilisait le créole plutôt que le français. D'un didactisme ancré sur le mouvement social lui-même, il protestait contre l'aliénation, la répression néo-coloniale, le joug néo-colonial ("En ba jouk" fut le nom d'une troupe). Ainsi Auguste Macouba dans Eia! Man-maille là (1968) s'inscrit dans un courant révolutionnaire de contre-violence anti-impérialiste initié par Frantz Fanon. À ce courant se rattachent aussi Nuit Blanch (1973) - Théâtre du Cyclone, Guadeloupe -, de registre léniniste, et les œuvres militantes de Daniel Boukman (né en 1936), ancien insoumis de la guerre d'Algérie, qui vit en métropole. Parmi ses pièces, citons Chants pour hâter la mort des Orphées (1967), une critique de la prétention des poètes antillais tel Aimé Césaire à changer le monde par l'écriture, et Ventres pleins, ventres creux (1981), satire burlesque, enlevée et inventive. Ce théâtre, qui traite des lieux communs de l'anticolonialisme entre extrême trivialité et registre giradulcien, bute sur la vraisemblance laborieuse de ses allégories, et sur le défi de prêter de la poéticité à ceux que l'on méprise. Quant à l'indépendantiste martiniquais Vincent Placoly (1946-1992), auteur de quatorze pièces dont un Dom Juan créole, avec Dessalines ou La passion de l'Indépendance (La Havane, 1983), vingt ans après le Roi Christophe de Césaire, il réhabilitait dans l'ordre du mythe un héros haïtien d'ordinaire condamné par la morale occidentale.

Apparut aussi le souci d'exploiter le patrimoine des contes, chansons, gestuelle symbolique, danses d'esclaves, rythmes de tambour-ka et ti-bois de carnaval. À cet égard, du Guyanais Élie Stephenson (né en 1944), Ô mayouri (1988) – pièce bilingue qui retravaille l'histoire et le message de Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain – et ses autres créations telles que Les Voyageurs, Un rien de pays (1976), Placers, visent à constituer un théâtre total de fables dramatiques colorées mais sans folklorisation, sur fond de patrimoine local historique, linguistique, musical.

Ina Césaire met en scène dans Mémoires d'isles (1985) le récit de vie de deux vieilles Antillaises et dans L'Enfant des passages ou La Geste de Ti Jean (1987) – pièce en créole et en français – reprend la figure folklorique d'un jeune héros

rebelle qui voyage entre le monde concret des îles et un autre monde, "parallèle", imaginaire, mais non moins antillais.

Enfin, la rencontre avec les cultures dramatiques mondiales, leurs styles de jeu diversifiés, permet maintenant une modernisation généralisée des procédés scéniques, quel que soit leur aloi d'antillanité ou de créolité – ainsi le drame linéaire de Michèle Césaire, La Nef (1992) et le jeu d'allégories du nécessaire combat culturel dans Manman Dlo contre la fée Carabosse (1981) de Patrick Chamoiseau. La dramaturgie d'Édouard Glissant se résume à Monsieur Toussaint (1961). Dans cette pièce – créée en Martinique par le groupe théâtral de l'Institut Martiniquais d'Études que dirigeait l'auteur ; éditée en 1961, radiodiffusée en quatre heures en 1971, puis adaptée pour la scène en 1978 –, le "Père de l'indépendance haïtienne", en captivité en France, se déplace dans l'espace et le temps jusqu'en son pays en effervescence, dialogue avec des leaders morts comme avec ses geôliers, profère ses objectifs de liberté pour son peuple. Tragédie de la décolonisation, Monsieur Toussaint souffre d'une dilution du dramatique en de multiples énoncés discursifs ou poétiques.

De la Guadeloupéenne Maryse Condé, auteur de cinq pièces, les deux plus connues traitent de la confrontation de cultures et valeurs : *Dieu nous l'a donné* (1972) théâtralise le retour au pays d'un Antillais éduqué autrement que par la tradition, alors que dans *Mort d'Oluwémi d'Ajumako* (1973) se jouent l'exténuation de l'ordre politique ancien en Afrique et le rôle des jeunes élites à l'européenne dans ce processus de déculturation.

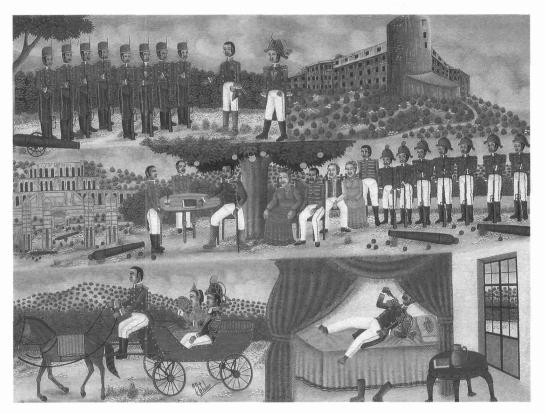
La minceur de *Ton beau capitaine*, unique pièce de Simone Schwarz-Bart, ne fait pas oublier qu'elle est une réussite totale, tant par le sujet – le drame sentimental d'un ouvrier haïtien immigré à la Guadeloupe – que par le traitement de l'échange verbal, du jeu muet et d'une mise en abyme : les espaces – scénique et extérieur – comme la centralité de l'objet – un lecteur de cassettes – sont les signes par excellence d'une communication amoindrie mais pathétique entre les êtres.

Le théâtre en créole auquel se sont attelés bon nombre de jeunes auteurs a pour œuvre pilote Agénor Cacoul (1966) de Georges Mauvois (né en 1922). Ici, l'accord entre le contenu et la forme du contenu ne tient pas à la mise en scène mais à la présence dialogique entre un maire martiniquais, petit potentat vénal et fraudeur, et un meneur de grève, chômeur partiel. Les emplois alternés du créole et du français fonctionnent comme effets de pouvoir : finasseries, connivence paternaliste, parole de classe. La satire sociale et politique, d'inspiration communiste, y est particulièrement savoureuse.

Enfin, la valeur du théâtre d'Aimé Césaire est d'ampleur internationale. Le héros de *Et les Chiens se taisaient* (1956), Rebelle qui doit tuer le Maître, est mis en face de sa propre vérité et sait qu'il va lui-même mourir. Capturé par les colons – les chiens –, il accède à une épiphanie procédant de la conception nietzschéenne de la tragédie. Impatience révolutionnaire, rêve, angoisse : entouré de récitants, de folles et d'un chœur, il demeure isolé dans une « zone d'incandescence et de silence gelé¹ » qui est aussi celle de la poéticité lyrique.

^{1.} Césaire, Tropiques, n° 8-9, octobre 1943; réed. J.-M. Place, 1978, vol. II, p. 7.

La Tragédie du roi Christophe, le chef-d'œuvre écrit de 1959 à 1961 et mis en scène en France avec des fortunes diverses – magistralement par J.-M. Serreau en 1964, médiocrement dans des cas de sobriété excessive ou de trivialité farcesque –, a été représenté à partir de 1963 en Europe, au Québec, et à Dakar surtout. Chef noir de la colonie de Saint-Domingue, devenu roi après l'accession à l'indépendance, le dirigeant à visée titanesque échoue à faire s'affirmer son peuple par une praxis nationale. Dans la lumière d'Eschyle et de Shakespeare, son défi au destin et son suicide se jouent en images textuelles et en techniques désillusionnantes. Christophe échappe à l'histoire et à la doxa occidentale pour intégrer les lieux sacrés et l'uchronie du vaudou.



Alfred Altidor, Vie et Mort d'Henri Christophe. Huile sur toile, 1991.

Une saison au Congo (1965), exalte au quotidien la lucidité d'un autre personnage réel, le patriote martyr zaïrois Lumumba, assassiné après avoir éprouvé ses limites face aux banquiers internationaux et à la trahison d'autres chefs. Une tempête (1969) restructure en trois actes La Tempête de Shakespeare. L'insulaire Caliban y devient le colonisé révolté, homme de la nécessaire négativité et sujet d'une histoire à faire, face au tyran blanc Prospero.

Césaire dramaturge², compagnon de ses acteurs et du metteur en scène, a retenu la leçon d'Artaud ; son langage scénique mobilise les lieux, objets, gestes, signes. Ses énoncés incantatoires ou grossiers utilisent la parole « comme un objet solide³ ». On

^{2.} Les commentaires du dramaturge sur son théâtre ont complété les études de spécialistes.

^{3.} Cf. Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, chapitre « La mise en scène et la métaphysique ».

comprendra qu'entre la « nébuleuse⁴ » de *Et les chiens...,* la tragédie historique haïtienne, la fable générique d'*Une tempête*, et l'écho brûlant, immédiat, des luttes anti-impérialistes dans le Tiers Monde, la réception de ses œuvres ait été, selon les thèmes et les publics, enthousiaste, réticente, ou truquée.

Demeure la poéticité d'une dramaturgie et d'une même idée, depuis la déploration presque christique dans la scène d'ouverture de *Et les chiens...* :

Bien sûr qu'il va mourir le Rebelle. Oh! Il n'y aura pas de drapeau même noir, pas de coup de canon, pas de cérémonial. Ça sera très simplement quelque chose qui de l'ordre évident ne déplacera rien, mais qui fait que les coraux au fond de la mer, les oiseaux au fond du ciel, les étoiles au fond des yeux des femmes tressailliront le temps d'une larme ou d'un battement de paupière

jusqu'à l'assomption vaudou d'un roi héros de la négritude, dans la dernière scène de *La Tragédie du roi Christophe* :

Père, nous t'installons à Ifé dans les seize rhombes / du vent / À l'origine / Biface ! / Ici patience et impatience / défaite et victoire / Faisceau d'écailles à contre-jour / échanges leurs armes, leurs larmes. / Force de nuit, marée du jour, / Shango. / Je te salue, Ô...

^{4.} Ainsi que l'a qualifié Césaire lors d'interviews.

Haiti

i, tout un temps, la spécificité du théâtre haïtien par rapport aux Antilles françaises non décolonisées a tenu à l'existence et à l'histoire d'une première république noire, ce qui doit être pris en compte aujourd'hui est l'importance numérique de la population (dix fois celle des départements d'outre-mer d'Amérique), son extrême pauvreté, l'analphabétisme massif et l'incapacité pour une part notable du peuple à maîtriser une autre langue que le créole, l'exil enfin de la plupart des créateurs.

L'implantation française y date pourtant de presque quatre siècles (1625 à l'île de la Tortue) et, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le Saint-Domingue colonial connaissait une certaine activité dans les salles de spectacle des principales villes : Le Cap, Port-au-Prince, Léogane. Peu à peu, outre des spectateurs "de couleur", à l'écart du public de colons blancs, quelques actrices mulâtresses furent admises.

Immédiatement après le succès de la guerre d'indépendance (1804), une nouvelle vie théâtrale se développe, vivement encouragée par les leaders patriotes devenus chefs de gouvernement – ainsi Christophe fait-il construire un théâtre royal.

Le répertoire des pièces patriotiques et des comédies de mœurs – deux genres hypertrophiés pendant plus d'un siècle – s'augmente d'un ensemble d'œuvres françaises et, inversement, une partie du répertoire national haïtien est jouée à Paris. Comédies et vaudevilles plaisants ou moralisateurs côtoient alors les tragédies et drames qui, pour un tiers du répertoire, célèbrent les grandes figures indiennes – princesse Anacaona –, les héros "grands nègres", les personnages de pouvoir – Toussaint, Empereur Dessalines, Roi Christophe –, les martyrs du colonialisme français – le noir Mackandal brûlé vif; l'homme de couleur Ogé qui subit la roue. Ainsi La Dernière Nuit de Toussaint-Louverture (1882) d'Alcibiade Pommeraye est contemporaine de Une nuit de noces de Fleury Fequière ; La Marche à l'Indépendance d'Isardin Vieux se joue la même année (1900) que Bon à marier de Georges Sloen...

Le dramaturge Massillon Coicou, fondateur du Théâtre haïtien, domine la période. Précisons que ces spectacles, destinés avant tout à un public citadin alphabétisé en français, soit moins de dix pour cent de la population, étaient en langue française, avec quelques inclusions de langue haïtienne dans les énoncés de personnages du peuple.

La meurtrière occupation américaine de 1915-1934 allait déterminer un sursaut et un ressourcement indigéniste sur les plans politique et culturel : Les Cas qu'au (1918), La Croix marchaterre (1931) font référence à une jacquerie de l'époque, celle des Cacos ; Damballa Ouédo (1921) convoque une figure de dieu vaudou. Et les dramaturges continueront de puiser pendant des décennies dans une culture paysanne vivace, celle des services dans les péristyles, des raras de carnavals, des contes, d'« audiences » ou veillées : il en est ainsi d'Amours de Loas (1903) d'Hénoch Trouillot, de Zombis nègres (1969) de Gérard Chenet ou de Bouki nan Paradis (1933) de Franck Fouché.

Ce matériau dramatique d'identité souchée se complète d'ouvertures sur des patrimoines extérieurs convertis : traduction en langue nationale d'*Antigon* (1953) de Félix Morisseau-Leroy – jouée aussi à Paris au Théâtre Sarah Bernhardt –, de *Roua Kréon* (1953) du même auteur, *Jénéral Rodrig* (1973) – adaptation du *Cid* par Nono Numa –, adaptation des *Émigrés* de Mrozëk en *Pelin Têt* (1978), création en langue créole de *Bras coupé* et de *L'Amiral* de Syto Cavé comme du théâtre de Frankétienne.



Simil, Anacona, Reine d'Ayti. Huile sur toile, 1991.

Aujourd'hui, les dramaturges disposent d'outils de travail comme les études historiques ou critiques⁵, les réflexions de professionnels⁶ et celles que Frankétienne formula à l'occasion de la création de ses pièces⁷. Ils bénéficient aussi de l'expérience des premiers dramaturges en langue créole – Félix Morisseau-Leroy (1912-1998) et Franck Fouché – et de troupes qui furent longtemps célèbres comme Languichatte

^{5.} Telles celles de Jean Fouchard, Le Théâtre à Saint-Domingue et de Robert Cornevin Le Théâtre haïtien.

Robert Baudry, "Aux sources du théâtre populaire haïtien", Conjonction, 1969, et Mona Guérin, ibid.
 Cf. son interview dans la revue américaine Callaloo, 15.02.1992.

et Alcibiade. Malgré les tragédies de l'État et de la société haïtiens, l'existence d'organismes institutionnels – la Société Nationale d'Art Dramatique, le Conservatoire, l'Institut National de Formation Artistique, le Théâtre National – et du théâtre amateur a pu jouer un rôle dans la défense d'une dramaturgie nationale, voire d'une théâtralité nouvelle tout comme, dans la diaspora, la réflexion marxiste et la pratique, inspirée de Brecht et Piscator, des compagnies Tanbou libété et surtout Kouidor⁸.

Deux dramaturges, Jean Metellus et Frankétienne, qui sont en même temps des romanciers reconnus⁹, illustrent, chacun à sa manière, l'idée et la vitalité d'Haïti.

Metellus, exilé depuis quarante ans en France où il exerce la profession de neurologue, auteur de romans, de recueils de poésie et de l'essai *Haïti, une nation pathétique* (1987), a multiplié en outre ses prises de position politiques en faveur d'un régime de liberté, d'égalité et de dignité.

Son théâtre est d'une facture classique et, dramaturgie de dialogue et d'idées, il élargit la tradition des grandes figures. L'Indienne Anacaona, assassinée par les Espagnols en 1502, donne son nom à *Anacaona* jouée au théâtre parisien de Chaillot en 1987; *Le Pont Rouge* (1991) traite du meurtre de l'empereur Dessalines, dictateur progressiste, terreur des Français, héros de l'indépendance et de la décolonisation, toujours chéri des Haïtiens; mais *Colomb* présente un découvreur et conquérant hanté par ce que lui révèle le choc sanglant de deux mondes.

Au pôle opposé se dresse la production de Frankétienne. Poète, romancier, chanteur, musicien, dramaturge, plasticien, demeuré au pays jusqu'à l'âge de cinquante ans, Frankétienne a fait passer sous la dictature duvaliériste des romans aussi dénonciateurs pourtant que Dézafi (1975) et sa version française, Les Affres d'un défi (1979).

Frankétienne compte aujourd'hui vingt années de créativité dramatique depuis son Troufoban (1977) – toponyme chargé de mystère –, et c'est ce qui le fait connaître des Haïtiens du pays ou de l'exil; la fraction du peuple analphabète, en particulier, y reconnaît pleinement sa culture dans l'oralité créole et la gestuelle. Le contact de l'auteur avec la troupe en répétition se scelle par une écriture dramatique qui naît tout près de l'aire de jeu, accompagnant à mesure le processus scénique. Plus largement, le dramaturge est de toute évidence souché aux réalités concrètes de la vie des gens, de leur langue, de leur imaginaire, notamment les exclus de tout type. Pelin Têt (1978) fait dialoguer en créole dans un basement new-yorkais – sous-sol aménagé en logement – deux prolétaires profondément déçus mais décidés à s'accommoder de façon critique à une sous-vie sans alternative. La pièce, écrite et mise en scène aux débuts d'une émigration massive, fut jouée au pays, aux États-Unis et au Canada, devant plus d'un millier de spectateurs parfois...

L'excellent accueil fait à *Bobomasouri* (1984), qui mettait en scène d'autres démunis, fut immédiatement bousculé par la création de *Kaselezo* (1985) dont le titre – "rompez la poche des eaux matricielles" – appelait à une triple délivrance, celle d'une femme qui n'arrive pas à accoucher, celle d'un pays et, plus généralement encore, celle de la personne humaine. Outre sa postulation féministe, sa violence

^{8.} Installée dans la communauté haïtienne de New York, mais connue internationalement.

^{9.} Voir Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit., p. 129-130.

militante contre les exploiteurs, ses versions en deux langues, la poéticité concrète de *Kaselezo* ne fut pas pour rien dans la considération et la consécration par le public et la critique :

Prépare les cruches-marassa ¹⁰ pour rafraîchir les entrailles de la terre qui bouillonnent. Les loas ¹¹ sont en colère. Les incroyants ne doivent pas traverser le brasier sacré, ni allonger le bras pour empoigner les éclairs. Les faibles ne peuvent pas toucher la foudre dans la tempête. Prépare-toi Bénita. La femme approche. Elle vient de loin...

Totolomannwel (1986) approfondissait la réflexion sur les conditions de survie d'une dictature tant morale que politique, et sur l'insatisfaction qui suivit un déchoukage (renversement du pouvoir et épuration subséquente) non producteur de véritable catharsis ; là encore, texte et sous-texte dramatiques (la parole créole allusive andaki) étaient à la hauteur du thème. Le metteur en scène Jean-Pierre Bernay a ainsi caractérisé les pièces de Frankétienne :

... la mise en scène de Bobomasouri se révèle travail sur le dérisoire, celle de Kaselezo sur l'incantatoire et celle de Totolomannwel sur l'imaginaire et ses miroirs 12.

Soulignons-y une vision très personnelle de la condition humaine en Haïti et ailleurs, face à la force du pouvoir total, des mythes, de l'absurde, de l'aliénation. Ajoutons que le théâtre de Frankétienne, malgré une poétique très "physique", ne va pas à la rencontre de la théorie scénique d'Artaud, ne serait-ce que par son verbe français et créole omniprésent au sein d'un langage global, verbe impérieux dans la pulsion de ses métaphores et de ses néologismes. Des interviews, et l'incipit de *Pélin Têt*, livrent l'intention d'un dramaturge qui a donné un second souffle au théâtre national : embrasser la réalité, dire la souffrance, conscientiser, désaliéner, représenter de manière « spiraliste¹³ » les contradictions du réel, inventer des ruptures du rythme et de l'espace scénique.

Théâtre évidemment moderne, directement en prise sur les questions du monde contemporain, car ce qui fut singularité haïtienne tend à s'infléchir vers une banalisation tragiquement planétaire. Quelle que soit l'importance accordée au ludisme, au grotesque, à l'avancée esthétique, au renouvellement des formes et des codes – et cela vaut pour l'ensemble de la dramaturgie dans la Caraïbe francophone –, on n'en est pas à une attitude post-moderne d'évacuation ou de relativisation des contenus.

^{10.} Marassa : jumelles.

^{11.} Loas: esprits vaudous.

^{12.} Dans dérives, nºs 53-54, 1986-1987.

^{13.} Depuis plus d'un quart de siècle, le spiralisme haïtien a été présenté par Frankétienne comme une entreprise littéraire et dramatique de dévoilement des tensions entre le réel et le rêve. La spirale ainsi comprise est une vision du monde en tant qu'enchevêtrement, contraction et expansion d'un espace caractérisé par des plans mobiles, des ruptures d'axes et de rythme, des permutations, des extrapolations.

OCÉAN INDIEN

ès le XVIIIe siècle, le théâtre est introduit aux Mascareignes, comme expression du raffinement de la vie de société; on aménage ou même on construit des lieux spécifiques - à la Réunion, à l'époque révolutionnaire, les représentations avaient lieu à la salle des Étuves, qui abritait aussi l'Assemblée coloniale ; à Maurice, le théâtre de Port-Louis, abattu par un cyclone, fut reconstruit sur le modèle de la Scala de Milan et inauguré en 1822. Des troupes françaises viennent jouer des opéras et des opéras-comiques, des vaudevilles, des drames modernes. Ce qui donne le goût du théâtre à beaucoup d'amateurs. Des auteurs réunionnais - Victor Grenier, Auguste Vinson, Marcel Voïart... - ou mauriciens – J. G. d'Arvoy, Victor Jubien, Auguste Maingard, Raoul Ollivry... – composent des pièces qui sont éditées localement et parfois représentées : ainsi le Collège Royal de Curepipe, à Maurice, se fait-il une spécialité d'encourager ses élèves à monter des spectacles pour les grandes dates de l'année. Quelques-uns de ces dramaturges tentent leur chance à Paris : le Mauricien Félicien Mallefille (1813-1868) y connaît un succès durable avec des drames qui épousent les modes du temps – de Glenarvon (1835) aux Mères repenties (1858).

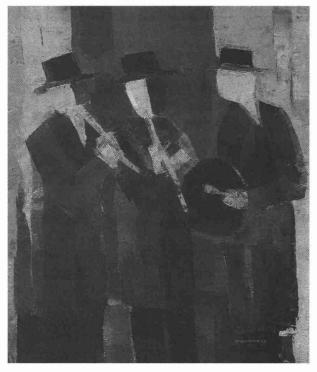
Malgré la difficulté de monter sur place des représentations d'un niveau esthétique acceptable, les meilleurs écrivains des îles succombent souvent à cette tentation du théâtre. Léoville L'Homme (1857-1928), considéré comme le premier écrivain mauricien d'importance, écrit un drame versifié, *Le Dernier Tribut*. Lors de sa représentation au théâtre de Port-Louis en 1883, cette histoire de la fille d'un corsaire qui aime un jeune homme sans la permission paternelle et où les deux amants ne sont sauvés du châtiment suprême que par l'invasion de l'île par les Anglais connut un grand succès. Mais les œuvres dramatiques d'écrivains majeurs comme Robert-Edward Hart – L'Égide (1924) – ou Malcolm de Chazal – Iesou (1950) – ne sont pas portées à la scène.

Cependant, le théâtre du XX^e siècle s'ouvre à de nouveaux publics. Les intellectuels y voient le moyen de toucher le public de ceux qui ne savent pas lire, notamment par l'usage de la langue créole. Auteur prolifique et moralisateur, le Réunionnais Marc Kichenapaïdou dénonce les ravages de l'alcoolisme – L'Ivrogne (1976) – ou rappelle la honte de l'esclavage – L'Esclave (1977). À Maurice, Dev Virahsawmy écrit en créole des pièces militantes, parfois censurées à la représentation, comme LI (1976), pièce pourtant primée à Paris par le Concours

théâtral de RFI. Il a aussi transposé en créole quelques-unes des pièces majeures de Shakespeare (*Macbeth*, notamment). La recherche d'un public mauricien populaire et créolophone a assuré le succès de la troupe d'Henri Favory, Grup I.

À la Réunion, le financement public et l'impulsion du CRAC¹ ont permis, depuis les années soixante-dix, l'apparition d'un théâtre moderne et de qualité. Une troupe, le Théâtre Vollard, animée par Emmanuel Genvrin, s'est acquis une renommée dépassant largement les rivages de l'île. Elle a monté des pièces originales d'Emmanuel Genvrin: Marie Dessembre (1981), évocation de l'abolition de l'esclavage à la Réunion; Nina Ségamour (1982), sur l'île à l'époque de Vichy; Colandie (1986), ou les tribulations d'une jeune Réunionnaise exilée en métropole; Étuves (1988), pièce historique sur la période révolutionnaire à la Réunion; Ubu colonial (1994), variation « hénaurme » sur le personnage d'Alfred Jarry due au marchand de tableaux Ambroise Vollard, natif de la Réunion.

À Madagascar, la tradition orale connaissait des formes préthéâtrales. notamment avec le hira gasy - sorte de spectacle de chansonniers et de danses traditionnelles - qui supposait la présence d'un public, souvent interactif. Le théâtre moderne en malgache est né de l'impression faite par les troupes du «théâtre aux armées » venues distraire le corps expéditionnaire et par les spectacles de patronage montés dans les écoles, notamment par les jésuites. Les auteurs malgaches ont transposé les vaudevilles et les comédies de mœurs. en insérant des couplets chantés et en insistant sur la portée moralisatrice. Les traductions en malgache des œuvres majeures de Corneille, Racine ou Molière ont connu de grands succès sur la scène du Théâtre d'Analakely à Tananarive jusqu'aux



Joseph Andriamahenina, Composition. Peinture, 1997.

années 1970, cependant que la plupart des pièces d'auteurs malgaches sont restées manuscrites, malgré l'enthousiasme du public aux représentations des œuvres de Wast Ravelomoria – *Noro-Kaima* (1942) – Justin Rainizanabololona – *Miste Rin'Analamanga* [Le mystère d'Analamanga] – ou Rodlish – *Sangy Mahery* [Jeux violents] (1927).

Jean-Joseph Rabearivelo, dont le projet littéraire était de développer son écriture dans les deux langues, malgache et français, ne pouvait pas ignorer la tentation du théâtre. Les autorités coloniales lui avaient commandé en 1931 une revue, Aux portes de la ville, sorte de tableau de la vie quotidienne rurale, pour servir à la

.....

^{1.} Centre Régional d'Action Culturelle.

propagande de la colonie lors de l'Exposition coloniale de Paris. Cette pièce, réécrite, est représentée avec grand succès en 1935 au théâtre de verdure d'Ambohijatovo à Tananarive. Pour l'exposition de 1937 à Paris, Rabearivelo rêve de faire représenter une "cantate", *Imaitsoanala*, *fille d'oiseau*, inspirée de l'une des légendes les plus connues de la tradition malgache. Il a engagé des pourparlers avec Serge Lifar, pour que le spectacle soit donné au Théâtre des Champs-Élysées, où l'on doit représenter plusieurs pièces d'auteurs africains. Mais le projet n'aboutit pas, et Rabearivelo n'eut pas la chance de voyager jusqu'à Paris. Sa pièce fut cependant jouée en malgache à Madagascar.

Le théâtre de Jacques Rabemananjara, écrit en français – Les Dieux malgaches (1947), Les Boutriers de l'aurore (1957), Agape des dieux (1962) –, n'a jamais vraiment connu l'épreuve de la scène, si l'on excepte quelques représentations par des troupes d'amateurs. Il est vrai qu'elles sont plus lyriques ou épiques que proprement dramatiques. Les Boutriers de l'aurore propose pourtant un sujet original en présentant l'arrivée des premiers immigrants, qui vont devenir les Malgaches, sur les côtes d'une île inconnue, leurs malaise et inquiétude devant la nouveauté de toutes choses.

Depuis les années 1970, le théâtre malgache connaît de nouveaux développements, avec la formation de troupes qui peuvent monter des spectacles d'esprit moderne. De nouveaux écrivains de théâtre s'affirment en choisissant le français comme langue d'expression : David Jaomanoro, Charlotte Rafenomanjato, Hughes Raharimanantsoa, Narcisse Randriamirado, etc. Jean-Luc Raharimanana donne avec *Le Prophète et le Président* (1990) une grinçante satire politique. Michèle Rakotoson, dont les pièces ont souvent été montées, notamment en Afrique, développe en longs lamentos des sujets d'une grande force d'émotion – *Sambany* (1980, dans la première version en malgache), le drame de la stérilité ; *Un jour ma mémoire* (1991), les désillusions de l'amour et de la révolution ; *La Maison morte* (1991), un Président de la République pris aux pièges de la Révolution.

MONDE ARABE

Machrek • Maghreb

e théâtre, au sens occidental du terme, désignant un genre hérité de l'Antiquité grecque associant écriture et représentation, ne relève dans le monde arabe d'aucune histoire ni d'aucune tradition. Si l'on y connut bien plus tôt diverses formes de représentations, comme le *karagouz*, théâtre d'ombres turc, popularisé jusqu'en Tunisie et en Algérie à l'époque ottomane, ou la *halqa* – littéralement "cercle" : un conteur, s'appuyant sur les spectateurs, dont il fait parfois des acteurs, joue divers rôles, le plus souvent comiques, à l'aide de quelques accessoires et d'un instrument de musique –, ce n'est guère qu'à la fin du siècle dernier au Machrek, et dans les premières décennies de ce siècle au Maghreb, que le théâtre vit le jour.

Encore s'agissait-il bien davantage d'un théâtre en langue arabe qu'en langue française. Il est du reste bien difficile de distinguer entre théâtre moyen-oriental et théâtre maghrébin tout comme il paraît artificiel de dissocier, au plan de la création, théâtre arabophone et théâtre francophone.

AUX SOURCES DU THÉÂTRE FRANCOPHONE DES PAYS ARABES

urant des siècles, le genre théâtral s'est heurté dans le monde arabomusulman à l'interdit religieux pesant sur l'image et la représentation, ainsi qu'à toutes sortes d'obstacles d'ordre social – il fut par exemple longtemps inimaginable de faire monter sur scène une comédienne musulmane : les rôles féminins étaient tenus par des actrices d'autres confessions, ou même par des hommes – ou encore à des obstacles linguistiques, parmi lesquels l'usage de la langue française, lié à la domination coloniale, n'est qu'un des moindres et des plus tardifs.

Grandes traductions et tournées étrangères

Ce n'est donc que dans la deuxième moitié du XIXe siècle, sous la forme de traductions en arabe des pièces majeures du répertoire occidental, que le théâtre fit son apparition. En France ou dans leur pays d'origine, certains jeunes acteurs avaient étudié et apprécié les grands classiques. Au Liban notamment, où le répertoire du théâtre classique français était enseigné par les Missionnaires, de jeunes Maronites imaginèrent de créer des adaptations, d'y inclure de la musique orientale, parfois des

chansons. Dès le milieu du XIX^e siècle, *L'Avare* de Molière fut traduit et représenté au Caire et à Beyrouth. À la même époque est attestée à Tunis une scène, le Théâtre Tapia – qui deviendra vers 1860 Théâtre carthaginois –, où se jouent des pièces en italien et en français, et parfois des traductions de Shakespeare et Molière.

Aux sources du théâtre de langue française au Maghreb, il y eut des tournées venues d'Europe, qui ne touchaient généralement qu'un public choisi d'Européens et d'autochtones acculturés. Ces tournées n'eurent de ce fait que peu d'échos, exception faite de certains succès de scandale, tels que celui que rencontra en Algérie en 1924 la pièce Le Simoun d'Henri René Lenormand. Il y eut aussi des tournées venues d'Égypte, grâce auxquelles le théâtre cessa véritablement de passer pour un privilège réservé aux colons. Dans les années vingt, celles de Fadma Rouchdi en Tunisie, comme celle de Georges Abiad en Algérie (1922) connurent de retentissants succès populaires avec un répertoire en arabe et en français. Ces tournées ne furent pas étrangères à l'écriture des premières pièces maghrébines, le plus souvent en arabe, mais parmi lesquelles on peut signaler quelques œuvres en français comme Nedima (1924) de Belkacem Benhabylès et Le Khalifa (1928) de Mohamed Ould Cheikh en Algérie, La Ruse de l'homme (1929) de Kaddour Ben Ghabrit au Maroc. Ces pièces illustrent parfaitement les deux types de théâtre qui se développent alors concurremment : en arabe littéraire, un théâtre historique et didactique, et en dialectal ou en français, un théâtre comique fort peu apprécié des lettrés.

Au Machrek, où le français était peut-être moins perçu comme langue de colonisation, et où la tradition littéraire arabe était plus vivante qu'au Maghreb, l'ouverture à l'Occident qu'apportaient ces tournées et le développement d'une élite culturelle francophone et cosmopolite plus dynamique qu'au Maghreb favorisèrent l'éclosion tardive de créateurs de théâtre internationalement reconnus, comme Georges Schéhadé (1910-1989) et Andrée Chédid (née en 1920).

Les personnages historico-mythiques ou légendaires

La tradition épique : Antar et Kahéna

Installé très tôt à Paris, après un rapide passage par la Tunisie, le jeune poète et dramaturge libanais Chékri Ghanem (1861-1929) est aussitôt pris en main par Juliette Adam, dont il devient le collaborateur avec *Les Ailes brisées*, drame monténégrin. Sa bonne connaissance des milieux littéraires et ses nombreuses entrées lui permettent alors de se faire l'ardent défenseur de l'autonomie de son pays, qui peine encore sous le joug ottoman. Mais, s'il passe généralement pour un pionnier du théâtre proche-oriental, il le doit surtout au surprenant succès de sa pièce *Antar*, acceptée par André Antoine à l'Odéon en 1910.

Il est intéressant de souligner ici l'inscription des débuts du théâtre francophone dans la tradition épique arabe la plus fameuse. Personnage légendaire de l'Arabie antéislamique, Antar (525-615) fut rendu célèbre dans le monde arabe autant par sa bravoure et son courage que par son œuvre poétique, dédiée à sa maîtresse Abla. Connue en Occident sous le nom de *Roman d'Antar*, une légende, apparentée aux romans courtois, est née vers la fin du X^e ou au début du XI^e siècle autour de ce personnage. C'est donc à cette légende qu'emprunte Choukri Ganem dans ce drame héroïque en cinq actes et en vers, dont on a tenté d'expliquer la réussite sur la scène

de l'Odéon par sa ressemblance avec *Cyrano de Bergerac*. En Orient cependant, certaines allusions nationalistes – « Rien n'arrête un peuple en marche, il monte¹ » – berçaient le cœur des spectateurs d'échos plus précis et de plus d'actualité.

Au Maghreb, cette forme de théâtre historique, puisant aux siècles glorieux et obscurs, semble préférer les personnages de résistants, tels que Jugurtha ou la Kahèna, aux personnages de conquérants comme Antar ou Hannibal.



Nada Hamed, La Musique populaire. Huile sur toile, 1986.

Le personnage de Kahèna, reine berbéro-juive du VIII^e siècle rendue célèbre par sa résistance à l'envahisseur arabe, est hérité d'une solide tradition théâtrale et romanesque partagée par l'ensemble des littératures du Maghreb. En Tunisie, dès 1937, une adaptation par Ahmed Kheireddine de *La Kahèna* (1922), pièce d'Émile Roudié, mythifie le personnage et en fait le symbole de la pluralité de l'Algérie, en même temps qu'une sorte de « femme sauvage² », incarnation de l'irréductible et contradictoire esprit de résistance et d'adaptation du Berbère. En 1953, une tragédie en arabe à grand spectacle d'Abdallah Nekli, *El Kahina*, appelée à devenir « un classique du théâtre arabe³ », est représentée à Alger avec succès. Sans doute les

3. Alger Républicain, références.

^{1.} Antar, acte II.

^{2.} Le personnage est récurrent dans toute l'œuvre de Kateb Yacine.

spectateurs ont-ils été sensibles, à la veille du déclenchement de la guerre, à l'exaltation de la résistance et à la valorisation d'une identité. Kateb Yacine sera le premier à actualiser le personnage dans *La Guerre de deux mille ans*, créée à Alger en arabe dialectal (novembre 1974) mais dont le prologue et divers fragments ont été publiés et même joués en français du vivant de l'auteur, afin d'en faire l'archétype de « la femme sauvage ».

La tradition populaire : Djoha/Djeha

Bien connu dans l'ensemble du monde méditerranéen en tant que héros de contes facétieux, Djeha – Goha en Égypte – devient ainsi très tôt, par sa verve comique, un personnage privilégié du théâtre arabe. C'est, du reste, un *Djeha* (1921), farce en dialectal d'Allalou, qui consacra la naissance d'un théâtre arabe en Algérie.

Beaucoup plus tard, Kateb Yacine, lorsqu'il réutilisera le personnage dans ses pièces – qu'elles soient en français, comme *L'Homme aux sandales de caoutchouc* (1970) et *La Poudre d'intelligence* (1959), ou en arabe, comme *Mohammed, prends ta valise* (1971) – lui donnera une dimension nettement politique, bien plus dénonciatrice que comique. Pourtant, c'est lorsqu'il continue d'être utilisé selon la tradition populaire, comme dans le théâtre marocain d'après l'Indépendance – avec, par exemple, *Bouktef*⁴ d'Abdessamad Kenfaoui ou *Les Fourberies de Djoha* (1995) d'Ahmed El Alj –, lorsqu'il apparaît comme un personnage métissé et interculturel, « tournant comme un farfadet autour de la Méditerranée, [...], venu d'Italie et peut-être de Grèce pour être embauché par Molière », que Djoha parle le mieux aux générations actuelles.

EN SITUATION COLONIALE, QUELLES PIÈCES POUR QUEL PUBLIC?

eut-être plus encore que pour toute autre forme d'expression littéraire et artistique, il se pose pour la vie du théâtre en situation coloniale un certain nombre de questions, dont la première est, sans doute, celle-ci : quelles pièces proposer à un public souffrant de la domination coloniale ?

Faut-il s'enfermer dans la glorification d'un passé lointain? Doit-on accepter de valoriser le patrimoine du dominant, quitte à y chercher des thèmes et des motifs en relation avec le combat que l'on mène? On a vu ainsi, du fait du contexte, certaines scènes du répertoire classique déclencher une hilarité ou un enthousiasme tout à fait inattendus. Ou bien faut-il dénoncer et provoquer? Et, pour cela, ne vaut-il pas mieux créer à partir des réalités locales? Dans les années cinquante furent ainsi joués, au Maroc et en Algérie, de nombreux sketches faisant sur le mode satirique le procès de l'administration coloniale et de ses méthodes. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale en effet s'était peu à peu développée une écriture plus dénonciatrice, relayée aussi par ce qui constitue l'une des particularités du théâtre où il suffit d'une mise en scène, et parfois seulement d'un geste, d'un sous-entendu ou du jeu d'un acteur, pour infléchir la réception d'une pièce. C'est ce qui se produisit pour certaines représentations d'*Antar*. En Algérie, *Le Samson algérien*

^{4.} Jamais représenté, recueilli dans son Théâtre populaire, p. 110-150.

(1947), pièce en arabe de Mohammed Ould Cheikh – auteur francophone par ailleurs assez anodin –, déclencha dans cette période très sensible les foudres de la censure coloniale.

À dater des années cinquante, le théâtre algérien dut entrer dans une semiclandestinité. Il s'exporta aussi davantage, sous forme de lectures publiques, plus rarement de représentations, afin de sensibiliser l'opinion internationale à la lutte de Libération, ce que favorisait bien évidemment l'adoption d'un répertoire francophone. C'est de cette période que datent les premières pièces en français de Kateb Yacine, comme celles de Mouloud Mammeri et d'Henri Kréa.

Le Séisme (1958), vaste parabole historique en trois tableaux d'Henri Kréa (né en 1933), si peu faite pour la scène, fut présentée en lecture-spectacle à Paris, par Jean-Marie Serreau⁵. Un autre héros épique, déjà popularisé par Jean Amrouche⁶ ou par Kateb lui-même, Jugurtha, ombre « surgissant du fond des âges, ressuscitant au plus profond du désespoir à l'appel du peuple⁷ », y affirme la grandeur berbère face à des personnages anonymes désignés par des initiales. Entre 1954 et 1962, plusieurs pièces d'auteurs algériens mettront ainsi en scène le fier Numide.

C'est par le théâtre que Kateb Yacine (1929-1989), après ses premiers poèmes, est venu à l'écriture avec Le Cadavre encerclé. Pour lui, plus que pour n'importe quel autre auteur mentionné dans ces pages, le théâtre est synonyme d'art populaire et engagé. Le Cadavre encerclé, paru dans la revue Esprit⁸, fut ainsi présenté par Antoine Vitez à Bruxelles, en 1958, lors de deux représentations semi-clandestines. Contemporain de l'écriture de Nedjma (1956), le roman fondateur qui fit connaître cet auteur essentiel9, le théâtre le plus connu de Kateb, rassemblé sous le titre d'ensemble Le Cercle des représailles (1959), est cependant le lieu de la rupture de l'écrivain avec les dirigeants communistes du journal Alger républicain, car quel que soit par ailleurs son engagement bien réel de citoyen, Kateb considérait alors, contrairement à Brecht qu'il citait comme contre-exemple, que la création n'a pas à se soumettre aux impératifs d'un parti. L'engagement dès lors est bien au centre de la thématique de son théâtre, où l'on voit les personnages de Nedjma devenus les militants qu'ils n'arrivaient pas à être dans le roman, établissant de ce fait une intéressante complémentarité générique de signification entre les deux types d'écriture. Mais Le Cercle des représailles est d'abord un cycle tragique, sur le mode de la Grèce ancienne, et à la tragédie grecque il reprend cette signification essentielle qu'est l'ambiguïté. Lakhdar et Nedima y sont certes des militants et dans certaines interprétations de La Poudre d'intelligence – l'intermède comique de ce cycle – Kateb faisait même apparaître leur fils Ali en treillis de combattant, mais la première tragédie du cycle nous présente Lakhdar, précisément, en "Cadavre encerclé", cependant que la dernière, avant le poème final sur la malédiction du "Vautour", montre la mort de Nedima, car « Les Ancêtres redoublent de férocité¹⁰ ».

^{5.} Joué par Jean-Marie Serreau au Théâtre Récamier en décembre 1962-janvier 1963 et partiellement publié dans la revue dérives, (Montréal), n° 31-32/1982.

^{6.} Voir "L'éternel Jugurtha. Propositions sur le génie africain", L'Arche, Alger/Paris, n° 13, 1946 (février), p. 58-70.

^{7.} Le Séisme, Paris, P.-J. Oswald, 1958, p. 78.

^{8.} Déc. 1954-janv. 1955.

^{9.} Voir Littérature francophone 1. Le Roman, op.cit., p. 185-210 et, plus particulièrement, p. 190-192 sur Nedjma. 10. Selon le titre de la deuxième tragédie du Cycle.

La guerre d'Algérie sera encore au centre d'une fort bonne pièce de Mouloud Mammeri, Le Foehn ou la preuve par neuf, pièce très travaillée. Écrite en 1957, cette pièce pourtant scéniquement facile à représenter ne fut jouée que dix ans plus tard à Alger, Constantine et Oran, par le Théâtre National Algérien, peu après la publication en France de L'Opium et le Bâton (1965), roman de Mammeri¹¹ sur la guerre. Dénuée de tout manichéisme et baignée d'actualité. Le Foehn montre le dramatique face à face d'un colon "pied-noir" et d'un indigène très proches l'un de l'autre, que le contexte colonial, en dépit de leur volonté, prive de tout rapport d'harmonie et rend finalement fous. Lors de sa représentation après l'indépendance, elle devint l'événement de la saison théâtrale de 1967, mais ce décalage temporel lui donnait une tout autre signification. Un peu plus tard, le premier festival culturel panafricain d'Alger (1969) vit représenter, traduite en arabe, la pièce d'Assia Diebar et Walid Garn, Rouge l'aube (1969), sur le même thème et avec une absence de manichéisme comparable.

APRÈS LES INDÉPENDANCES

 $m{arksigma}$ es indépendances venues, on réclame dans la plupart des pays un théâtre engagé, militant, et véritablement national. Le "théâtre bourgeois" est bien évidemment rejeté, comme l'est dorénavant la langue du colonisateur. Les drames historiques et autres évocations passéistes prisées il y a peu le sont tout autant. Si les écrivains francophones connus qui continuent à se frotter à la scène ne sont pas rares, les représentations de leurs pièces en français le sont davantage, du fait des politiques successives d'arabisation plus que de l'absence de public qu'elles seraient susceptibles de produire, car le public existe, comme pour le roman. Mais la représentation théâtrale est davantage que le roman liée à une politique culturelle qui n'est pas forcément le fait de l'auteur de ces pièces. On assistera même à certains paradoxes, comme celui de la non-représentation en Algérie des pièces de Noureddine Aba, dont la thématique rejoint tout à fait, à la fin des années soixante et au début de la décennie suivante, celle du pouvoir algérien se posant comme "fer de lance" des mouvements de libération de par le monde, et appuyant plus particulièrement la revendication palestinienne, à laquelle sont précisément consacrées des pièces comme Montjoie, Palestine (1970), L'Aube à Jérusalem (1979) et Tel el Zaatar (1981).

La position de Kateb Yacine est plus complexe, car même si L'Homme aux sandales de caoutchouc (1970) - écrite et représentée¹² en français - et La Guerre de deux mille ans (1974) tout comme La Palestine trahie (1977) - toutes deux représentées en arabe dialectal, mais sur un scénario écrit par Kateb en français¹³ s'inscrivent dans la même thématique tiers-mondiste, les dénonciations du pouvoir algérien y sont plus claires, comme elles le sont aussi dans les déclarations publiques

^{11.} Sur l'œuvre romanesque de cet auteur, voir le chapitre consacré à l'Algérie dans Littérature francophone 1. Le Roman,

op. cit., p. 185-210. 12. Par Marcel Maréchal au Théâtre du VIII^e à Lyon, avec des interventions musclées de l'extrême droite qui défrayèrent la chronique.

^{13.} Sur ce canevas, les comédiens improvisaient en arabe dialectal.

de l'auteur. D'ailleurs, c'est dans le sens d'un militantisme en Algérie même que Kateb avait décidé de représenter cette série de pièces-événements en arabe dialectal, dont la première, Mohammed, prends ta valise (1971), donnait le ton : une virulente dénonciation de la collusion entre les pouvoirs algériens, tant politique que militaire et religieux, et le capitalisme international pour l'exploitation de l'émigration. Et, l'année suivante (1972), Saout ennissa (La voix des femmes), joué en français par des lycéennes à Tlemcen dénonçait une autre contradiction du discours nationaliste algérien au pouvoir : la situation des femmes. Certes il y a là une rupture évidente avec le théâtre tragique du même auteur dans les années cinquante, même si parfois des personnages du cycle de Nedjma reparaissent çà et là. Mais l'intérêt de ces pièces non publiées encore est, derrière leur apparent simplisme militant d'agit-prop, l'appel à une pluralité de langages – non seulement les différentes langues parlées, arabe dialectal, berbère et français, mais aussi les grands succès de la musique populaire dont la modification des paroles, par exemple, produit un effet subversif assuré.

Avec *Le Banquet*, une tragédie historique qui met en scène la fin de l'empire aztèque au XVI^e siècle, Mouloud Mammeri renoue avec la littérature en 1973, après une dizaine d'années de silence. Or, dans cette pièce où l'impérialisme occidental détruit de façon absurde un monde incontestablement plus riche et plus puissant mais « qui s'accepte condamné », s'exprime déjà une vision désenchantée du monde et de la société algérienne qui, en 1982, sera également celle de son ultime roman, *La Traversée*. On pense bien sûr à un passé plus récent, celui d'une Algérie « colonisable », selon le terme de Malek Bennabi, mais il n'est pas interdit d'évoquer aussi le présent, la disparition presque consentie depuis l'Indépendance nationale, des mœurs, des traditions et de la langue berbères, dont Mammeri s'est fait l'ardent défenseur.

Mohammed Dib n'a donné pour le théâtre que *Mille hourras pour une gueuse* (1980), qui reprend scéniquement l'argument de son roman célèbre, *La Danse du roi* (1968). Il s'agit cependant là aussi d'une réflexion, à un second niveau, celui de la mémoire et de la possibilité même de la dire, dans une modernité amnésique, sur l'orientation de l'Algérie nouvelle, même si le propos directement politique y est bien transcendé.

À côté de la gravité et du recul douloureux de Mohammed Dib, de jeunes auteurs contestataires algériens comme Ahmed Azeggagh – *La République des ombres* (1987) – et Boudjema Bouhada – *La Terre battue* (1972), *Le Fabuleux Automne* (1986) – sont plus directement polémiques : l'influence de Kateb ici n'est pas absente.

Au Maroc, Abdallah Baroudi produit en 1986 une pièce contestataire comparable, Le Grain de la terre. Mais la production théâtrale marocaine francophone est plus récente et moins fournie qu'en Algérie. Et elle est entièrement dominée par la forte personnalité de Tayeb Saddiki, dont la troupe fondée en 1961 s'installa au Théâtre municipal de Casablanca en 1965. Cependant, cette troupe joue tout naturellement en arabe. En français, la figure pittoresque de Nabyl Lahlou jouant lui-même ses pièces, qui déconcertent souvent par leur fort bagage culturel et par un certain narcissisme de leur auteur – Schrischmatury (1975), Ophélie n'est pas morte (1987) – n'en est pas moins à retenir, comme on ne peut ignorer la seule pièce d'Abdelkebir

Khatibi¹⁴, dont les romans, la poésie et le travail universitaire sont essentiels : Le Prophète voilé, représenté au festival d'Avignon en 1979.

La tradition littéraire arabe étant la plus forte en Tunisie, on n'y compte aussi que peu de dramaturges francophones. Leurs textes sont volontiers contestataires, comme *Baudruche* (1959) de Hachemi Baccouche ou, de manière plus subtile, *Néron ou les oiseaux de passage* (1973) et *Le Palais du non-retour* (1975) de Fawzi Mellah, davantage connu pour ses romans¹⁵. La pièce la plus violente de ce répertoire contestataire est sans nul doute *Messieurs, je vous accuse* (1982) de Mohamed Moncef Metoui.

LE THÉÂTRE FRANCOPHONE AUJOURD'HUI

📝 a destinée du théâtre francophone dans les pays arabes doit être à présent distinguée de celle du théâtre en général. Si l'avenir de ce dernier semble à peu près assuré grâce à l'important travail de formation fourni dans la plupart des pays arabes - principalement au Maghreb : création de Centres dramatiques nationaux et régionaux, subventions aux troupes, multiplication de festivals de théâtre amateur (Asilah, Mostaganem, Tabarka...) -, on ne peut pas en dire autant en ce qui concerne le théâtre en français dont l'avenir reste lié à celui de la francophonie dans cette région. Certes, malgré de plus ou moins grandes périodes d'interruption dues aux guerres ou aux avatars de la coopération culturelle, les troupes françaises continuent à se produire sur toutes les scènes, de Casablanca à Beyrouth. Les pièces en relation avec les réalités locales – comme par exemple, en 1996, la tournée maghrébine du Centre Dramatique de Champagne-Ardennes avec Ahmed le Subtil d'Alain Badiou, autre avatar des aventures de Djoha - et celles d'auteurs locaux se taillent les plus grands succès En outre, un réel travail d'initiation au théâtre et de mise en scène d'œuvres, quelquefois créées pour la circonstance, s'est toujours fait dans les Centres culturels français. Mais pour quel public? Seule une élite intellectuelle, fortement acculturée ou ayant conservé des liens privilégiés avec l'Occident - enseignants, couples mixtes ou familles en situation de biculturalité -, se sent encore concernée par un tel théâtre. Dans ces conditions, les représentations du théâtre francophone se font de plus en plus rares dans les pays arabes, même si les auteurs continuent à produire des pièces, souvent davantage publiées en livres que représentées sur des scènes. On rejoint là peut-être une sorte d'indifférenciation ou de complémentarité entre les genres littéraires francophones : ainsi le théâtre du Marocain Mohammed Khaïr-Eddine se confond-il avec le roman ou la poésie dans des livres comme Moi l'aigre (1970), par exemple. Il en va de même de bien des romans dialogués d'Andrée Chédid, tels que L'Autre ou Le Survivant. Quant à Georges Schéhadé, il considère que toute œuvre poétique « doit déboucher sur le théâtre » :

Le poème, en somme, se définit comme une sorte d'extrait dramatique. Mes pièces n'ont rien de poétique, mais [il y a] un théâtre dont la poésie est le ressort premier.

^{14.} Voir l'étude consacrée au Maroc dans Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit., p. 211-228.

^{15.} Voir l'étude sur le roman francophone en Tunisie, ibid., p. 229-240 et plus particulièrement sur Mellah, p. 238-239.

Georges Schéhadé et le théâtre poétique

Tout comme Andrée Chédid, sa compatriote et cadette qui se déclare volontiers « égypto-syro-libanaise », il est difficile de considérer Georges Schéhadé (1910-1989) – né à Alexandrie, mais parti très tôt à Beyrouth où s'accomplit l'essentiel de sa carrière professionnelle et littéraire – comme égyptien plutôt que comme libanais.

C'est pourtant en Europe et dans la mouvance du "nouveau théâtre" des années cinquante que se fit connaître cet auteur, dont l'œuvre théâtrale reste absolument méconnue dans son pays d'origine. Dès sa deuxième pièce, La Soirée des proverbes, créée le 30 janvier 1954 au petit théâtre Marigny, c'est la compagnie Renaud-Barrault qui s'emploie à promouvoir l'œuvre de Schéhadé. La découverte, au même moment, du théâtre de Beckett a sans doute mené à un rapprochement excessif entre ces deux auteurs, de même qu'avec Adamov et Ionesco, eux aussi francophones d'adoption et exilés. Ce qui conduisit à définir un "théâtre de l'absurde", dont participerait l'œuvre de Schéhadé. C'est faire peu de cas de son extrême singularité. À l'absurde donné à voir d'Adamov, aux caricatures d'Ionesco et à la critique en règle de Beckett, les pièces de Schéhadé opposent un pouvoir poétique fait de suggestion, de fantaisie et d'humour, l'utilisation peu conventionnelle d'une langue très personnelle, l'insolite, une fraîcheur et une spontanéité presque surréalistes exemptes de toute violence.



Marwan. Sans titre. Pointe sèche et aquatinte, 1972.

C'est ainsi que sa première pièce, *Monsieur Bob'le* – écrite en 1939 mais créée onze ans plus tard seulement –, fondée sur un portrait poétique, plus que sur une intrigue ou sur l'analyse d'une relation humaine, a pu être rapprochée des *Mamelles de Tirésias*, « drame surréaliste » de Guillaume Apollinaire. Au même titre que cette dernière, *Monsieur Bob'le* a du reste déclenché de belles polémiques entre poètes (Char, Breton) et critiques (Kemp, Gautier) lors de sa création à Paris, au théâtre de la Huchette.

Schéhadé refuse de ramener toute pièce à un sujet ; il préfère parler de thèmes, et se laisser conduire par son imagination ou son inconscient :

Je ne fais jamais de plan pour une pièce, cela fait fuir la spontanéité. Je ne sais jamais où je vais. J'attends tout de l'inconscient.

Histoire de Vasco (1956), qui conte les aventures d'un petit coiffeur perdu dans « le panier percé » de la guerre, présente ainsi des thèmes comme la pureté, l'amour, la mort, qui seront également ceux d'œuvres romanesques ou théâtrales d'Andrée Chédid. La plupart des pièces de Schéhadé reposent sur un rien, un rêve, un inaccompli ou au contraire un « déjà accompli » : ni aventurier ni héros, Christopher, personnage principal du Voyage – créé à l'Odéon le 17 février 1961 –, double anglais du Marius de Pagnol, accomplira-t-il le somptueux voyage vers les mers chaudes dont il ne cesse de rêver ? Rien non plus dans L'Émigré de Brisbane – créé en 1966 au festival de Baalbek, puis inscrit dès l'année suivante au répertoire de la Comédie-Française – qui vise à la moindre remise en cause, à une volonté de contester un système ou certaines de ses valeurs ; toute l'absurdité de cette pièce, que son auteur considère comme « une pièce de la nostalgie le », est contenue dans un malentendu, une erreur commise avant même que la pièce ne débute!

Les œuvres ultérieures de Schéhadé, intégrant la musique et la danse, paraissent évoluer vers un théâtre à la Prévert. C'est ainsi que Les Violettes, « comédie en onze tableaux avec des chansonnettes », se présente presque comme une comédie musicale et que L'Habit fait le prince (1973) est sous-titrée « pantomime ».

Au comique grinçant d'Ionesco et de Beckett, à la mise en forme théâtrale d'une certaine violence chez Adamov, se substituent dans ce théâtre une fantaisie orientale, une drôlerie tendre et malicieuse, une utilisation de l'espace scénique et de la musique¹⁷ que l'on trouve parfois aussi dans celui d'Andrée Chédid.

Andrée Chédid et « ce qui est toujours derrière les choses 18 »

Andrée Chédid, née au Caire en 1925, de parents libanais, a eu l'occasion de pratiquer le théâtre très jeune, à l'université puis en compagnie d'une troupe professionnelle anglaise avec laquelle elle fait une tournée au Liban. C'est pourtant moins cette expérience de la scène que la poésie qui l'amène à l'écriture théâtrale :

[Le théâtre] me semble plus proche de la poésie que le roman. Au fond, ce qui m'intéresse, c'est ce qui est en deçà du récit, quel qu'il soit¹⁹.

On retrouve donc dans ses pièces poétiques une certaine proximité avec le théâtre de Schéhadé. Ainsi *Le Montreur* – pièce « poétique et symbolique » – en un acte et deux périodes, dont la première représentation fut donnée à la Comédie-Française le 18 janvier 1971 – associe un récitant, un texte poétique lu hors scène et une musique. Le personnage principal, « symbolique et inracontable²⁰ » selon l'auteur, ne semble sur scène que pour désigner tous ceux qui l'entourent : le petit arriviste, le portefaix, garçon simple et doté d'un sens profond de la vie, la femme disgraciée,

^{16.} Interview, voir dossier de presse, Bibl. de l'Arsenal, Paris, 4° SW 9893.

^{17.} Kosma a composé celle des Violettes et de Histoire de Vasco.

^{18.} Dossier de presse, Bibl. de l'Arsenal, Paris, 4° SW 9411.

^{19.} Ibid.

^{20.} Ibid.

déçue par l'existence, etc. Les personnages d'Andrée Chédid sont du reste en général moins des individus que des représentations d'une humanité et de ses travers.

Créé à la radio en 1966, dans la série "Théâtre de l'étrange", Le Personnage, un acte à forte dimension farcesque, prend la forme d'un « défilé de personnages²¹ » : l'action se passe dans un mausolée où des visiteurs viennent depuis vingt ans s'incliner devant le corps embaumé d'un mystérieux personnage. Parvenant à déjouer la surveillance d'un gardien désabusé, l'un d'entre eux se laisse enfermer dans la grande salle. Fasciné par l'aura qui semble se dégager du personnage, il n'aspire qu'à se glisser dans sa peau afin de jouir à son tour de l'adoration des foules. Le mort s'anime progressivement et offre sa place au visiteur, en échange d'une parcelle de vie...

D'autres aspects du théâtre d'Andrée Chédid diffèrent en revanche de l'inspiration de Georges Schéhadé. C'est notamment le cas de ses pièces les plus connues : Bérénice d'Égypte et Les Nombres, créées à l'ORTF en 1964 et 1966, deux pièces historiques et très enracinées dans la Méditerranée originelle dont l'auteur trouve l'argument dans les temps les plus anciens - dimension inconnue du théâtre de Schéhadé d'où l'Histoire est totalement absente et où la Méditerranée, quand elle est présentée comme dans L'Émigré de Brisbane, est toujours fantaisiste. Le thème des Nombres, dont le personnage principal est Déborah, célèbre prophétesse d'Israël, est en effet emprunté à la Bible, alors que celui de Bérénice, drame mettant en scène le court règne d'une princesse suivant son peuple dans sa révolte contre l'oppression, renvoie à l'Égypte pharaonique. Il est vrai qu'ici encore, comme dans certains romans historiques du même auteur - Néfertiti ou le rêve d'Akhénaton (1974)²² l'Égypte ancienne ne sert que de support, dans un style extrêmement direct et évocateur, à une thématique plus intemporelle : réflexion sur la vie et ses illusions, sur l'inéluctable de la mort dans Bérénice d'Égypte; sur la justice et la paix, confrontées aux attentes de la foule et aux fanatismes qui en découlent dans Les Nombres.

Ce qui intéresse Andrée Chédid au théâtre, c'est en somme – et selon ses dires mêmes – de tenter de saisir « un sens de l'Orient, de l'ailleurs, tout ce qui est toujours derrière les choses²³ ».

UN THÉÂTRE DÉLOCALISÉ

n peut se demander si le théâtre dans les pays arabes n'est pas dans une certaine mesure, du fait même de son histoire qu'on vient d'esquisser, un genre qui signale l'ouverture vers l'extérieur, au même titre que le roman ou le cinéma, et à la différence de la poésie. Ces genres nés en Occident nécessitent de fréquents aller retour d'une rive à l'autre de la Méditerranée, ne serait-ce que parce que les moyens techniques – éditeurs, studios de production et surtout circuits de reconnaissance – dont ces genres dépendent sont en grande partie en Europe. Ce qui fait que de même que la reconnaissance d'un romancier passe bien souvent par

^{21.} *Ibid*.

^{22.} Voir Littérature francophone 1. Le Roman, op. cit., p. 168-169.

^{23.} Interview, voir dossier de presse, Bibl. de l'Arsenal, Paris, 4° SW 9411.

le biais du système éditorial français, que celle des cinémas arabes se fait sur la rive gauche de la Seine, celle du théâtre arabe francophone s'effectue en grande partie par le biais de théâtres parisiens ou d'institutions comme le Festival de Limoges, ou encore par des institutions "spécialisées" comme le Théâtre international de langue française (TILF) par exemple. Cette "délocalisation" du fonctionnement théâtral arabe francophone, inscrite dans son histoire, est particulièrement illustrée par le développement du genre en Europe parallèlement à la naissance d'une expression littéraire de l'émigration, depuis le début des années quatre-vingts, qui voient en effet une forte augmentation de la production, cautionnée de plus par l'arrivée à ce genre d'auteurs plutôt reconnus comme romanciers, comme Tahar Ben Jelloun. Ce dernier, qui dit lui-même ne pas savoir écrire pour le théâtre, y est amené d'abord par l'adaptation au théâtre de son roman La Réclusion solitaire au festival d'Ayignon en 1976, puis par celle de l'Entretien avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien, par Antoine Vitez au Théâtre national de Chaillot en 1982, ce qui l'amènera à produire avec le Théâtre Populaire de Lorraine La Fiancée de l'eau en 1984, année où il publie également un essai sur l'émigration, et où la production théâtrale de l'émigration connaît une intéressante reconnaissance dans la publication d'une importante anthologie, Le Théâtre Beur, sous la direction de Chérif Chikh et Ahsène Zehraoui²⁴

En effet, si l'expression théâtrale est un peu marginale dans la production maghrébine francophone proprement dite, où le roman domine, elle semble bien devenir un mode privilégié dans les nouvelles productions issues de la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France, où l'on sait que l'écriture romanesque a quelque mal à s'imposer. On citera surtout ici les pièces de Fatima Gallaire²⁵ ou celles d'Ahmed Kalouaz²⁶ ou encore, en Belgique, les expériences théâtrales de Leïla Houari – Les Cases basses (1993) – et de Hamadi – Une corde sanglante autour du silence (1983). À la différence de la production romanesque, le théâtre ici semble convenir à une des dimensions essentielles de la production de l'Immigration: l'aspect collectif de la création. Comme si la délocalisation culturelle entraînait une sorte de créativité de groupe qui s'accommode par ailleurs fort bien aussi d'expériences d'animation de plus en plus nombreuses dans les banlieues, parmi lesquelles on peut signaler l'intéressante expérience tentée par l'écrivaine algérienne Latifa Ben Mansour, dans un lycée parisien, encore autour du personnage de Djoha, Trente-trois tours à son turban, publié en 1997.

Toutes ces expériences ont également en commun que la limite entre les genres n'y est plus très exactement définie, car on sort là obligatoirement d'un fonctionnement traditionnel de la littérature comme institution. C'est pourquoi il semble nécessaire de ne pas exclure de cette description du théâtre arabe (ou berbère) les conteurs et les humoristes qui popularisent, en Europe toujours, une expression maghrébine ou émigrée diversifiée : Moussa Lebkiri est d'abord conteur avec *Une étoile dans l'œil de mon frère* (1989) et *Bouz'louf tête de mouton* ! (1991),

^{24.} Paris, Arcantère, 1984.

^{25.} Témoignage contre un homme stérile (1987), Ah! vous êtes venus, là où il y a quelques tombes (1988), Les Co-épouses (1990), La Fête virile (1992), Au loin les caroubiers (1993), Au cœur, la brûlure et Molly des sables (1994), Les Richesses de l'hiver (1996).

^{26.} Double soleil (1989), Foulée bleue et La Péninsule de Valdès (1992), Avant Quimper (1997).

mais passe tout naturellement d'un théâtre de fait à un théâtre assumé comme tel avec *Il parlait à son balai* (1992) et *Prince Trouduc en panach'* (1993). Et de l'humour du conteur on arrive tout naturellement aux humoristes proprement dits, peut-être les représentants les plus populaires de cette bigarrure culturelle délocalisée de la théâtralité arabo-berbéro-juive dont le comique Michel Boujenah – *Albert* (1978), *Du rire et des larmes* (1993) – est un des exemples les plus célèbres, rejoint depuis peu par le Kabyle Fellag.

Une sorte de dynamique du théâtre maghrébin délocalisé s'est ainsi créée, qui aura des conséquences aussi sur la création locale : on voit depuis peu des auteurs et des metteurs en scène qui, par leurs traductions en français, signent l'acte de naissance d'authentiques œuvres originales – ainsi du Libanais Roger Assaf qui, d'une pièce écrite d'abord en arabe, par un de ses compatriotes, aboutit pour la scène française à une réelle création en français². Certains auteurs décident d'adapter eux-mêmes leurs romans pour la scène et des poètes, comme le Marocain Abdellatif Laâbi – Le Baptême chacaliste (1987) et Exercices de tolérance (1993) –, se tournent à leur tour vers le théâtre. On voit encore le plus populaire des auteurs de théâtre algériens de langue arabe (dialectale), Slimane Benaïssa, produire en français pour des spectateurs francophones²8. L'exil géographique des écrivains rejoint ainsi la délocalisation qui est, dans les pays arabes plus qu'ailleurs, une des caractéristiques principales du genre théâtral.

^{27.} Représentée à la Maison des Cultures du Monde en 1994, La Mémoire de Job, d'Elias Khoury, contenait des référents culturels et des propriétés linguistiques ne pouvant être traduits littéralement de l'arabe ; il devenait alors nécessaire de passer, dans la traduction, non seulement à une adaptation mais aussi à une réécriture.

^{28.} On trouvera le texte de ses pièces récentes aux éditions Lansman à Bruxelles. - Voir notre bibliographie en fin de volume.

VIÊT NAM

e théâtre traditionnel vietnamien est un « théâtre musical », pour employer l'expression de Trân Van Khé : « Il s'agit de théâtre puisque la composition des pièces, le jeu des acteurs sont primordiaux. Ce théâtre est musical puisque le chant, la danse et l'ensemble instrumental d'accompagnement dominent toute la représentation¹. » Ainsi, le mot hat (chanter) sert à désigner une comédienne – con hat – et il figure toujours dans la dénomination des trois sous-genres du théâtre traditionnel vietnamien : le Hat tuong ou Hat bô, théâtre classique, né à la cour et fortement influencé par l'opéra chinois, le Hat cheo, théâtre populaire satirique des villages du Viêt Nam du Nord et le Hat cai luong – genre inventé en 1918, à Saïgon, par le lettré Tông Huu Dinh –, autre forme de théâtre populaire, urbain et représentatif du Viêt Nam du Sud, qui intègre quelques instruments et quelques thèmes musicaux européens. Il apparaît donc que le théâtre parlé (Khich noi), tel qu'on le pratique en Occident, est inconnu au Viêt Nam avant l'arrivée des Français, et c'est par les missions et les cercles catholiques qu'il pénétrera d'abord.

En effet, à la fin du XIX^e siècle, à l'occasion des cérémonies religieuses catholiques, l'habitude a été prise de représenter des scènes de l'Ancien Testament, de la Passion et de la Résurrection du Christ. Ce théâtre en vers, sans intrigue véritable, au déroulement monotone, apporte cependant une innovation fondamentale, l'unité d'action, autour d'un personnage principal, du début à la fin2. En dehors de milieux catholiques, il faut attendre 1913 pour que Nguyên Van Vinh commence à traduire, dans La Revue Indochinoise, des comédies de Molière (Le Malade imaginaire, Le Bourgeois gentilhomme, L'Avare, Tartuffe) ainsi que Turcaret de Lesage. En 1920, Pham Ouyn traduit, dans Vent du Sud, Le Cid et Horace de Corneille. Ces traductions se répandent rapidement dans le public urbain, d'autant plus que ces pièces sont représentées sur la scène. En 1921, dans un long article de Vent du Sud, intitulé Essai sur l'art dramatique français. Pham Ouyn précise ce qui fait l'originalité du théâtre français, comparé au théâtre vietnamien : la capacité d'inventer des personnages et des intrigues qui ne trouvent pas leurs modèles dans l'histoire et la littérature, l'unité d'action, un style dramatique simple proche du langage parlé³. Ce théâtre nouveau va pénétrer au Viêt Nam en trois étapes.

^{1.} Trân Van Khê, Musique du Viêt Nam, Paris, Buchet-Chastel, 1975, p. 175.

^{2.} Dinh Xuan Nguyên, Apports du français dans la littérature vietnamienne (1651-1945), Saïgon, Xao Hoi, 1961, p. 37.

^{3.} Dinh Xuan Nguyên, op. cit., p. 99-101.

Les œuvres écrites entre 1913 et 1916 par deux grands lettrés, Hoàng Cao Khai et Nguyên Huu Tien, sont encore construites selon la technique ancienne : absence d'unité d'action, place prépondérante accordée à la chanson. Il faut attendre Vu Dinh Long, avec La Tasse de poison, en 1921, pour voir un auteur s'obliger à l'observation des règles dramatiques françaises. Même si le style est encore ampoulé, moralisateur et pédant, la prose a remplacé les vers, les dialogues les chansons, les acteurs ne portent plus de masques et sont vêtus de costumes simples. Pour la première fois sont évoqués sur une scène vietnamienne des thèmes jusqu'ici bannis, l'adultère, le suicide, l'assassinat4. Mais c'est à partir des années trente qu'un pas décisif est fait sur la voie de l'acculturation à la tradition théâtrale européenne. La nouvelle génération intellectuelle, passée par les écoles françaises, peut lire les œuvres dans le texte et voir les films français projetés dans les grandes villes. En outre, les groupes théâtraux se multiplient dans les écoles et de grandes salles de théâtre sont créées dans les villes. Aussi les auteurs font ils succéder « une prose simple et dépouillée » aux « allusions et aux réminiscences livresques⁵ ». D'autre part, la plupart de ces drames et de ces comédies attaquent de front les mœurs et les croyances inspirées par l'idéologie confucéenne. De ce fait, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, le théâtre à l'européenne est parfaitement acculturé au Viêt Nam et fait concurrence au théâtre traditionnel. Cependant, à de rares exceptions près, ces œuvres sont écrites en vietnamien. Il s'est produit, pour le théâtre, le même phénomène que pour le roman et la poésie : l'influence de la France se traduit plus par le surgissement de nouveaux genres et de nouveaux thèmes que par l'apparition d'œuvres écrites directement en français. Selon nos informations, il faut attendre l'année 1937 pour voir récompensée par le Grand diplôme d'honneur de l'Académie des jeux floraux de Nice une œuvre théâtrale écrite en français par un Vietnamien, Éternels regrets de Vi Huyên Dac, qui publiera en 1962, à Saïgon, une autre pièce en français, Gengis Khan. Quelques œuvres ont dû échapper à notre vigilance, faute d'étude sur le sujet, mais elles sont probablement peu nombreuses. En fait, sans Pham Van Ky, le théâtre francophone vietnamien n'existerait probablement pas.

Né en 1916, dans le centre du Viêt Nam, mort à Maisons-Alfort en 1992, Pham Van Ky est le plus reconnu des écrivains vietnamiens francophones⁶. Pratiquant tous les genres, poésie, roman, nouvelle, essai, théâtre, il est publié par les grands éditeurs parisiens, Fasquelle, Grasset, Gallimard avec lequel il obtient, en 1961, pour Perdre la demeure, le Grand Prix du Roman de l'Académie française. Son œuvre théâtrale, importante, reste inédite pour vingt-deux de ses pièces. Dès 1944, il publie Le Cinquième Larron (1944), farce en un acte7 qui, sous un mode molièresque, décrit les tribulations d'un marieur dans la société vietnamienne traditionnelle.

Cette œuvre sera montée par des amateurs et représentée le 5 février 1944 à l'occasion du Têt Giap Than, à Paris, dans une mise en scène de l'auteur – qui interprétait aussi le rôle principal de cette farce. Son insertion dans les milieux du théâtre, par son mariage avec une actrice de la Comédie-Française – Yvonne

^{4.} Dinh Xuan Nguyên, op. cit., p. 104-105.

^{5.} Dinh Xuan Nguyên, op. cit., p. 144.

^{6.} Voir Littérature francophone. I. Le Roman, op. cit., p. 98-104. 7. Cette pièce a été publiée dans L'Étudiant de la France d'Outre-Mer, n° 6, février 1944.



Tran Manh Tuyen. Illustration pour Le Cinquième Larron de Pham Van Ky, dans L'Étudiant de la France d'outre-mer, février 1944.

Godeau -, lui permet de présenter à un plus vaste public Le Rideau de pluie, mis en scène par Anne Delbée au Studio d'Ivry du 1er au 31 mars 1974. Mais c'est essentiellement par ses pièces radiophoniques que Pham Van Ky est connu du public français - au moins onze sur trente-sept de ses pièces ont été diffusées, entre 1957 et 1962. Directeur des émissions destinées au Viêt Nam à la Radiodiffusion française, après la Libération, il sera deux fois récompensé: en 1954 par le Prix de la Mise-en-ondes pour Atila Roi, en 1955 par le Prix de La-Revue-Théâtrale pour Mes historiographes de gauche et de droite. Pham Van Ky, qui se définit lui-même dans son roman Frères de sang⁸ (1947), comme « un rôdeur de confins », explore le contact entre Orient et Occident considéré, à la fois, comme une rencontre et comme un choc. C'est pourquoi ses personnages, à la scène comme dans ses romans, sont aussi bien enrichis par la rencontre que brisés par le choc. Son Orient est d'ailleurs un Orient au sens large, de la Chine à l'Inde, en passant par le monde arabe. Ses héros ordinaires comme ses grandes figures, Gandhi, Confucius, Attila, l'Empereur de Chine, le Dalaï Lama, Boudha, Tagore, sont sans cesse confrontés au problème de l'identité. Son style d'écriture et sa conception de l'action dramatique mêlent, le plus souvent harmonieusement, la tradition occidentale et la tradition orientale, en particulier la tradition chinoise dont il connaît le répertoire et maîtrise parfaitement la langue.

^{8.} Voir Littérature francophone. 1. Le Roman, Hatier, 1997, p. 103.

AFRIQUE NOIRE

LA MATRICE WILLIAM PONTY

e souci de présenter un spectacle total préside à la naissance du théâtre africain francophone. Pendant une quinzaine d'années, de 1934 à 1949, les élèves de l'École normale William Ponty à Gorée créent des spectacles colorés qui mêlent la musique, les chants, les danses, les mythes, les épopées, les contes... en bref tout le fonds culturel d'une Afrique en cours de traditionalisation. Les élèves, regroupés par régions, rassemblent des informations sur des coutumes ancestrales pour les faire revivre sur scène, le temps d'une représentation. Les Dahoméens, les Ivoiriens, les Sénégalais, les Guinéens, les Soudanais rivaliseront de créativité pour mettre en scène à chaque rentrée une particularité régionale. L'Administration coloniale, qui accueille très favorablement ces manifestations, recense avec enthousiasme la diversité de l'AOF et se réjouit de ce que la légende dahoméenne sacrifiée au serpent maître des eaux (Sokamé) fasse irrésistiblement penser à Iphigénie ou qu'une comédie ivoirienne comme Les Prétendants rivaux – pièce collective jouée par les élèves – rappelle Molière. Le gouverneur Labouret s'exprimera en ces termes devant le public du Théâtre des Champs-Élysées où une trentaine de Normaliens se produiront en 1937 à l'occasion de l'Exposition coloniale : « Dans une synthèse de danses et de chants, de musique et de littérature, un art dramatique s'éveille qui procède de leur pays et du nôtre, de notre langue et de la leur¹. »

L'optique territoriale du théâtre de Ponty permet d'expliquer la diversité des genres et des thèmes abordés : si le théâtre soudanais et sénégalais (particulièrement toucouleur) a une prédilection pour la fresque historique, la Côte-d'Ivoire ou la Guinée privilégieront le drame ou la comédie de mœurs. Grande est au bout du compte la diversité de ce théâtre qui servira de vivier aux dramaturges africains de la première génération. Ces créations collectives, dont il ne nous reste le plus souvent qu'un résumé, seront reprises à titre personnel par d'anciens élèves devenus auteurs, et formeront le premier contingent des pièces africaines francophones.

Les trois grands axes thématiques exploités : la légende, l'Histoire, les coutumes, manifestent l'enracinement du théâtre de Ponty, auquel on a reproché de faire « couleur locale » ; cependant, la mise en forme dramaturgique de ce fonds culturel suppose une

^{1.} Cité par R. Cornevin dans Le Théâtre en Afrique noire et Madagascar, Le Livre africain, Paris, 1970, p. 63.

nécessaire prise de distance de la part d'étudiants largement acculturés. La mise en scène de l'Afrique par une élite assimilée marque le triomphe de l'idéologie coloniale.

En 1938, un groupe d'anciens élèves ivoiriens fonde le Théâtre Indigène de la Côte-d'Ivoire, qui reprendra avec succès le répertoire de Ponty, et fait connaître de jeunes auteurs ivoiriens comme Bernard Dadié avec Le Sacre d'Assémien² (1937), Coffi Gadeau avec Konde Yao (1939) ou Amon d'Aby avec La Mort de la Princesse Alloua (1941). Ces trois auteurs relanceront l'entreprise en 1953 sous la forme du Théâtre Populaire qui délaissera un peu le théâtre d'inspiration historique au profit de la comédie de mœurs, deuxième option du théâtre de Ponty.

Le Guinéen Keïta Fodéba, élève à Ponty de 1940 à 1943, créera en 1949 le Théâtre Africain pour le transformer aussitôt en Ballets Africains (1950), faisant ainsi le choix du spectacle total. Le succès de ces ballets sera international. La critique occidentale y verra parfois l'émergence d'un théâtre nouveau dont les textes (publiés dès 1952 par Pierre Seghers) ne sont qu'une composante d'une totalité de danses, de chants, de poèmes, de couleurs et de costumes. Pour la première fois, l'orientation idéologique sera nettement anticolonialiste. Les autorités coloniales comprennent que le théâtre peut être une arme à double tranchant qu'il est urgent de contrôler.

C'est en 1953 que le nouveau gouverneur de l'AOF, Bernard Cornut-Gentille, lancera les centres culturels, derniers avatars de l'esprit de Ponty, conçus comme un lieu de rencontre entre l'élite et la masse. Il est remarquable qu'à l'exception de Keïta Fodéba, tout le théâtre qui sera écrit durant les années cinquante, à l'heure où le roman anticolonialiste explose, restera sagement fidèle à l'idéologie de Ponty, se contentant de mettre en scène la rencontre de la *culture* africaine et de la *civilisation* occidentale sans jamais remettre en cause la légitimité du pouvoir colonial.

L'ÉVOLUTION DU THÉÂTRE SATIRIQUE

mon d'Aby présente ainsi les objectifs du théâtre ivoirien : « Présenter sur scène, avec la plus rigoureuse fidélité, les divers états d'âme du Noir transformé par la civilisation occidentale ou soumis encore à ses croyances séculaires et à ses coutumes³. » Vaste programme qui va orienter ce théâtre dans une voie toute particulière. Tous les ratés de l'acculturation seront traités par ce théâtre qui prendra le plus souvent la forme de la comédie. Le principe de solidarité familiale devient vite interprété comme du parasitage du point de vue de la nouvelle bourgeoisie urbaine – ainsi pour *Entraves* (1955) d'Amon d'Aby –, et le système de transmission de l'héritage peut déposséder une jeune veuve pleine de projets – comme dans *Min adja-o* (1956) de Bernard Dadié. Les coutumes villageoises sont risibles en ce qu'elles n'ont plus d'autre fondement que de servir d'alibi à la course à l'argent et au pouvoir. L'argent est la nouvelle valeur absolue qui autorise une relecture comique des traditions. Le sorcier bardé de peaux et d'amulettes provoque le mépris dès lors que toute sa gestuelle ésotérique est mise au service d'une intrigue cousue de fil blanc – *La Marmite de Koka-Mbala* (1966) et *L'Oracle* (1968) du

^{2.} Cette pièce fait partie de la sélection présentée au Théâtre des Champs-Élysées.

^{3.} Cité par R. Cornevin, op. cit., p. 76.

Congolais Guy Menga. L'autorité des anciens se décrédibilise lorsqu'elle utilise la dot comme un moyen d'enrichissement personnel – *Trois prétendants... Un mari* (1964), du Camerounais Guillaume Oyono Mbia. Une bonne partie du théâtre africain des années cinquante et soixante va faire de la coutume un obstacle à l'épanouissement de la civilisation dont les jeunes sont porteurs.

La coutume perd sa légitimité dans un théâtre qui lui retire toute épaisseur. L'opération dramaturgique consiste à évider la tradition de sa charge de sens. D'une certaine façon les ancêtres sont la cible ultime : le jeune héros de *La Marmite de Koka-Mbala* brise, à la fin de la pièce, la marmite censée contenir les esprits des anciens. L'éclatement de la marmite emblématise la disqualification de toute instance autoritaire occulte, désormais le pouvoir devra s'exercer en pleine lumière. La satire prendra une autre forme.

En 1967 est créée à Abidjan, au Centre Culturel de Treichville, *Monsieur Thôgôgnini* de Bernard Dadié, une des pièces les plus jouées du répertoire africain. La satire se retourne pour la première fois contre un promoteur des temps nouveaux. Au cours du troisième tableau Monsieur Thôgo-gnini met à mort, pêle-mêle, toutes les valeurs qui lui auraient permis de garder son âme :

Fidélité. Reconnaissance. Vieillesse. Respect de l'âge. Tradition. Femme. Enfant. Amour. Drame. Tous bien morts. Le ciel dégagé. La voie libre !

Exterminant indifféremment toutes les valeurs sociales, le personnage se transforme en une épure de la quête infinie de l'argent, du pouvoir et de la renommée. Le temps de la pièce, la société humaine, rassemblée en tribunal, parvient à maîtriser et à punir Monsieur Thôgo-gnini, mais pour la première fois les forces qui entraînent les sociétés africaines dans une fuite en avant de plus en plus difficilement contrôlables trouvent une expression dramaturgique.

Sur les brisées du personnage de Thôgo-gnini viennent s'inscrire toute une galerie de commerçants véreux, de bureaucrates corrompus et libidineux, que les comédies satiriques malmèneront. L'aventurier escroc – *Papassidi maître-escroc* (1975) de Dadié –, le commerçant affameur du peuple – *Y a bon chicouangue* (1979) du Congolais Caya Makhele –, le trafiquant d'héroïne – *Le Club* (1982) du Togolais Senouvo Agbota Zinsou – sont autant de manifestations de l'avidité des nouvelles couches urbaines. Le combat du petit peuple contre la corruption sera l'objet de pièces comme *L'homme qui tua le crocodile* (1973) du Congolais Sylvain Bemba ou *La Vipère* (1974) du Camerounais Protais Asseng.

La Secrétaire particulière (1970) du Béninois Jean Pliya ouvrira la série des comédies de bureau stigmatisant à la fois l'inefficacité du travail et le culte de l'apparence. Le bureau représente un monde aux hiérarchies fortes mais dénuées de fondement. Le ressort comique de ce type de pièce tient à la coexistence d'une hiérarchie extrêmement rigide – directeur, sous-directeurs, secrétaires, plantons, clients... – et d'une circulation horizontale de l'argent et de la séduction. Mhoi-Ceul (1979) de Bernard Dadié ouvre la comédie de bureau à une critique généralisée de la corruption qui gangrène la société jusqu'aux plus hautes sphères politiques.

Lorsque la corruption devient la norme, la comédie satirique risque de tourner en rond faute de références. Avec *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* (1976) de Sylvain Bemba, l'élément perturbateur est introduit par la trop grande honnêteté d'un protagoniste que le système devra broyer. Tout comme dans *L'Œil* – créée en 1974 – de l'Ivoirien Zadi Zaourou, le contrepoint moral vient du petit peuple dont les deux pièces juste citées reprennent le français *cassé*, comme si le français officiel n'avait plus d'autre mission que de servir les manipulations d'une élite sociale désaxée.

LE DRAME HISTORIQUE

es grandes fresques historiques de l'époque William Ponty ne sont pas à l'honneur des rois ni des chefs de guerre africains : Samory Touré au Soudan, Gbéhanzin au Dahomey, les différents Damels sénégalais sont tantôt tyranniques, tantôt sanguinaires, rarement humanistes. Leur résistance pourra être héroïque mais devra céder devant l'émergence de valeurs nouvelles. On reprochera aux élèves de Ponty d'avoir épousé avec trop de docilité la lecture coloniale de l'Histoire.

Les auteurs des années soixante insisteront davantage sur la fin d'un monde. La conquête coloniale est l'arrière-plan de toutes ces pièces historiques crépusculaires. L'irrésistible avancée des spahis laisse à peine le temps aux rois de délibérer sur la stratégie à adopter. Trois attitudes sont possibles : résister jusqu'à la mort, s'exiler, se soumettre.

La première option, la résistance désespérée, donnera lieu à un théâtre tragico-épique. L'ardeur guerrière se consumera en vain face à l'armée coloniale et l'héroïsme du chef entraînera la destruction d'une armée, mais la survie de l'honneur. Le Sénégalais Amadou Cissé Dia, dans Les Derniers Jours de Lat Dior, montée de façon grandiose en 1965 à Dakar avec une scène finale rassemblant une trentaine de cavaliers, met en scène un chef de guerre à la fois lucide et déterminé. Jean Pliya évoquera la fin du royaume du Dahomey et la reddition du roi Gbéhanzin à la France dans Kondo, le Requin (1967).

Le drame historique pourra être l'occasion de poser une alternative par le biais du conflit entre deux personnages en désaccord sur la stratégie à adopter. Karamoko, partisan de la négociation avec les Blancs, s'oppose à son père Samory Touré dans les pièces du Sénégalais Cheik Aliou Ndao, *Le Fils de l'Almamy* (1967) et de Bernard Zadi Zaourou, *Les Sofas* (1968). Les intrigues féminines, les luttes d'influence, le choc de deux intransigeances installeront l'ambiguïté au cœur du monde ancien. Particulièrement intéressante à cet égard est *L'Exil d'Albouri* de Cheik Ndao (1967) qui oppose Albouri, le roi du Djolloff, partisan de l'exil à Ségou, à son frère le Prince Laobé Penda, qui veut combattre pour l'honneur et finira par traiter avec les Blancs qui le mettront sur le trône. Le véritable héroïsme se dissocie de l'épique pour s'associer à l'esprit de responsabilité. L'inconséquence héroïque de Laobé Penda masque son goût des compromissions tandis que la fuite d'Albouri est le seul véritable moyen de sauver l'honneur. Les premiers drames historiques situent leur action au moment des conquêtes coloniales pour poser la question dramaturgique par excellence de l'honneur des vaincus.



Anonyme. Lat Dior, Damel du Cayor (1861-1885). Fixé.

Par la suite, les fresques historiques remonteront le cours du temps et relateront des épisodes politiques au sein des grands empires africains. L'Ivoirien Atta Koffi situe l'action du *Trône d'or* (1969) dans le royaume ashanti ; le Nigérien André Salifou choisit dans *Tanimoune* (1973) l'empire du Bornou ; le Rwandais Kayishema place ses intrigues complexes dans les cours des royaumes interlacustres : *Ruganzu* (1973), *Pitié pour la reine* (1974), *La Vengeance du roi* (1980). Tous ces drames historiques sont l'occasion d'une réflexion sur le pouvoir et sa légitimité. D'où l'importance des griots et des oracles qui garantissent respectivement le passé et l'avenir du pouvoir dynastique par-delà les ruses et les intrigues. La grande majorité du théâtre historique africain ne remet pas en cause la crédibilité des griots et des oracles, chargés de porter, envers et contre tout, le sens de l'Histoire.

L'enjeu de tout ce théâtre historique est, comme l'écrit Cheik Ndao dans son prologue à L'Exil d'Albouri, « d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et portent en avant ». On peut s'interroger sur l'extraordinaire récurrence de la figure de Chaka, le fondateur de la nation Zoulou, assassiné en 1828. Chaka, le poème dramatique de Senghor, intégré au recueil Éthiopiques (1956) et qui sera monté à Toulouse en oratorio-ballet en 1968, met en place les trois figures du héros épique, du héros tragique et du héros mythique. Le Malien Seydou Badian privilégie la dimension épique dans La Mort de Chaka (1961), où le chef est en communion avec un peuple exalté et sera trahi par des généraux soucieux de leur intérêt personnel⁵. Le personnage sera traité d'un point de vue tragique par le poète congolais Tchicaya U Tam'si dans Le Zulu, créé au Festival d'Avignon en 1976. Chaka, parvenu au pouvoir suprême, assiste à l'irrésistible pourrissement de son destin. Rongé par la paranoïa et hanté par l'avertissement de la Voix qui préside à son destin : « Mais crains l'écume de la mer... Que rien de blanc n'apparaisse au

^{5.} Même approche épique dans *Amazoulou* (1970) du Guinéen Condetto Nenekhaly-Camara, *Chaka* (1971) du Guinéen Djibril Tamsir Niane, et dans *Chaka ou le Roi visionnaire* (1984) du Sénégalais Marouba Fall.

Sud », Chaka devient un monstre visionnaire que son destin a arraché à la vie humaine. L'affinité du personnage de théâtre et de la figure mythique va être exploitée dans un contexte politique moderne pour en faire la figure toujours vivante de la résistance à l'oppression⁶.

UN THÉÂTRE POLITIQUE

e n'est que dans les années soixante-dix que le théâtre se lancera dans une critique de la colonisation, dans un premier temps par le biais de pièces historiques. Béatrice du Congo (1970) de Bernard Dadié évoque la prophétesse kongo Dona Béatrice, brûlée vive en 1706. Elle incarne dans la pièce la résistance au processus d'aliénation dans lequel s'engage le roi du Kongo sous l'influence de conseillers blancs insatiables. Le drame épique se met également au service de la politique dans Îles de tempête (1973) du même auteur, qui évoque la révolution haïtienne et le personnage de Toussaint-Louverture.

Le théâtre satirique va également s'orienter vers la critique politique : Tchicaya U Tam'si dressera un portrait de tyran à la fois inquiétant et bouffon dans *Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort* (1979), annoncée comme une « comédie-farce sinistre ». C'est toute la classe dirigeante qui est stigmatisée par le Tchadien Baba Moustapha dans une pièce comme *Makarie aux épines* (1979) qui fait apparaître le contraste entre un pays rude, en proie à la sécheresse et à la pauvreté, et le luxe dans lequel se complaît une élite totalement décrédibilisée.

Dans le sillage du théâtre de Brecht, les personnages de présentateurs vont prolifèrer, les intrigues se simplifier pour laisser la place à des scènes livrées à l'appréciation d'un spectateur appelé à prendre la mesure des conséquences néfastes de l'abus de pouvoir et des situations d'oppression. L'Ivoirien Charles Nokan écrit dans les années soixante un théâtre de combat d'inspiration marxiste : Les Malheurs de Tchakô (1962), La Traversée de la nuit dense ou les travailleurs africains en France (1968), Abraha Pokou ou une grande Africaine (1972). Les personnages de Nokan renoncent à leur intérêt personnel pour se mettre au service de la collectivité et devenir les vecteurs d'un monde meilleur.

Cannibalisme (1973) du Camerounais Kuma N'Dumbe III confronte des acteurs blancs et des acteurs noirs dans une joute verbale dont l'enjeu est le droit à représenter la civilisation. Tarentelle noire et diable blanc (1976) de Sylvain Bemba saisit en trois périodes l'histoire de la colonisation dans un ton à la fois prophétique et politique. La puissance coloniale porte un nom : Faustino, le diable blanc. Zinsou propose avec Le Traité (1982) une hypothèse d'école et, annulant toute la période coloniale, demande au public si le roi Makpo III doit signer le traité que les Blancs d'aujourd'hui lui proposent.

Les questions politiques concernant l'Afrique indépendante ne tarderont pas à être abordées par un théâtre qui prolonge son interrogation sur les fondements du pouvoir. Dans Les Funérailles de As'Houran (1973), Protais Asseng imagine un roi

^{6.} Sur Chaka comme figure intemporelle de la résistance : Les Amazoulous (1972) du Sénégalais Abdou Anta Kâ, On joue la comédie (1972) de Nestor Zinsou, Le Commandant Chaka (1983) du Tchadien Baba Moustapha.

qui commence à douter de sa fonction et décide d'organiser ses propres funérailles pour faire prendre conscience à son peuple de la nécessité de prendre son destin en main⁷. Autre type d'interrogation sur la nature du pouvoir à partir d'un cas d'école avec *De la chaire au trône* (1972) d'Amadou Koné qui figure un universitaire ayant accepté de régner dans la pure jouissance pendant douze ans avant d'être mis à mort. Le Congolais Maxime N'Debeka met en scène, dans *Equatorium* (1987), un Revenant-Provocateur qui commente la montée de la folie paranoïaque chez le Guide-Éclairé-Père-de-la-Nation.

Le prophète, auquel se substitue souvent le fou, est particulièrement présent dans le théâtre politique congolais et y occupe la fonction du présentateur. La résistance à l'oppression s'adosse sur sa parole : Guy Menga avec Owena (non datée), Sylvain Bemba avec Les Éléphantomes (1981) ou Qu'est devenu Ignoumba le chasseur ? (1986), Maxime N'Debeka avec Les Lendemains qui chantent (1983), jouent sur la coexistence d'un temps messianique et d'un temps historique soumis aux impératifs politiques. Plus généralement, la superposition d'un mythe ancien et d'une légende politique moderne est un moyen pour rendre compte d'une Histoire en train de se faire : la légende du boxeur Mohamed Ali est reprise dans Cette vieille magie noire (1993) de l'Ivoirien Koffi Kwahulé par le biais du mythe de Faust, celle du jeune président burkinabé Thomas Sankara⁸ dans Les Noces posthumes de Santigone (1995) de Sylvain Bemba du point de vue d'Antigone.

Une autre tendance du théâtre politique africain est le "théâtre forum" qui recherche une participation directe des spectateurs. Dans une pièce comme Lisa, la putain de... (1976) de Kuma N'Dumbe III, les acteurs sortent de leur rôle à plusieurs reprises pour orienter un spectacle qui se termine sur cette didascalie finale : « L'orchestre joue jusqu'à l'aube, à la grande joie des spectateurs devenus acteurs. » S. A. Zinsou établit une interaction constante entre la scène et le public dans On joue la comédie (1972). Dans le contexte africain, l'aspiration à un théâtre d'intervention populaire, alors en vogue dans le théâtre militant occidental, rejoint le souci de retrouver des dramaturgies populaires très vivantes comme le concert-party, la cantata (Ghana-Togo) ou le mvet (Cameroun-Gabon) qui tirent leur énergie d'une participation incontrôlée du public. Toute la difficulté du théâtre militant est de concilier le message didactique et la spontanéité participative.

LA QUÊTE DU THÉÂTRE TOTAL

l'orée des années soixante-dix se pose au théâtre africain la question de plus en plus obsédante de son rapport à la tradition et à une culture populaire non occidentale. Tout le théâtre d'auteur, écrit en français, est considéré comme suspect. Il existe sur le continent africain de multiples formes de théâtralité populaire, ancestrales ou récentes, que les dramaturges francophones semblent jusqu'ici ignorer superbement et qui vont de plus en plus souvent servir de référence.

^{7.} En 1990, Asseng imaginera, dans Le Théâtre de l'Empire, que cette pièce est jouée devant l'Empereur Bokassa qui promouvra avec enthousiasme le théâtre dans son pays.

^{8.} La figure de Thomas Sankara est évoquée implicitement dans au moins trois pièces du répertoire africain : celle de Sylvain Bemba et *Ndo kela ou l'Initiation avortée* (1988) du Tchadien Koulsy Lamko et *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* (1992), de Werewere Liking.

S'appuyant sur la figure du griot, emblème de l'oralité négro-africaine, un lycéen ivoirien, Niangoran Porquet, lance le concept de la « Griotique » en 1969, avec l'idée de proposer un théâtre spécifiquement africain défolklorisant la musique et la danse pour en faire les vecteurs dramatiques d'une communion transculturelle panafricaine à partir des valeurs profondes de la négritude. Le mouvement de la Griotique ne donnera naissance à aucune réalisation scénique importante provoquera une effervescence intellectuelle féconde autour de la question cruciale d'une éventuelle théâtralité africaine.

La Camerounaise Werewere Liking et la Française Marie-José Hourantier initieront à Abidjan une expérience de Théâtre Rituel qui durera plusieurs années. L'ambition est de mettre le théâtre en prise avec les énergies captées par les rituels socio-religieux traditionnels en les adaptant à la scène moderne. Le théâtre rituel ainsi conçu relève d'une expérience initiatique qui engage profondément les acteurs et que le spectacle devrait transférer au spectateur. Les textes du théâtre rituel s'appuient sur des mythes qui mettent en jeu les forces de vie et de mort et laissent une large place à la transgression. Chaque représentation est une cérémonie présidée par un meneur de jeu dont la fonction est de réguler les énergies libérées pour en permettre la traduction sociale. Un des soucis des créatrices du Théâtre Rituel est de faire du théâtre un lieu de création ouvert sur l'avenir ou, en d'autres termes, de ne pas renoncer à la fonction sociale du théâtre. Il nous reste de cette expérience les textes-canevas de Werewere Liking - Le Sommeil d'injuste (1977), Les Bâtards (1977), La Puissance de Um (1979) -, mais la grande ambition théorique de ce théâtre condamnera sa mise en pratique à des performances décevantes au regard des objectifs annoncés.

C'est dans la mouvance du Théâtre Rituel que naît en 1980 le Digida, à l'initiative du dramaturge Zadi Zaourou, qui cherche à adapter à la scène la vision du monde véhiculée par les récits des chasseurs bété. Ici encore la scène est le lieu où sont convoquées les forces du monde invisible, les forces de l'"impensable", pour le plus grand profit d'une société civile qui cherche sa voie. *La Termitière* sera créée en 1981 à partir d'un texte non encore écrit et l'auteur-metteur en scène y jouera du dodo, l'arc musical des conteurs bété.

Cette nouvelle orientation théâtrale se fait au profit des metteurs en scène qui deviennent les grands opérateurs de la performance-événement et de plus en plus d'auteurs vont se doter d'une compagnie propre. Un travail préparatoire sur la formation, voire l'initiation de l'acteur, explique la naissance de lieux comme le village Ki-Yi à Abidjan où les artistes parviennent à vivre en communauté autonome. À partir de 1985, Werewere Liking travaillera seule avec le Ki-Yi M'Bock Théâtre et se tournera vers un art du spectacle total mettant à profit toutes les formes artistiques susceptibles de trouver une expression sur scène. Les marionnettes géantes, le chant, la gestuelle, les draperies seront utilisés dans autant de spectacles qui feront événement sur la scène internationale, ainsi de *Dieu chose* (1988) et d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* (1992), par exemple.

^{9.} Notons cependant que Porquet écrivit un griodrame : Soba ou Grande Afrique (1978) qui ne sera monté qu'en 1983 par Bitty Moro à Abidjan.

L'existence au Mali, en pays bambara, d'un théâtre villageois, le kotéba, dont une des fonctions est de résoudre par l'humour les problèmes familiaux ou communautaires, va orienter le théâtre francophone malien vers ce qu'on appellera le théâtre d'intervention sociale (ou "théâtre utile"). Le kotéba est utilisé à des fins thérapeutiques en hôpital psychiatrique et a fait l'objet d'une promotion systématique dans les milieux théâtraux. Le Cercle au féminin (1985) de Moussa Konaté empruntent au kotéba ce souci de traiter un problème de société, en l'occurrence la polygamie, par une mise en débat interne et non par l'intervention d'une composante externe implicite comme c'était le cas dans le cadre de la satire sociale. Hors du Mali, des questions aussi brûlantes que le sida – Comme des flèches (1996), du Tchadien Koulsy Lamko – ou l'excision – Bintou (1997), de Koffi Kwahulé – vont être prises en charge par un théâtre en prise directe avec la réalité sociale.

LE THÉÂTRE CRUEL DE SONY LABOU TANSI

"'écriture théâtrale du Congolais Sony Labou Tansi (1947-1995) est L' inséparable du travail assidu d'animation de troupes et de mise en scène. Depuis les troupes scolaires qu'il animait en tant que professeur, jusqu'au Rocado Zulu Théâtre qu'il contribue à fonder en 1979, Sony Labou Tansi ne cessera jamais d'être en contact avec la scène et n'hésitera jamais à modifier ses textes au fur et à mesure des répétitions en fonction des impératifs scéniques. De 1971 au début des années quatre-vingt-dix, il écrira une quinzaine de pièces dont une partie reste inédite : toutes se consacrent à explorer des arcanes du pouvoir. Sony Labou Tansi rend hommage à Shakespeare à travers deux pièces - Moi, veuve de l'empire (1987) et La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette (1990) - et tout son théâtre est en affinité profonde avec celui du dramaturge anglais. Le théâtre est pour Sony Labou Tansi le lieu d'une mise en danger d'un pouvoir pris dans un face à face avec l'imprenable. Antoine, le chef d'État d'Antoine m'a vendu son destin (1986), risque son destin dans un faux coup d'État qui le mène en prison, et se retrouve définitivement exclu de l'Histoire. Sony Labou Tansi ne met pas en scène des prises de pouvoir mais, au contraire, ces moments de vertige où le pouvoir perd tout contrôle. L'événement dramaturgique par excellence est la débâcle d'une Histoire "bâclée". L'affrontement entre Mallot, l'instituteur rebelle, et Perono, le colon espagnol tout-puissant, dans Je soussigné cardiaque (1976), est une scène de référence où le "duel de haine" côtoie le "duo d'amour" :

MALLOT. — [...] Tu ne m'as rien fait ou presque. Mais je t'arrache. Par méchanceté. Je suis un lâche de la marque la plus ordinaire, une espèce de chinoiserie. [Un temps.] Je bouge dans toutes les tiges de votre chair. Je l'éclabousse. Vous entendez ? Plouf! Plouf! l'écarte vos chromosomes¹⁰.

Le pouvoir n'affronte aucun héros mais se fait pénétrer par un « lâche de l'espèce la plus ordinaire qui bouge dans toutes les tiges de sa chair ». Lorsque Sony Labou

.....

^{10.} Paris, Hatier, 1981, p. 102.

Tansi parle d'un théâtre de la cruauté, il reprend avec Artaud l'idée d'une cruauté non pas liée au pouvoir mais à la vie. C'est bien la vie qui est cruelle avec le pouvoir et qui le fait vaciller.

Ainsi s'explique l'importance des femmes dans le théâtre de Sony Labou Tansi. Elles sont le gouffre face auquel le pouvoir se sent pris de vertige. Les hommes crient leur passion comme sous l'effet d'une torture, avec la même urgence. Les chants d'amour sont toujours des chants de douleur, des appels d'une chair livrée au chaos. Ainsi s'écrie le Docteur de *La Parenthèse de sang* (1978) :

Ton corps fait mal en moi, doucement mal. Mon âme est dissoute en tes yeux. Mon sang brûle, brûle : au feu, madame, au feu!

Dans une pièce comme Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ? (1989), le dictateur Walante se meurt d'amour pour un rebelle déguisé en femme, mais la tombée du masque ne changera rien et lorsque le travesti veut révéler la vérité, Walante le fait taire :

Qu'il me mente, Madame, votre amour. J'ai assez de force pour lui prêter une brindille de vérité¹¹.

Le théâtre de Sony Labou Tansi ignore la ruse et la duplicité; le travestissement s'embourbe dans les effets qu'il produit et le masque, une fois mis, mange le visage de celui qui le porte.

Théâtre de la cruauté qui ne laisse indemne aucun personnage. Chaque nouvelle scène est une arène où des corps et des voix se conjuguent et se risquent. Les paroles viennent toujours après, elles sont un effet. Il ne se dit rien de décisif dans le théâtre de Sony Labou Tansi, pourtant il ne cesse de se passer quelque chose. La beauté des femmes fouaille la chair des hommes, des rayonnements invisibles partent des corps pour transpercer d'autres corps. Sony Labou Tansi nous propose à la fois une dramaturgie de la chair et de l'invisible, un théâtre de la cruauté qui nous laisse entendre les cris (les "beuglements") d'une chair où l'on ouvre des béances.



Moussa Kabore, Le visage. Sculpture sur bronze.

^{11.} Bruxelles, Lansman, 1995, p. 84.

UN THÉÂTRE DE LA PAROLE ABSENTE

'influence de Sony Labou Tansi sur la nouvelle génération de dramaturges africains fut considérable. Son théâtre aura permis de mettre en scène les terres qu'avait recouvertes l'Histoire. Paradoxalement, celui qui situait ses pièces dans les palais et dans les lieux où se fait l'Histoire aura permis la naissance d'un théâtre du lieu vacant, de l'interzone. Décharges – Récupération (1992) de Kossi Efoui –, arrêts de bus non desservis – Nuit blanche (1993) de Mama Keita – ou gare désaffectée – Les Indépendan-tristes (1997) de Williams Sassine –, carrefours – Carrefour (1990), La Malaventure (1993), Que la terre vous soit légère (1996) de Kossi Efoui –, asile psychiatrique en ruine – Nuit de cristal (1994) de Kangni Alem –, autant de non-lieux où vont se rencontrer des personnages anonymes qui se font exister mutuellement par la seule force de la parole, en marge de l'Histoire.

Dans ces lieux à la fois ouverts et clos sur leur propre vacance, le temps est suspendu, aucune action ne peut se produire, faute d'enjeu. La scène tient ensemble des silhouettes souvent sans identité – "l'homme", "la femme", "la fillette", "Elle"... – dont la présence est aléatoire et précaire. Ces personnages-silhouettes sont le plus souvent arrivés là par hasard et ne cessent de manifester leur désir de partir. Fragile est la frontière qui les sépare du monde des ombres, des fantômes ou des spectres qui apparaissent sur scène avec la plus grande désinvolture. L'Empire des ombres vivantes (1991) de Pius Ngandu Nkashama met en scène des ombres muettes qui ne cessent d'interférer dans le monde visible. L'invisible intervient le plus souvent par le biais de voix qui interpellent les personnages et les rappellent à eux-mêmes.

Les personnages du théâtre contemporain africain sont en affinité avec les fantômes dans la mesure où ils portent un souvenir obsédant que leurs paroles échouent à formuler et dont l'expression est le véritable enjeu dramatique. Kangni Alem dit d'Aurélia, le personnage central de *Nuit de cristal*, que son corps est un « lieu de mémoire¹² ». Le théâtre africain des années quatre-vingt-dix ne refuse pas la fable, il se situe "après la fable", lorsqu'il ne reste plus rien à raconter et qu'il faut prendre la mesure de ce que pèse un passé trop lourd à porter. Le théâtre se tourne pour cette raison vers une parole inactive, purement expressive : *La Complainte d'Ewadi* (1997) de Liazéré est le monologue d'une femme rescapée des camps de réfugiés ; *Le Petit Frère du rameur* (1995) de Kossi Efoui tisse les paroles de quatre personnages autour d'un suicide inexpliqué ; une prostituée et un ex-violeur font surgir du passé des forces d'une grande violence dans *La Danse aux amulettes* (1997) de Caya Makhélé.

Les mots prennent dans ces conditions l'initiative et en viennent à tourner à vide faute de pouvoir porter le passé. *Il nous faut l'Amérique* (1997) de Koffi Kwahulé commence par une discussion interminable pour savoir comment la conversation a commencé :

^{12.} Préface à Nuit de Cristal, Solignac, Le Bruit des autres, 1994.

OPOLO. — Bon, bon, d'accord. Cela dit, on a beau le retourner dans tous les sens, c'est moi qui ai commencé à parler de pain. C'est quand j'ai dit : « Voici un bon pain », en parlant de ce pain.

BADIBADI. – Là, tu as raison. Sinon, avant le pain on disait rien.

TOPITOPI. — On a toujours dit quelque chose, on s'en souvient plus, c'est tout.

OPOLO. - Ben, c'est comme si on n'avait rien dit.

Cette parole "vacante", déboutée de toute possibilité d'action, va se tourner vers la légende pour survivre : *Récupération* (1992) de Kossi Efoui, *Tout bas... si bas* (1995) du Tchadien Koulsy Lamko, *Légende d'une vérité* (1995) de Williams Sassine, *Il nous faut l'Amérique* de Koffi Kwahulé, toutes ces pièces inventent des légendes modernes le plus souvent relayées par les médias. Le journaliste est un personnage clé du théâtre africain des années quatre-vingt-dix ; il répercute et amplifie une information fabuleuse : une vieille femme a accouché d'un bébé « au bras pyrogravé¹³ », une femme enceinte pisse du pétrole¹⁴. Par le biais du reporter, cette parole "absente" retrouve une présence dramaturgique qui substitue l'événement à sensation à l'action dramatique.

Le passage d'un théâtre d'action à un théâtre d'affabulation, qui caractérise l'évolution du théâtre africain au cours des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, traduit de façon éloquente la crise de l'action politique sur le continent (et sans doute au delà). Le théâtre forum a laissé place à un théâtre spectral qui pose le problème de la possibilité d'une parole active. L'apparent essoufflement du théâtre africain contemporain est sans doute en phase avec une crise politique beaucoup plus large qui a quelque chose à voir avec le divorce de la parole et de l'action.

^{13.} Koulsy Lamko, Tout bas... si bas.

^{14.} Koffi Kwahulé, Il nous faut l'Amérique.