



ISSN: 0975-833X

Available online at <http://www.journalcra.com>

International Journal of Current Research

Vol. 16, Issue, 11, pp.30692-30697, November, 2024  
DOI: <https://doi.org/10.24941/ijcr.48088.11.2024>

INTERNATIONAL JOURNAL  
OF CURRENT RESEARCH

## RESEARCH ARTICLE

### ACTIVITÉS THÉÂTRALES EN AOF DANS LES ANNÉES 1950: EMPREINTES DE PRÉCURSEURS

\*Dédjinnaki Romain Hounzandji

Université d'Abomey-Calavi – Bénin

#### ARTICLE INFO

##### Article History:

Received 14<sup>th</sup> August, 2024  
Received in revised form  
27<sup>th</sup> September, 2024  
Accepted 20<sup>th</sup> October, 2024  
Published online 30<sup>th</sup> November, 2024

##### Key Words:

Théâtre – Négro-Africain – Précurseur –  
AOF – Conte théâtralisé.

##### \*Corresponding author:

Dédjinnaki Romain Hounzandji

#### ABSTRACT

L'érudition autour du théâtre d'après l'ère-Ponty est peu abondante. Pourtant on est fondé à se demander si l'activité théâtrale de la dernière décennie coloniale et sa réception ne présentent pas des caractères à valeur de prémices pour la période post-coloniale. En réponse à cette interrogation, on peut tenir pour probable que les textes dramatiques et les données péri-textuelles des années 1950 recèlent des jalons pour le théâtre négro-africain de l'ère des indépendances. L'application de l'analyse dramaturgique et de l'étude critique des textes dramatiques et des données péri-textuelles des années 1950 en Afrique occidentale française (AOF) vise à détecter les traces avant-gardistes dans les discours et métadiscours théâtraux de la dernière décennie coloniale. Deux axes permettent d'atteindre cet objectif : l'identification des indices d'un discours précurseur à celui des années 1970 sur le théâtre négro-africain puis les prémices de la pratique du conte théâtralisé dans l'AOF des années 1950.

Copyright©2024, Dédjinnaki Romain Hounzandji. This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: Dédjinnaki Romain Hounzandji, 2024. "Activités théâtrales en AOF dans les années 1950: empreintes de précurseurs.". *International Journal of Current Research*, 16, (11), 30692-30697.

## INTRODUCTION

Dans les études focalisant la littérature dramatique et les spectacles de l'époque coloniale en Afrique de l'ouest francophone, le théâtre pontin bénéficie d'un grand intérêt qui confine à une surexposition aux investigations des producteurs d'études théâtrales. Mais au vrai, le théâtre pontin ne peut suffire pour répondre de toute l'activité théâtrale de la période coloniale car il a atteint déjà son apogée à la fin des années 30. À l'hibernation des années 40 a succédé un regain d'activités culturelles, depuis l'immédiat après-guerre jusqu'à la fin des années 1950. Les études qui ont évoqué cette période (Medehouegnon, 2010; Nouwligbèto, 2016) sont fort parcimonieuses au sujet des œuvres et de leurs acteurs/auteurs si elles ne se réduisent à une sobre allusion aux centres culturels de l'AOF et des activités qui y ont été menées. Or, ne serait-ce qu'au nom de la proximité temporelle avec le théâtre négro-africain de l'ère postcoloniale, on peut légitimement soupçonner que les activités théâtrales des années 1950 ont nourri de leur sève la maturité acquise plus tard par le théâtre et le discours critique de sa réception. Aussi nous posons-nous la question suivante : la littérature dramatique, l'activité théâtrale et leur réception pendant la dernière décennie de l'ère coloniale ne présentent-elles pas des caractères à valeur de prémices de ce qu'elles sont devenues du lendemain des indépendances jusqu'à nos jours? En réponse à cette interrogation, on peut tenir pour probable que les textes dramatiques et les données péri-textuelles des années 1950

recèlent des jalons anticipés de certaines formes dramatiques et d'un certain discours critique sur le théâtre négro-africain de l'ère des indépendances. Constitué par recherche documentaire, le corpus de textes dramatiques et de données péri-textuelles, qui fait l'objet de la présente étude, est soumis à une analyse dramaturgique et une étude critique. L'objectif est de détecter, dans ces textes et données péri-textuelles, des voies et voix avant-gardistes d'une certaine forme théâtrale et un certain discours critique des décennies 1970 et suivantes. Aussi, l'étude s'organise-t-elle en deux foyers dont l'un mobilise et examine le péri-texte théâtral pour y identifier des indices d'un discours précurseur à celui du colloque d'Abidjan sur le théâtre négro-africain, en 1970. Par l'analyse dramaturgique d'un texte, le second foyer met en lumière comment la pratique du conte théâtralisé, en vogue depuis les années 1990 dans certains pays de la sous-région ouest-africaine, enregistre ses premières esquisses incertaines dans les années 1950.

**Portée avant-gardiste de l'activité discursive antérieure au colloque de 1970:** Au cours de la décennie qui a immédiatement précédé l'avènement des indépendances intervenues en 1960 pour bon nombre de colonies de l'ex-AOF, une intense activité discursive s'est développée autour du phénomène théâtral. Pour en mesurer la portée avant-gardiste, il faut la situer par rapport à ce qu'est devenu plus tard le discours critique sur le théâtre africain. Un colloque, tenu en 1970 à Abidjan, en propose une synthèse intéressante.

**Un colloque fondateur d'une identité du théâtre négro-africain:** Intervenu au terme de la première décennie des indépendances, un colloque s'est tenu du 15 au 29 avril 1970 à l'École des lettres et sciences humaines de l'université d'Abidjan. Cette rencontre apparaît comme une rencontre fondamentale dans l'institutionnalisation du métadiscours sur le théâtre négro-africain. On retient en effet que les quinze (15) jours de travaux ont permis aux participants de focaliser cinq points : la genèse du théâtre négro-africain, les sources d'inspiration, la théâtralité, l'impact sur le public et l'universalité du théâtre africain. Ces points donnent la teneur des aspects du phénomène théâtral que les contributions ont permis d'examiner et qui couvrent notamment l'historique du théâtre négro-africain, sa sociologie, l'esthétique de sa création et de sa réception. Avec ces aspects développés, le colloque d'Abidjan acquiert le statut du premier métadiscours à voix plurielle élaboré au sujet du théâtre africain au lendemain des indépendances. L'Afrique francophone des indépendances n'avait enregistré, avant le colloque d'Abidjan, aucune rencontre scientifique portée par une aussi prononcée prétention d'exhaustivité au sujet de l'étude du phénomène théâtral. Il en résulte qu'au minimum, on peut reconnaître à ces assises le mérite d'avoir posé les jalons du discours scientifique et universitaire sur le théâtre et ses pratiques en Afrique noire.

D'ailleurs, on a pu recenser, dans les communications présentées à l'occasion de ce colloque, plusieurs actes illocutoires de la classe des directifs<sup>1</sup> et il peut être utile de parcourir quelques-uns. Réfractant dans son discours inaugural une certaine opinion dominante, Barthélémy Kotchy soutient que « le théâtre doit être l'aiguillon qui réveille de la nuit noire d'assimilation, d'aliénation. Grâce à lui, le Nègre doit prendre rapidement confiance. Il peut alors réécrire sans crainte son histoire authentique » (Kotchy, 1971 : 11). La même disposition d'esprit coule des mots de Bakary Traoré dans l'une des trois communications qu'il a présentées au cours du colloque :

*Il faut que notre production théâtrale reflète la vie africaine avec réalisme. Le problème des traditions africaines doit particulièrement retenir l'attention. Pour ce faire, il convient de puiser dans la riche création folklorique. Il convient de retourner au folklore, source d'authenticité, et d'y puiser des thèmes façonnables. [...] La mythologie, l'histoire peuvent servir de supports à des pièces d'actualité. (Traoré, 1971 : 56-57).*

Dans la mouvance de la rhétorique prescriptive qui a ponctué plusieurs interventions d'universitaires et professionnels réunis dans ce colloque autour du théâtre négro-africain, le propos suivant est d'égal intérêt que ceux déjà cités : « Il serait absurde d'opposer Tradition et Modernité. La Tradition peut aider à résoudre les problèmes modernes du théâtre. En retour, le théâtre négro-africain servira mieux la Tradition en se voulant résolument moderne qu'en se figeant dans son passé » (Cuche, 1970: 142). L'ensemble de ces propos inclinent à admettre que le colloque de 1970 à Abidjan s'est constitué en

une instance d'élaboration d'un discours de normalité prescriptive. Le contenu identitaire de ce métadiscours théâtral s'accorde bien à l'air du temps de la première décennie des indépendances. Mais on ne doit pas manquer de remarquer que les premiers tracés de cette ligne de pensée et d'action décisive dans le discours sur le théâtre négro-africain remontent aux années 1950.

**1950 : décennie d'un discours critique avant-gardiste sur le théâtre africain:** A la suite de l'hibernation infligée dans les colonies à l'activité théâtrale par la seconde guerre mondiale, la dernière décennie de l'époque coloniale connaît une animation artistique et culturelle remarquable. Par ce fait, les années 1950 enregistrent, autour de trois points, les prémices de la constitution du pôle africain du métadiscours sur le théâtre du continent : l'institution d'espace de réflexion et de discussion, l'émergence de figures de proue de la réflexion et des débats puis la conscience naissante de la spécificité du théâtre négro-africain.

Dans les territoires de l'AOF, la première moitié des années 1950 est marquée par la mise en place de deux structures utiles à l'animation de la vie artistique et culturelle : les « Centres culturels » et *Trait d'Union. Organe de liaison des centres culturels d'AOF*. Initiés par Bernard Cornut-Gentille, alors Haut-Commissaire de l'AOF, les Centres culturels desservent les Cercles et les Chefs-lieux. Ils constituent des pôles d'animation de la vie culturelle des colonies et des creusets d'expression des talents artistiques en général et théâtraux en particulier. Dans le domaine de la culture, les principales activités de ces centres concernent la formation à diverses disciplines artistiques, la création et la diffusion de spectacles, une compétition dénommée « Coupe théâtrale » et des discussions autour de sujets d'intérêt culturel ou artistique. Pour offrir des espaces adaptés à la conduite de ces activités, il est imposé à tous les Centres culturels de se doter d'infrastructures adaptées aux besoins de leurs animations régulières. En s'inscrivant dans un pareil effort de mise en place d'infrastructures utiles, les Centres culturels sont devenus des pôles d'attraction et d'ébullition d'activités artistiques et culturels. On y voit donc fort logiquement des prémices de la mise en place d'infrastructures théâtrales et la constitution d'un circuit de diffusion de spectacles à travers les entités politico-administratives du lendemain des Indépendances.

Et pour relayer les activités de ces centres au-delà des limites de leurs territoires administratifs d'implantation afin de leur éviter une évolution en vase clos, un périodique est créé. Dénommé *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, ce bulletin constitue une autre institution importante du dispositif (méta)discursif du théâtre des années 1950 dans les colonies françaises de l'Afrique occidentale. Au 1<sup>er</sup> numéro de décembre 1953-janvier 1954 ont succédé treize autres avec, en 1957, la dernière livraison, le n° 14. Entre toutes, la rubrique « Les activités artistiques » est celle qui satisfait au mieux aux besoins de manifestation du phénomène théâtral. J. Poinot, éditorialiste du premier numéro de *Traits d'Union* précise la ligne de cette rubrique en ces termes :

*« Les activités artistiques » occuperont la quatrième partie. Vous y trouverez des conseils pour la mise en scène et l'organisation des représentations théâtrales. Bien entendu il appartient à ceux d'entre vous qui sont experts en la matière de m'adresser ces conseils pour que je les publie. J'envisage,*

<sup>1</sup> En s'adossant à Searle, Catherine Kerbrat-Orecchioni (2016 : 20-21) précise que le « but illocutoire des directifs consiste "dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur" ; tentatives qui peuvent être "très modestes" [...] ou au contraire "ardentes" selon l'axe du degré d'intensité de la présentation du but ».

dès à présent, l'organisation d'un concours doté de prix où seront récompensées les meilleures pièces rédigées par vous et publiées dans le bulletin. (Poinsot, 1954, p.6).

*Traits d'Union* se réclame d'emblée comme un moyen d'émulation pour la création théâtrale, un médium de publication des meilleurs textes dramatiques ainsi que d'initiation théorique au rudiment des arts et techniques du théâtre. L'organe a également favorisé la naissance d'un cadre d'où émergent des voix assez audibles en matière de production du discours critique sur le théâtre africain, ce qu'il est et surtout ce qu'il doit être pour ne pas trahir sa mission. Pendant les années 1950, le métadiscours théâtral diffusé à travers l'organe de liaison des Centres culturels a pris deux formes : l'analyse de spectacle livrée à travers des comptes rendus et des témoignages et la réflexion critique fondamentale. Au sujet de cette seconde catégorie, la voix d'Abdou Anta Kâ s'est distinguée comme l'une des plus représentatives.

Né en 1931 au Sénégal, Abdou Anta Kâ est journaliste de métier mais aussi écrivain polyvalent (Bassidiki, 2009, p. 116). En tant qu'auteur dramatique, on lui reconnaît quatre pièces dont la première, *La fille des eaux*, est créée et jouée, pour la première fois, courant le dernier trimestre 1955. La rédaction de *Traits d'Union* (1955, p. 49) écrit au sujet de l'œuvre qu'elle est une « pièce qui marque [...] un tournant très important du théâtre africain ». Au décès d'Abdou Anta Kâ, Ndao rappelle le double rôle décisif de figure de proue et pionnier qu'il a joué pour le théâtre négro-africain de langue française dans les années 1950 :

*Dès La Fille des eaux, représentée au théâtre du Palais à Dakar en 1954 ou 1955, ce dramaturge trace un chemin nouveau pour le théâtre africain. Si nos dramaturges ambitionnent d'être comptés parmi les meilleurs, voici la voie à suivre semble nous dire Abdou Anta Kâ. (1999, p. 205.)*

Au milieu des années 1950, le jeune créateur d'à peine 25 ans se trouve à l'avant-scène artistique et culturelle. Crédité d'un éthos prédiscursif construit sur la base de son œuvre de fiction dramatique, il prend la parole en tant que critique. Dans le même numéro spécial du bulletin de liaison où le public accède au texte de *La fille des eaux*, il publie un article intitulé « Passé et présence du théâtre africain »<sup>2</sup>. Mêlant force conviction et transport, Abdou Anta Kâ (1955, p. 67) formule contre le théâtre des normaliens de William Ponty une virulente critique : « Nous sommes las, écrit-il, des thèmes de Damels, de cours africaines ; la comédie de Ponty n'accroche plus parce que trop grossière, et même enfantine ». Dans une dialectique de déconstruction/reconstruction de la notion de théâtre africain, Abdou Anta Kâ accède par la création dramatique et spectaculaire puis par le discours critique au statut de voix audible du (méta)discours théâtral des années 1950, en précurseur des voix qui retentiront plus tard, sur la fin de la décennie mais surtout après les Indépendances. Pendant la même décennie, on a recensé, en

dehors de l'auteur de « Passé et présence du théâtre africain », d'autres animateurs de l'espace d'analyse et de réflexion autour du théâtre africain : Mustapha Cissé, Mathieu Ekra, Touré Lamine, Ba Bocar Alpha. Auteurs respectifs d'articles critiques aux titres expressifs que sont : « Du théâtre africain » (1954), « Première de Kwao Adjoba. Drame de J. F. Amon d'Aby » (1954), « Un théâtre africain au service de la pensée africaine » (1955), « Point de vue sur le Théâtre africain. À propos de l'article de M. Abdou Anta Kâ intitulé : "Passé et présence du théâtre africain" » (1956), ces critiques tentent de baliser le chemin pour l'affranchissement et l'affirmation du théâtre africain. Malgré la diversité de ton et d'objet de ces études critiques, il émerge de leur contenu une préoccupation partagée des auteurs qui est d'indiquer des orientations, des voies pour le théâtre africain. En prélude donc aux actes de langage de la catégorie des directifs qui ont marqué quelques-unes des communications du colloque d'Abidjan aux allures de manifeste, les prémices du style prescriptif du métadiscours définitoire de l'identité du théâtre africain sont repérables déjà dans les textes critiques signés par l'élite africaine des années 1950 dans les colonies françaises de l'Afrique occidentale. Leur contenu concerne surtout la source d'inspiration et les missions du théâtre africain.

Analysant une œuvre guinéenne de l'époque, Alpha (1956) écrit ceci :

*La pièce est typiquement africaine, par ses dialogues, ses personnages, son enjouement, son rythme, et surtout son dénouement : ailleurs, ce serait un règlement de compte au duel ou au pistolet ; ici, les convenances sont autres et tout autre est le respect qu'on a en l'infailibilité si savoureusement faillible du chef et cela finit, comme il se doit en Afrique, par le chant et la danse (p. 79).*

Dans ce propos descriptif se profilent des indices d'une normalité prescriptive : l'allure du train quotidien qui module la vie des gens peut inspirer le créateur africain dont la pratique tirerait en outre un bon parti de l'exploration des disciplines artistiques relevant des arts de l'oralité et arts connexes. Dans le discours critique des années 1950, on repère également des orientations relatives à ce qui devrait nourrir la thématique des œuvres. À ce sujet, Anta Kâ (1955, p. 67) s'interroge et répond :

*Quels seront les thèmes qui le (théâtre africain) feront vivre ? Chaque race africaine possède une mythologie propre à elle, pleine de richesses métaphysiques, où le sentiment du Bien et du Mal s'affrontent, où des hommes sont en lutte avec la Nature, avec eux-mêmes, où le Beau a une place considérable et se révèle même une divinité. Il serait intéressant pour asseoir notre théâtre, de connaître ces trésors humains, de les transcrire, pour les recréer sur la scène.*

Il procède de cette orientation qu'en puisant dans les ressources patrimoniales qui font la richesse de chaque culture africaine, le théâtre négro-africain se déterminera à construire une identité remarquable. À partir de cette identité affichée grâce à une esthétique qui transfigure scéniquement les données des mythologies et de la métaphysique africaines, le théâtre remplira pleinement sa mission que l'auteur de *La fille des eaux* pointe :

*Notre théâtre, certes, a pour mission de refléter notre génie, pas de prouver que nous sommes des êtres mais d'affirmer que*

<sup>2</sup>En publiant l'article, la rédaction du périodique précise que le signataire est l'auteur de *La fille des eaux*. L'intention pragmatique qui motive cette précision est sans doute d'indiquer que pour avoir donné la preuve de son talent en matière d'écriture dramatique et de création théâtrale, Abdou Anta Kâ est une voix bien autorisée pour prendre la parole de dire sa conception de ce que doit être le théâtre africain.

*nous sommes des hommes en universalisant l'homme en nous. Aussi, j'aimerais que nos jeunes auteurs dramatiques, en composant leurs pièces pensent que l'humanité leur ressemble... et qu'ils doivent l'atteindre. (Anta Kâ, Ibid).*

Il revient donc aux auteurs dramatiques et aux créateurs de traiter de sujets qui rejoignent les préoccupations de tous les hommes, de tous les temps et de tous les territoires pour que l'horizon de réception des textes dramatiques et spectaculaires africains soit aussi large que l'univers. Autrement dit, la mission est d'écrire et de créer, certes à partir de l'Afrique, mais en traitant de questions existentielles actuelles et communes à l'humanité entière. À cette exhortation, modulée déjà pendant les années 1950, fera plus tard échos la posture exemplaire du congolais Sony Labou Tansi<sup>3</sup> et des dramaturges de l'Afrique noire francophone qu'il a fortement influencés directement ou indirectement depuis les années 1990, jusqu'à nos jours. Cette mission est doublée d'une autre que les critiques des années 1950 formulent diversement. Ainsi, ayant observé avec intérêt le théâtre dans chacune des circonscriptions administratives de l'AOF où il a servi en tant qu'instituteur, le Sénégalais Mustapha Cissé indique que c'est surtout sur les faits les plus simples et les plus généraux qu'il faut raisonner. Ainsi, choisissant un thème éducatif bien défini – la lutte contre certaines « barrières sociales » par exemple – les centres culturels donneraient des représentations-types où seraient conviés tous les délégués des diverses associations, voire même des notables et certains chefs coutumiers. [...] Ainsi compris, le théâtre africain deviendra – pour sûr – un moyen de culture des masses. (1954, p. 53)

Il rejoint du coup Anta Kâ qui pense, lui aussi, qu'il

*« faut [...] vaincre l'indifférence des masses, les amener peu à peu au culte du théâtre. La route, poursuit-il, est longue... Il faut former des acteurs, des metteurs en scène, des régisseurs, afin que notre théâtre demeure une réalité et non un faux masque. (Ibid.)*

À partir de ces prescriptions, il faut croire que le métadiscours théâtral des années 1950 développe la nette conscience d'assigner, en plus de la mission déjà énoncée du pari de l'universel, celle de faire de chaque représentation théâtrale une occasion dont se servent des créateurs émancipés des lacunes de l'amateurisme pour communiquer et communier avec les masses. Cette même mission a engagé les générations suivantes pour qu'elles s'attellent à imaginer et monter des théâtres africains, à mettre en place des institutions locales de formation aux arts et techniques du théâtre et à inventer des formes théâtrales comme le conte théâtralisé qui, pour avoir épousé certaines techniques des arts de l'oralité, intéresse un public bien large.

**Adaptation du conte au théâtre dans les années 1950 : une annonce du conte théâtralisé:** Avec de lointaines traces

<sup>3</sup> Par ses textes dramatiques comme spectaculaires et par ses prises de paroles en tant que créateur, Sony Labou Tansi se définissant comme citoyen du monde a défendu et amplifié cette vision. La critique ne s'y est pas méprise : « Dépassant toute vaine poursuite de la couleur locale, il dirige son robuste talent au-delà des voies habituelles de la négritude et s'applique à définir des actions à la fois abstraites et symboliques dont les personnages appartiennent à l'humanité la plus générale. » (Scherer, 1995, p. 94).

diffuses enfouies dans la dernière décennie de la période coloniale, le conte théâtralisé, en vogue à partir des années 1990, est un genre à succès en Afrique de l'ouest d'où il a circulé vers les scènes du monde.

**Le conte théâtralisé : une forme artistique de synthèse:** Le conte théâtralisé enregistre ses premières représentations sur les scènes togolaises. Sous l'égide du comédien-conteur Beno Alouwassio Sanvee, la compagnie Zitic présente, en 1989, avec le titre *Vérité au creux du mensonge*, son premier spectacle dans cette veine artistique. Le franc succès de cette pièce auprès du public encourage l'ensemble créatif à enrichir son répertoire qui tourne en Afrique et en Europe. Tel un phénomène de mode, le conte théâtralisé exerce un attrait et provoque un engouement auprès des artistes des pays voisins du Togo notamment le Ghana et le Bénin.

*Beno Alouwassio Sanvee a même assuré la mise en scène d'une représentation de la Troupe Nationale du Ghana, Abibigromma, au FESTHEF, en 1999, avec la pièce Le Secret du vieux puits jouée en français par des Ghanéens anglophones [sic]<sup>4</sup> avec un savoureux accent anglais. Au cours du même festival, un autre conte dramatisé, chef-d'œuvre du genre, a été présenté par les Béninois de la Compagnie Wassangari avec Atakoun. La maestria avec laquelle les professionnels ghanéens et béninois ont interprété ces contes dramatisés a subjugué les artistes togolais. (Apédo-Amah, 2006, p. 54).*

Cette forme artistique procède d'une oscillation entre le canon du théâtre à l'occidentale introduit en Afrique pendant la colonisation et les habitudes africaines des arts du spectacle. Elle gagne de proche en proche les créateurs de la sous-région ouest-africaine. Certains ensembles créatifs telle la compagnie Wassangari du Bénin se sont même attachés à une identité artistique de production de spectacles de conte théâtralisé, par création collective ou à partir de textes de certains de leurs membres. Ainsi de la pièce *Atakoun*, invoqué dans le propos déjà cité d'Apédo-Amah, créée à partir d'un texte de Florisse Adjanohoun alors comédienne de Wassangari. L'engouement pour le conte théâtralisé déborde les compagnies spécialisées comme Wassangari pour gagner des troupes ou compagnies du polymorphisme créatif que cette forme théâtrale de l'interculturalité artistique n'a pas laissées insensibles. Depuis maintenant plus de trois décennies, le conte théâtralisé poursuit donc son aventure sur les scènes d'Afrique et d'ailleurs où il est promis à un avenir aussi certain que furent diffus les balbutiements de cette forme artistique enfouies dans les années 1950.

**Aux origines diffuses du conte théâtralisé dans les années 1950 en AOF:** Les initiatives artistiques ayant marqué les activités culturelles dans les colonies françaises de l'Afrique occidentale pendant les années 1950 sont assez diversifiées. Entre toutes, l'adaptation du conte au théâtre apparaît, à l'analyse, comme les prémices non assumées du conte théâtralisé.

L'étude de *Sarzan*, texte dramatique de Lamine Diakhaté<sup>5</sup> publié en 1955 dans le n° 7 de *Traits d'union* peut appuyer cette spéculation.

<sup>4</sup> Sans doute Ayayi Togoata Apédo-Amah veut-il écrire « Ghanéens francophones », donc locuteurs du français mais avec un accent anglais.

<sup>5</sup> Lamine Diakhaté est un homme politique et un écrivain sénégalais

La fable se construit autour du personnage de Kéita, un sergent démobilisé. Au bout d'une trajectoire qui épouse le parcours-type d'un tirailleur : exercice au Sénégal – guerre au Maroc – garde en France – patrouille au Liban, le désormais sergent Thiémokho Kéita retourne dans son Soudan natal, bardé d'une croix de guerre avec palme et d'une Médaille Militaire. Il rêve de servir comme interprète ou garde du cercle. Mais le commandant le désoriente : « Non, mon petit Kéita ! Tu rendras davantage service à l'Administration en retournant dans ton village. Toi qui as beaucoup voyagé et beaucoup vu, tu apprendras un peu aux autres comment vivent les Blancs. Tu les civiliseras. » (Diakhaté, 1955, p. 49) Cette réplique induit la proposition de base qui détermine l'itinéraire dramatique du protagoniste : le commandant envoie Kéita auprès des siens pour qu'il partage avec eux ce qu'il a acquis de son contact avec la civilisation occidentale pendant ses quinze années de séjour à l'étranger. Imbu de cette mission qui, en principe, selon l'inspecteur-vétérinaire, appelle à agir avec prudence pour réussir à « greffer deux arbres fruitiers » (Diakhaté, 1955, p. 56), le jeune sergent Kéita Thiémokho s'engage plutôt dans une dépréciation des pratiques ancestrales qu'il considère comme obscurantistes et sauvages. Aussi, se soustrait-il tant du cercle de danse de l'épreuve d'endurance que du bain à l'eau mélangée à du sang d'un poulet blanc que lui propose son père pour rendre grâce aux ancêtres qui ont veillé sur lui pendant ses pérégrinations à l'étranger. Le plus grave qui porte le conflit au paroxysme du crescendo dramatique intervient un jour de festivités solennelles pour tout le Dougouba<sup>6</sup>. En pleine cérémonie, le sergent fait irruption dans le cercle de danse et renverse le fétiche. Sidérée, l'assistance se disperse et abandonne Kéita seul, face aux retombées de son forfait. Au dénouement, il subit la vengeance des morts et des génies qui le privent de son nom et de la raison. Devenu Sarzan et fou, il comprend finalement que « les morts ne sont pas morts ».

La structure de l'intrigue qui se profile de cette fable et l'organisation du texte dramatique suggèrent que la pièce est écrite et créée sous l'influence d'une esthétique théâtrale conventionnelle, que les agents coloniaux chargés de la formation des élites locales ont enseignée à la génération dont fait partie l'auteur sénégalais du texte dramatique de *Sarzan*. Il faut ainsi croire que la notion d'acte dramatique telle que la définit Aristote a pu inspirer à Diakhaté le choix d'organiser le découpage dramaturgique de son texte en trois actes subdivisés chacun en quatre scènes. Le premier acte livre les données de base pour suivre l'histoire : Kéita, le protagoniste, est engagé dans une action de civilisation de ses congénères et les deutéragonistes successifs sont le commandant, l'inspecteur-vétérinaire et le vieux Dougoutigui<sup>7</sup>, Karamokho Kéita. À l'acte 2, le sergent Kéita rejette sans nuance toutes les pratiques ancestrales. L'action se noue lorsqu'il renverse, à la stupéfaction générale, le fétiche autour duquel dansait le village en fête. Au dénouement dans l'acte 3, le fils du Dougoutigui déchu de la lignée des Kéita est frappé de folie et ramené à la raison du monde invisible.

À l'évidence, les trois actes de la pièce sont pensés pour reproduire le schéma d'intrigue dramatique, exposition – nœud – dénouement, qui vaut, selon Aristote, le modèle parfait<sup>8</sup>.

né à Saint-Louis en 1928.

<sup>6</sup>Dougouba est le nom du village qui sert d'espace dramatique à l'action de la pièce théâtrale en étude.

<sup>7</sup>Ce terme, Dougoutigui, désigne le chef de village.

<sup>8</sup>Dans *La Poétique*, la voix d'Aristote fait autorité sur le sujet : « Il est établi par nous que la tragédie est l'imitation d'une action parfaite et

Pour être un exemple réussi de texte théâtral écrit selon des règles de composition connues depuis la Grèce antique, *Sarzan* n'en assume pas moins une proximité avec le conte africain oral en particulier et les arts de l'oralité en général. On sait en effet que le texte dramatique de Diakhaté est une adaptation d'un conte de Birago Diop d'égal intitulé et on comprend que, par certains de ses choix esthétiques, l'auteur de la pièce puisse assumer la posture du créateur africain qui intègre le conte au théâtre. Ainsi la lecture du parcours du protagoniste Thiémokho Kéita à l'aune de l'intrigue fait réaliser qu'il s'aligne sur l'itinéraire-type du héros d'un conte descendant dans lequel, selon Denise Paulme, l'aventure débute par une situation stable qu'un événement quelconque (le plus souvent une faute du héros) vient troubler ; d'où une rupture d'équilibre qui se traduira par la punition, qui peut aller jusqu'à la mort, d'un ou de plusieurs personnages. (Paulme, 1972, p. 135) »

Par ailleurs, l'art de la parole du conteur africain traditionnel est, en certains de ses procédés, récupéré par Diakhaté et subtilement réparti entre le prologue et le coryphée de son texte dramatique. Les premiers mots que porte la voix du prologue s'énoncent en ces termes

*Le prologue : Spectateurs ! Il y a 15 ans, un homme, Thiémokho Kéita avait quitté son village de Dougouba, au cœur du Soudan Français. Il avait été au chef-lieu du Cercle, de là à Kali, de Kali à Dakar, de Dakar à Casablanca, de Casablanca à Fréjus puis à Damas. (Diakhaté 1955, p. 48).*

Ce propos inaugural du Prologue décalque l'irréductible formule rituelle de début de conte, avec, ici, la nuance qu'au lieu de renvoyer à un passé lointain et indéfini par un « c'était du temps où le soleil et la lune vivaient ensemble... » par exemple, le prologue de *Sarzan* situe, à seulement quinze ans en arrière, le temps des faits représentés. Au prologue supplée Le Coryphée, en fin de pièce. Comme dans la formule de clôture du conte africain, l'ultime réplique du texte portée par Le Coryphée signale formellement la fin de l'action et propose surtout la moralité qui s'en dégage :

*Le Coryphée : Spectateurs, tel fut le destin du sergent Kéita. [...] La fin est tragique de l'initié qui a choisi de fouler au pied les traditions des ancêtres, des ancêtres qui sont morts, mais ne sont pas morts, des ancêtres qui furent des hommes » (Diakhaté, 1955, p. 64).*

En dehors de ces deux interventions respectives du Prologue et du Coryphée qui réfractent les modalités de la communication entre le conteur africain et son auditoire, Lamine Diakhaté intègre à sa pièce les arts de l'oralité à travers les chants et les danses que rythment les tams-tams, le balafon et la flûte pour faire une bonne orchestration de l'épreuve du kotéba jouée par une dizaine d'acteurs sur la scène du Théâtre du Palais à Dakar en 1955. On ne surferait sans doute pas en considérant cette

entière, ayant une certaine étendue. [...] Une chose parfaite est celle qui a un commencement, un milieu et une fin. Le commencement est ce qui ne vient pas nécessairement après une chose, mais est tel que, après cela, il est naturel qu'autre chose existe ou se produise ; la fin, c'est cela même qui, au contraire, vient après autre chose par une succession naturelle, ou nécessaire, ou ordinaire, et qui est tel qu'il n'y a plus rien après ; le milieu, c'est cela même qui vient après autre chose, lorsqu'il y a encore autre chose après. », Chapitre VII, II – III.

option de mise en scène dans *Sarzan* comme une bonne mise en perspective de la forme artistique désignée plus tard sous le nom de conte théâtralisé et qui, comme dans la pièce en étude, favorise « une efficace confusion entre l'art oratoire et les arts du spectacle vivants tels que la danse, la musique et le chant » (Hounzandji & Agbaka, 2020, p. 188). Les efforts d'adaptation du conte au théâtre enregistrés dans les années 1950 au sein des associations et centres culturels de l'AOF annoncent donc, sans s'en rendre compte, l'émergence du conte théâtralisé, dans les années 1990.

## CONCLUSION

Face au constat de la faible exploration par la recherche universitaire de la création théâtrale des années 1950 et du discours de sa réception, cette étude a supposé qu'on peut pourtant déceler dans les œuvres et travaux de cette époque les prémices plus ou moins lointaines de formes créatives actuelles et de contenu critique revendiquant une identité pour le théâtre africain. Le décryptage critique et l'analyse dramaturgique d'un corpus essentiellement constitué à partir de plusieurs numéros de *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF* a permis de déboucher sur deux évidences. La première est que, dans le péri-texte théâtral de la dernière décennie avant les indépendances, des traces de données signalent que cette époque portait déjà la préoccupation, plus ouvertement assumée plus tard, de penser une écriture dramatique et une création théâtrale qui, par leurs sujets et formes esthétiques, s'identifient à l'Afrique et parlent cependant à l'humanité entière. La seconde est qu'en choisissant d'adapter des contes au théâtre pour l'animation de la vie artistique dans les associations et centres culturels de l'AOF pendant les années 1950, certains créateurs ne se doutaient pas qu'ils se constituaient ainsi en précurseurs du conte théâtralisé, en vogue depuis les années 1990 sur les scènes d'Afrique et du monde. Au regard de ces deux évidences, on peut continuer à manifester un légitime intérêt aux archives culturelles de l'AOF de la période délimitée par l'immédiat après-guerre et les années 60 pour découvrir des œuvres qui conservent toute leur actualité.

## REFERENCES

### Corpus

#### Texte dramatique

Diakhaté, L. 1955. *Sarzan* (Adaptation d'un conte de Birago Diop). *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, n° 7, 48-64.

#### Textes métadiscursifs étudiés

Alpha B. B. 1956. Point de vue sur le Théâtre africain. À propos de l'article de M. Abdou Anta Kâ intitulé : « Passé et présence du théâtre africain ». *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, n° 12, 78-87.

Cissé M. 1954 Du théâtre africain. *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, n° 3, 52-53.

Ekra, M. 1954. Première de *Kwao Adjoba*. Drame de J. F. Amon d'Aby. *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, n° 5, 74-77.

Kâ, A. A. 1955. Passé et présence du théâtre africain. *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, n° 10 (numéro spécial. Formes d'expression de l'Art Africain), p. 66-67.

Kâ, A. A. 1956. Les hommes de théâtre. Dousta Seck. *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, n° 11, 63-66.

Kâ, A. A. 1956. A la recherche d'auteurs dramatiques africains. *Traits d'Union. Organe de liaison des Centres culturels d'AOF*, n° 11, 66-67.

### Articles et ouvrages consultés ou cités

Apédo-Amah, A. T. 2006. Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité. *Notre Librairie. Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, n° 162, 55-61.

Bassidiki, K. 2009. De l'histoire au théâtre historique dans *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Kâ. *Études françaises*, 45(3), 115-127. <https://doi.org/10.7202/038861ar>.

Collectif. 1971. *Le théâtre négro-africain. Actes du Colloque d'Abidjan – 1970*. Paris, Présence africaine.

Cuche F.-X. 1971. L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne. *Le théâtre négro-africain. Actes du Colloque d'Abidjan – 1970*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 137-142.

Diallo, B. 1958. *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris, Présence Africaine.

Hounzandji, D. R. & Agbaka, O. B. 2020. La pratique du conte au Bénin: vitalité d'un art et d'un patrimoine immatériel. *RILALE, Revue internationale de Linguistique appliquée, de Littérature et d'Éducation*, Vol. 3, n° 3, 175-191, ISSN 1840-9318.

Kerbrat-Orecchioni, C. 2016. *Les Actes du langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*. Paris, Armand.

Kotchy, B. 1971. Discours inaugural. *Le Théâtre négro-africain. Actes du Colloque d'Abidjan – 1970*. Paris, Éditions Présence Africaine, 9-12.

Medehouegnon, P. 2010. *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours. Historique et analyse*. Cotonou, CAAREC Éditions.

Ndao C. A. 1999. Abdou Anta Ka et le théâtre africain. *Présence Africaine*, n° 159, 1999/1, 204-206.

Nouwlighbèto, F. 2016. *Théâtre béninois : logiques marchandes et enjeux esthétiques*. Cotonou, CIREF Éditions.

Paulme, D. 1972. Morphologie du conte africain. *Cahiers d'études africaines*, Vol. 12, n° 45, 131-163.

Scherer, J. 1995. *Le Théâtre en Afrique noire francophone*. Paris, Presses Universitaires de France.

Traoré, B. 1958. *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine.