

## A la recherche d'une arme miraculeuse

### Le théâtre sud-africain depuis les événements de Soweto

Lors de la Journée mondiale du théâtre, le 27 mars 1986, Wole Soyinka en tant que Président de l'Institut International du Théâtre (I.T.I.), dans un message à tous les hommes et femmes de théâtre, a demandé

*« que les gens de théâtre du monde entier proclament cette année : Année du Théâtre Universel contre l'apartheid. Il ne suffit plus de se tenir passivement à l'écart de cette enclave raciste, mais les hommes et les femmes de théâtre doivent consacrer une part de leur génie créateur à faire prendre conscience de cette réalité à leurs peuples et à leurs autorités publiques, à forger un sentiment d'identification avec cette communauté violentée » (1).*

Suivant l'esprit de cet appel, je me suis repenchée sur certains aspects du théâtre sud-africain. Pour commencer, il y a une grande diversité théâtrale en Afrique du Sud, diversité répartie selon des lignes raciales et linguistiques. En plus du théâtre noir, il y a le théâtre blanc anglophone, le théâtre blanc boer (« afrikaans »), le théâtre indien, le théâtre des gens dits de couleur (« coloured ») et le théâtre joué par et/ou pour des groupes mixtes.

Et puis, il y a le théâtre importé qui a pour but de faire oublier à la communauté blanche l'existence de la réalité noire. Aussi est-il souvent très largement subventionné par l'État, lorsqu'il n'est pas sponsorisé par des entreprises commerciales. Cependant, des actions de boycottage culturel ont amené bon nombre de

(1) Wole Soyinka, in *Nouvelles de l'Institut International du Théâtre*, mars 1986, p. 1.

dramaturges, musiciens et cinéastes importants à refuser que leurs œuvres soient représentées en Afrique du Sud.

Néanmoins, le nouveau *State Theatre* à Pretoria qui a coûté 54 millions de Rands, a ouvert ses portes en mai 1981 avec des productions importées telles que *The Royal Hunt of the Sun*, *Kismet*, *Aida*, *King Lear*, *Joseph and His Amazing Technicolour Dreamcoat* (2). Ce théâtre est uniquement destiné à un public riche. Il n'est d'ailleurs pas sûr que les gens des ghettos aillent voir de telles représentations au cas où les prix des places ne seraient pas déjà un obstacle insurmontable. Une autre difficulté est l'obtention du permis spécial obligatoire pour qu'une représentation soit accessible à un public multiracial. Beaucoup de théâtres ne possèdent pas un tel permis et, de plus, la plupart des salles officielles se trouvent dans les centres urbains qualifiés de « blancs ».

Il faut également distinguer le théâtre qui se fait à l'intérieur du pays et le théâtre en exil. Dans plusieurs pays comme le Botswana, le Lesotho et la Tanzanie, les camps de réfugiés sont surpeuplés depuis les événements de 1976. Dans ces camps-là, la lutte pour la libération est stimulée par des activités théâtrales et vice versa. Celles-ci permettent de favoriser les changements sociaux et politiques. Aussi le but principal de ce théâtre n'est-il jamais le divertissement pur. Ce qui ne veut pas dire que les résultats soient sans intérêt artistique.

Les réfugiés n'ont guère d'expérience théâtrale en arrivant dans le camp, mais ils ont assisté à des soirées de chant, de poésie, de musique, bref à des spectacles dans les « townships », avant de quitter leur pays. Aussi Jacques Alvarez-Péire a-t-il raison de dire que la frontière entre théâtre et poésie est floue dans de telles représentations : « la production théâtrale est souvent un mélange, un collage de textes courts — prose ou vers —, de danses et de projections fixes ou d'extraits de films » (3).

Dans les camps, on s'est inspiré de cet exemple en créant des pièces comme *Soweto Sequence*, *Freedom in our Lifetime* ou *Dear Sir* qui ont pour thèmes les expériences personnelles dans les « townships ». Ce sont exactement les mêmes thèmes qui sont les plus populaires dans la poésie, les nouvelles et les romans écrits par des Noirs dans le pays. Ces pièces sont comparables aux cycles de mystères dans la tradition du théâtre occidental traditionnel, je pense en particulier à ceux du Moyen Âge, faits par les gens du peuple et non par les professionnels du théâtre. L'impulsion créatrice jaillit alors d'une conviction fervente, elle enseigne,

(2) Floss Radford, « Plays from the proletariat », in *South*, mars 1982, p. 54.

(3) Jacques Alvarez-Péire, *Les guetteurs de l'aube. Poésie et Apartheid*, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 161.

elle inspire et elle renforce la communauté, comme l'a justement remarqué Anthony Akerman (4). *Soweto Sequence* est l'une des pièces écrites et jouées par de jeunes Sud-Africains d'un camp en Tanzanie. Cette pièce rapporte ce qui s'est passé à Soweto, où à la suite de la mort en juin 1976 de la première victime, Hector Petersen, âgé de treize ans, les écoliers organisèrent une marche dans les rues pour protester une fois de plus contre le système de l'« éducation bantoue ». Les faits sont suivis de très près par les acteurs. Lors de la confrontation inévitable avec la police qui s'ensuit, d'autres jeunes sont tués. Après, ils rencontrent un vieil homme, membre de l'A.N.C. (African National Congress) qui a une longue expérience de la lutte contre l'apartheid. Il leur conseille de ne plus affronter la police les mains vides, mais de s'armer en se joignant à Umkhonto we Sizwe, l'aile armée de l'A.N.C. (5). En Angola, comme en Tanzanie et au Botswana, des Sud-Africains en exil font des productions théâtrales. Dans le monde occidental, il y a également des troupes, comme par exemple *Mayibuye* qui a présenté des collages de chant, de poésie, de mime et de danse sur l'histoire de la lutte sud-africaine. Dans le pays même, cette lutte continue et, directement ou indirectement, les différentes activités théâtrales y réagissent.

Dans un article récent, Andrew Horn divise ces activités en deux groupes, celles qui servent à renforcer les relations économiques et sociales existantes et celles qui se dressent à l'encontre de ce modèle éthique et matériel. Ces dernières qu'il fait rentrer dans la catégorie *théâtre idéologique* se divisent en trois sections :

1. *Le théâtre de l'exploitation* qui se sert d'acteurs noirs pour propager de fausses images de la situation destinées à un public blanc bourgeois sud-américain ou étranger. Exemples les plus connus : *Ipitombi* et *Kwazulu*.

2. *Le théâtre de la manipulation* qui utilise les médias pour promouvoir au sein de toute la population les vues et les stratégies du gouvernement du Parti Nationaliste parmi tous les groupes de la population.

3. *le théâtre de l'acceptation et de la lamentation*, le théâtre commercial noir qui parfois met légèrement en question le statu quo mais qui au fond l'accepte et se résigne.

Je ne veux pas m'arrêter ici à ces trois formes de théâtre, mais plutôt m'occuper de l'autre catégorie que Horn qualifie de *théâtre de la critique et de la confrontation* (6). Le seul but de ce théâtre

(4) Anthony Akerman, « Refugee Theatre in Tanzania », in *Theatre Quarterly*, vol. 8, n° 30, 1978, p. 40.

(5) *Ibid.*, p. 41.

(6) Andrew Horn, « South African Theater : Ideology and Rebellion », in *Research in African Literatures*, vol. 17, n° 2, summer 1986, p. 211-233.

est de stimuler la conscience politique « *toward ultimate liberation* ».

En dépit de toute la méfiance du gouvernement et de toutes les mesures répressives à l'encontre de ce théâtre — lois, mesures de contrôle, censure pure et simple, etc. — il semble que ce théâtre devient plus fort et plus combatif à mesure que la situation politique lui est défavorable. La position des dramaturges, acteurs et directeurs de troupes qui manifestent leur désaccord avec la situation politique est en effet extrêmement difficile. La plupart des troupes engagées ont constamment des problèmes : leurs leaders et leurs membres sont arrêtés (« *banned* »), harcelés, emmenés pour interrogation et elles ne sont jamais sûres de continuer leurs activités. La loi qui s'appelle *Act on the Group Areas* réserve en ville les centres culturels et les théâtres commerciaux aux Blancs uniquement. Les acteurs du théâtre noir doivent répéter dans des garages ou des hangars. Or, à la distance géographique s'ajoute une autre distanciation depuis une dizaine d'années : les normes européennes du théâtre ont de plus en plus été remises en question et rejetées comme sans rapport avec le théâtre et le public noir :

« *Theatre groups are moving away from the 'traditional' Shakespeare theatre that has been holding stage all through the years. From theatre that spoke of their ills and tribulations, there has evolved theatre that can be employed to bring about change to their situation. From theatre of hopeless murmurs it has become theatre that teaches self-reliance and brings about new awareness* » (7).

A partir de 1973, la plupart des leaders du *Black Consciousness Movement* ont été isolés par des *banning orders* ou des arrestations. En même temps le théâtre s'est montré toujours plus indépendant : moins de coproductions blanc-noir et retour du théâtre noir aux ghettos et au public noir comme premier objectif. Ce théâtre est devenu de plus en plus radical depuis les années soixante-dix et incontestablement il a contribué à la prise de conscience des écoliers et des étudiants et à leurs actions communes. Aussi les autorités réagissent-elles avec violence contre les pièces qui remettent le système en question. Officiellement, les troupes noires doivent soumettre leurs manuscrits à la section culturelle de la *Bantu Administration*, puisque la Loi sur la Censure s'applique seulement à ce qui a été publié et ne peut servir à interdire une représentation.

Le public est impatient de voir les pièces qui expriment drama-

(7) I.D.A.F. (International Defend and Aid Fund), *Black Theatre in South Africa*, Fact Paper on South Africa, n° 2, June 1976, p. 2s.

tiquement et musicalement la vie de tous les jours au ghetto ainsi que la détermination des gens à combattre l'injustice et l'oppression.

Tout comme dans la littérature sud-africaine, le personnage urbain domine la scène. Aussi la tradition orale est devenue un mélange de cultures. Dans son introduction à *South African Peoples Plays*, Robert Mshengu Kavanagh confirme cette constatation avec le commentaire suivant :

« Soweto and other South African urban townships contain the largest concentration of industrialized proletariat in Africa. It is this proletariat that gave birth to a new, urban, popular tradition of theatre. It is as important to comprehend the significance of this fact as it is to comprehend the extent to which the traditional structure of the rural areas has been shattered (...) To expect, therefore, in the context of such phenomena, a genuine modern traditional theatre with its roots in a vital rural culture is at present unrealistic. All the plays (...) are examples of the new urban, popular theatre that the largest proletariat in Africa has given birth to » (8).

Dans le théâtre de la critique et de la confrontation, donc le théâtre politique, il y a une utilisation étonnante des différentes langues sud-africaines : à côté de l'anglais qui est le plus couramment utilisé, il y a aussi l'afrikaans et les langues africaines comme le zulu, le xhosa, le sotho et le tsotsi (une sorte de *lingua franca* parlée par la plupart des habitants des quartiers noirs). Parfois, plusieurs langues sont utilisées dans une seule pièce et le choix de telle langue pour tel personnage devient significatif. Ainsi l'afrikaans est toujours parlé par les policiers, les Boers, les oppresseurs.

Depuis les années quatre-vingts, plusieurs troupes sud-africaines noires sont venues en tournée en Europe. Le public occidental a pu voir *Woza Albert*, une pièce jouée par deux acteurs et inspirée d'une discussion au sujet de l'existence et du retour de Jésus sur terre — en Afrique du Sud. Les acteurs ont eux-mêmes fait les recherches sur ce thème, interrogeant ouvriers, femmes, enfants sur leur façon d'imaginer le retour du Christ. Dans *Woza Albert*, le séjour de Morena (Jésus) dans l'Afrique du Sud d'aujourd'hui est plein de surprises. Morena rencontre les hommes dans des situations tout à fait reconnaissables, par exemple au bureau de recrutement pour la main-d'œuvre, au département

(8) Robert Mshengu Kavanagh (Ed.), *South African People's Plays*, Londres, Heinemann, p. XIII-XIV.

d'hygiène, à l'usine de briques. Le public voit avec Jésus comment les Noirs sont traités par leurs maîtres blancs. A la fin, Morena rencontre un ex-ouvrier de l'usine de briques, qui maintenant travaille au cimetière. C'est là qu'il se met à ressusciter les morts en disant : « *Woza* (viens, lève-toi) *Albert* (Luthuli), *woza* *Steve* (Biko), *woza* *Lilyan* (Ngoyi) ». Beaucoup d'autres morts chéris de la Résistance sont ressuscités, tandis que Verwoerd, lui, doit rester dans sa tombe. A côté des dialogues, il y a beaucoup de mimes. Les scènes se succèdent à un rythme rapide. Tous les rôles sont joués par les deux acteurs de manière très créative et suggestive, avec beaucoup de talent et d'humour. Ils mettent un nez rouge de clown lorsqu'ils jouent un rôle de blanc. La pièce qui dure quatre-vingts minutes a connu un succès énorme aussi bien en Afrique du Sud qu'en Occident où elle a été présentée dans des salles et à la télévision. La critique fut unanime dans son enthousiasme. Une pièce comme *Woza Albert*, à deux personnages, facilite les déplacements et les tours, mais elle n'est pas bien représentatrice du nombre habituel de personnages dans une pièce. A en croire Kavanagh, ils sont souvent bien plus nombreux. Cependant, quant au thème, *Woza Albert* appartient tout à fait à la tradition culturelle des ghettos étroitement liée à l'expérience noire contemporaine. Quelles en sont les normes ?

*« Majority audiences in urban environments generally expect a play to teach, reveal, comment on either moral or political issues. They require a message. They expect the driving force of the play. Its cohesion and its strongest channel of communication to be music and dance. They prefer large casts, many and varied characters, a multiplicity of incidents and a clear narrative emphasis. Playmakers and actors attempt to create plays of this kind, usually through a mixture of writing, group improvisation and discussion. Their theatre is oral, not literary, public, not private. Acting is passionate and committed, energetic and heightened. Laughter is provoked in the midst of tragedy — comedy depends more on movement, gesture and facial expression than on dialogue. Tears are brought by prayer and song. Anger is expressed through purple passages in English. Joy is embodied in dance » (9).*

On ne peut pas ne pas voir ici le lien entre race et classe dans ce « théâtre de la majorité » comme l'a appelé Kavanagh (10). Au

(9) *Ibid.*, p. XXX, p. XXI.

(10) Voir son livre *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*, Londres, Zed Press, 1985, ch. 9.



cours du spectacle, des relations étroites naissent souvent entre les acteurs et le public dans les quartiers noirs, puisque ce théâtre s'inspire de leur propre vie. Les pièces sont souvent écrites dans des ateliers (« workshops »). Récemment deux des troupes les plus connues de Soweto sont venues en Europe pour jouer au Festival d'Edinburg et faire une tournée dans plusieurs pays. Lors de leur passage à Amsterdam, j'ai eu le privilège de voir des pièces du *Soyikwa African Theatre* et de la *Bahamutsi Theatre Company* ainsi que de pouvoir parler à leurs membres. Comme ils m'ont donné des renseignements intéressants sur leur travail, j'en parlerai brièvement.

*Bahamutsi* veut dire « consolez-nous ». Le directeur de cette troupe, Maishe Maponya, est à la fois auteur et acteur. Il considère que sa tâche principale est d'écrire pour les gens de chez lui. A Amsterdam le groupe a produit *Umongikazi* (L'infirmière). Les événements se déroulent dans un hôpital pour Noirs dirigé par des médecins blancs. Dans des scènes brèves, la situation générale est esquissée : un pédiatre ordonne à l'infirmière de mettre dans l'évier un bébé noir né prématurément, car à quoi bon lui sauver la vie ? Au dispensaire, une vieille femme apprend que lui donner un médicament coûteux dont elle a besoin serait du gaspillage. Elle ne le reçoit donc pas. L'infirmière note tout ce qui se passe. Comme le syndicat dominé par les Blancs ne fait rien pour changer la situation, elle décide de fonder un syndicat pour les infirmiers noirs d'Afrique du Sud. (Dans la réalité, une longue lutte a précédé la naissance d'un tel syndicat.) Dès que l'infirmière manifeste ses intentions, la police secrète commence à lui rendre visite et elle est accusée d'activités subversives. Le message de la pièce est présenté à travers un jeu de danses et de chants fascinant et plein d'humour. Les personnages blancs sont joués par des acteurs portant des perruques blondes. La langue utilisée est l'anglais, les chants sont en xhosa.

Maishe Maponya m'a expliqué comment ces pièces sont nées. Il a souligné son admiration initiale pour Athol Fugard, dont il a autrefois vu les pièces. Cependant cela a changé avec les événements depuis la révolte de Soweto. Il s'est rendu compte qu'il existe un monde entre la perspective blanche et la perspective noire. Étant un Blanc, Fugard ne peut jamais avoir la même expérience qu'un Africain. Et c'est à partir de l'expérience personnelle de Noir que Maponya a commencé à faire du théâtre. Par contre, Fugard en tant que Blanc peut seulement écrire de l'extérieur sur les problèmes des Noirs, ce qu'il fait dans une pièce comme *Sizwe Banzi Is Dead*. Voilà, selon Maponya une différence de perspective qu'il ne faut absolument pas négliger :

« Our black theatre is clearly different and this distinc-

*tion between both fields must continue to exist. For us it is a question of liberation. Our theatre is the theatre of the struggle for conscientization. The relation between culture and politics is inevitable, both are part of our daily life. It is a pity that we have no contact whatsoever with theatre in the rest of Africa. As far as that is concerned we are completely isolated, whereas we are very much aware that the roots are one » (11).*

Lorsque Maponya a un thème précis en tête, il commence à faire des recherches. Le thème est toujours basé sur un fait divers que l'auteur a lu ou vécu et ce inévitablement en rapport avec la situation politique. Au cours des recherches, l'auteur vérifie le réalisme de son sujet en le confrontant aux faits. *L'infirmière*, par exemple, est basée sur des événements qui se sont récemment passés dans un hôpital noir et qui lui ont été racontés en détail par des gens qui en avaient été victimes. C'est ainsi qu'il a appris les abus courants à l'hôpital où les médecins blancs font leur travail avec indifférence. Ces derniers reçoivent en plus de leur traitement une « prime d'inconfort », l'inconfort étant qu'ils sont obligés de soigner des patients noirs. Après avoir glané l'information nécessaire, Maponya se met à écrire. Ensuite il discute de son manuscrit avec les acteurs. Il y a toujours assez de marge libre pour des suggestions de la part des acteurs, pour des improvisations aussi, dans la mesure où l'auteur convient de leur efficacité.

Les dramaturges qui ne veulent pas prendre de risques, soumettent une demande aux autorités pour obtenir la permission de (faire) jouer la pièce. Maponya ne le fait jamais, parce que, selon lui un tel geste signifie au fond qu'on respecte les lois et donc que l'on approuve implicitement le système. Bien sûr, cela comporte beaucoup de risques, d'abord parce que dès le soir de la première la pièce peut être définitivement interdite. Ensuite, parce que la police peut venir et vous emmener pour interrogatoire ou détention. Au fond il en est du théâtre comme de la littérature : on ne sait jamais d'avance si l'on sera frappé d'interdiction.

A en croire Maponya, le théâtre sud-africain a beaucoup changé ces dernières années. Les productions sont devenues plus politiques que jamais. Le divertissement est souvent relégué à l'arrière-plan. Les dramaturges et les acteurs veulent influencer le public dans une direction spécifique. Il y a quelques années, le thème de la souffrance, destiné à déclencher la compassion des spectateurs, était un sujet central. Aujourd'hui, la protestation tient une place beaucoup plus importante : « *Ceux qui font du*

(11) D'après mon interview avec Maishe Maponya et ses acteurs à Amsterdam.



théâtre se donnent pour tâche principale de rendre le peuple plus conscient de sa situation, notamment depuis 1976 » conclut-il (12).

La deuxième troupe de théâtre dont j'ai rencontré les membres à Amsterdam s'appelle *Soyikwa African Theatre*, nom qui signifie « *We shall overcome* » (Nous survivrons). Le nom est aussi un hommage à l'homme de théâtre africain le plus connu, le Nigérian Wole Soyinka. Comme les acteurs de *Bahamutsi*, le point de départ de ce groupe est la politique telle qu'elle conditionne les gens, la culture, la société. D'après leur programme, le théâtre noir est « *Une flamme de Résistance, un théâtre du peuple, parlant de lui et lui appartenant, autour de son amour et sa souffrance, un instrument aigu d'unité et de victoire finale.* »

En Europe, le *Soyikwa African Theatre* a joué *Pula* et *Imbumba*, deux pièces de Matsemela Manaka, auteur assez connu, du moins en Afrique du Sud. *Pula* signifie « pluie » et la pièce parle de la misère causée par les déportations des gens « inutiles » et de la stratégie des Bantustans ou « *Homelands* » propagée et mise en exécution par le gouvernement.

Manaka ne peut pas être compris hors de sa relation avec les acteurs de Soyikwa. Il est peut-être moins un écrivain isolé qu'un scribe qui suit de près le processus des répétitions. Il traite ses acteurs comme des artistes créateurs et pas seulement comme des interprètes passifs (13).

La pièce s'inspire d'événements de 1977, lorsque beaucoup de familles rurales furent forcées par la sécheresse et la famine de s'installer dans les quartiers noirs des villes comme Soweto, Klip-town et Modderdam. A la même époque, il y a eu des signes sérieux d'une fragmentation sur le plan de l'unité politique noire. Les deux motifs se combinent dans *Pula* à travers l'histoire d'une seule famille. Il y a un contraste très net entre les scènes rurales jouées dans une ambiance de rituel avec de la musique et des danses traditionnelles zulu — scènes qui font référence à la terre et à la tradition ancestrale — et le style réaliste et les improvisations satiriques de la seconde partie qui se déroule dans un *shebeen* (bar où l'alcool se vend clandestinement). A la fin, le style rituel revient. La leçon à en tirer est que la pluie ne reviendra pas avant que les gens ne changent eux-mêmes leur situation, en allant à la recherche de l'unité.

L'autre pièce, *Imbumba* (L'Unité), a pour cadre une ferme, mais il ne s'agit pas d'une ferme ordinaire : les ouvriers sont des prisonniers, des prisonniers politiques condamnés aux travaux

(12) *Ibid.*

(13) Pour de plus amples détails sur la production de *Pula*, cf. Ian Steadman, *Popular Culture and Performance in South Africa*, C.C.S.U., University of Natal, avril 1986.

forcés sous la vigilance d'une garde noire. Les trois hommes sont en uniforme. Ils chantent tout en déterrants des pommes de terre. Le contremaître les menace en disant que ceux qui essaient de s'échapper « deviendront de l'engrais ». Il y a beaucoup de claquements de fouet et, à tour de rôle, ils seront emmenés pour interrogatoire. A un moment donné, l'un des prisonniers attaque le surveillant et les trois hommes le ligotent : « *Ceci est la crucifixion du Judas noir* », répètent-ils plusieurs fois. Ensuite ils entonnent le chant « *Ja, baas* » (Oui, patron). Ici encore, la morale de la pièce est que tous les Noirs doivent s'unir et qu'il ne faut jamais faire de compromis avec les oppresseurs.

Bien que ses pièces antérieures soient interdites en Afrique du Sud, Manaka reste convaincu que la culture est l'une des dernières armes dont les Noirs peuvent se servir pour changer la société. Selon lui, les acteurs eux-mêmes peuvent être considérés comme des armes. Les acteurs du *Soyikwa* soulignent eux aussi l'importance de la perspective noire à partir de laquelle le théâtre doit être écrit et joué. Comme leurs collègues de la *Bahamutsi*, ils ignorent l'existence du *Censorship Board*. S'ils ne le faisaient pas, l'auteur et les acteurs se verraient constamment obligés de discuter les pour et les contre d'une scène à la lumière de la loi plutôt que selon des critères dramatiques :

« *It is up to them to decide whether it is 'political'. We reflect what is relevant to our people, what preoccupies them. In fact, of course, everything in our country is political : the birth of a 'coloured' child is political. To talk about theatre is political, to walk around or breathe in the black townships is political and what isn't ? It is all political, but to call it that is what we leave to the system. We do our job, living from hand to mouth, because although our life is the theatre, we cannot make a living from it* » (14).

Dans les deux troupes, la *Bahamutsi* aussi bien que le *Soyikwa African Theatre*, la tradition culturelle africaine joue un rôle dans les chants, les danses et les rituels. Cependant, il n'est pas très facile d'obtenir des informations de la campagne et des villages, étant donné que la mobilité des gens est limitée par les systèmes. Aussi le contact entre la ville et le village est-il beaucoup moins naturel et régulier que dans l'Afrique indépendante. Par conséquent, les gens de la ville perdent plus facilement leurs traditions. Néanmoins, il n'y a là pas que des désavantages : la situation

(14) Cité d'après mon interview avec les acteurs de *Soyikwa*, Amsterdam.

urbaine force les gens de cultures très différentes à vivre ensemble dans le même quartier. Dans le nouveau contexte, les gens sont « détribalisés » et ils doivent renoncer à leurs coutumes traditionnelles et accepter des compromis afin de rendre la vie du ghetto supportable pour tout le monde. On peut même y voir un enrichissement :

*« It is an advantage because in a multicultural situation you can learn about other African traditions. You can get inspiration for your theatre from many sides. We often consult the old people in our township who still remember a lot about earlier times in the villages » (15).*

D'autre part, les acteurs de Soyikwa tiennent à souligner à quel point ce serait réactionnaire de regretter la perte de l'une ou l'autre tradition ethnique, parce que « *cela sentirait une certaine politique du tribalisme qu'il ne faut surtout pas stimuler* » ; en effet, c'est le gouvernement sud-africain qui a toujours essayé de séparer les gens en mettant en relief les différences ethniques. Par voie de conséquence, la troupe préfère promouvoir l'unité et la solidarité parmi les Noirs. Voilà pourquoi on trouve, les uns à côté des autres, des éléments culturels d'origine différente dans leurs pièces de théâtre.

L'utilisation de plusieurs langues africaines dans la même pièce est liée au même raisonnement. Si un spectateur assistait à une pièce dans laquelle uniquement le tsonga ou le venda ou le zulu serait parlé, il accuserait sûrement Soyikwa de tribalisme. En général, les pièces sont écrites en anglais, car cette langue unit les gens. Normalement les manuscrits ne sont d'ailleurs pas très volumineux : *Pula*, par exemple, ne compte que huit pages de « script ». Les chants de la pièce sont en langues africaines et si l'un est en xhosa, l'autre se fera en zulu ou en tswana. Dans les quartiers noirs, les gens comprennent souvent beaucoup de langues africaines qu'ils ont apprises les uns des autres. En ce qui concerne la langue des Boers, l'afrikaans, celle-ci symbolise, je l'ai déjà dit, l'oppression et dans les pièces elle est réservée à exprimer la voix de la minorité blanche. Cette langue est profondément haïe : les événements de Soweto en 1976 se sont justement déclenchés parce que le gouvernement a voulu faire de l'afrikaans une langue obligatoire d'enseignement dans les écoles des Noirs. A côté des langues africaines, il y a le mime, la danse, la musique et les chants inspirés des traditions culturelles de différentes régions.

(15) Zakes Mda, « Commitment and Writing in Theatre — The South African Experience », in *The Classic. A Magazine of Creative Writing and Art*, vol. 2, n° 1, 1983, p. 13.

Dans *Pula*, les scènes au village font allusion à l'histoire orale, pendant que la seconde partie représente la modernité, la vie urbaine, les *shebeens*, les orchestres, le crime, la boisson, etc. Les deux font partie de la vie des Noirs. Ainsi le passé et les traditions sont associés au présent, la vie en ville avec tous ses dangers : la pièce de Manaka le souligne nettement, se retourner vers le passé doit avoir un sens pour la vie d'aujourd'hui et de demain.

La plupart des pièces ne sont jamais publiées. Il y en a beaucoup qui n'existent même pas officiellement, partiellement parce qu'il est toujours plus facile de dire à la police secrète qui vient le réclamer, qu'il n'y a pas de manuscrit disponible. La politique constitue un aspect presque obligatoire de ce théâtre. On peut même dire que plus une pièce est politique, plus elle sera populaire auprès du public.

Dans un article sur l'engagement des auteurs du théâtre, Zakes Mda affirme que l'évolution du théâtre de ghetto dans un sens révolutionnaire résulte du fait que le mouvement politique lui-même a consacré plus d'attention aux aspects historiques, culturels et artistiques de la lutte. La raison en est évidemment que le théâtre offre certains avantages : en effet, il est relativement bon marché, mobile, simple à présenter, mais aussi difficile à contrôler, à censurer, à bannir. Le théâtre est sans aucun doute le seul médium qui reste, après que tous les autres sont perdus à la censure. Et il a donc été largement utilisé pour la conscientisation, l'éducation, l'unification et la mobilisation des cadres et de tout le monde.

Au cours des années soixante-dix, beaucoup de troupes furent *banned*, mais d'autres naquirent aussitôt pour les remplacer avec le même engagement et le même message libérateur partagés par dramaturge, directeur de troupe, acteurs et spectateurs. Ainsi, lorsque Zakes Mda présenta sa pièce *Dark Voices Ring* à Crossroads, un camp misérable de clochards près de Capetown, le public a participé avec enthousiasme, éclatant en chants de liberté pendant le spectacle. Ce n'est là qu'un exemple de l'interaction étroite entre acteurs et public dans le théâtre sud-africain noir d'aujourd'hui. Le théâtre y est lié à la vie. Les acteurs jouent non seulement dans des salles, mais aussi lors des fêtes de mariage et surtout pendant des funérailles. Les pièces doivent appartenir au peuple et servir à la libération du pays. Ou, pour reprendre les paroles de Zakes Mda :

« La lutte n'a jamais quitté le théâtre (...) Les activités théâtrales sont aussi pertinentes aujourd'hui que dans les années soixante-dix ; et elles continuent de jouer leur rôle vital, non seulement à l'intérieur de l'Afrique du Sud, mais aussi dans les camps des guérilleros, notamment en Tanzanie. Après la libération le théâtre prendra part à la construction de la nation » (16).

Mineke SCHIPPER  
Amsterdam, Université Libre.