

Alain Ricard

Wole Soyinka et Nestor Zinsou : de la scène à l'espace public

Politique et religion



KARTHALA

**WOLE SOYINKA ET NESTOR ZINSOU :
DE LA SCÈNE À L'ESPACE PUBLIC**

Visitez notre site :
www.karthala.com

Païement sécurisé

Couverture : « La baleine qui avala Jonas était plus grosse que ce rocher », *Ake*, 1984, p. 99 (Wole Soyinka, cliché de Guy Lenoir, 1989).

© Éditions KARTHALA, 2015
ISBN : 978-2-8111-1382-7

Alain Ricard

**Wole Soyinka et Nestor Zinsou :
de la scène à l'espace public**

Politique et religion

**Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris**

DU MÊME AUTEUR

Littératures d'Afrique noire, Paris, Karthala, en coédition avec le CNRS, 1995.

Ebrahim Hussein, théâtre swahili et nationalisme tanzanien, Paris, Karthala, 1999.

The Languages and Literatures of Africa, Oxford, James Currey ; Trenton, Africa World Press ; Le Cap, David Philip, 2004.

Le Sable de Babel : traduction et apartheid, Paris, CNRS éditions, 2011.

Introduction

L'année où Wole Soyinka reçut le prix Nobel (1986) je publiais un essai sur l'invention du théâtre en Afrique. Pourquoi, me demandais-je, de jeunes auteurs choisissaient-ils d'écrire des pièces, de les monter, parfois de les jouer eux-mêmes ? Quelles étaient leurs difficultés, que cherchaient-ils à dire dans des pays qui ne connaissaient du théâtre écrit que le théâtre scolaire ? Je voyais dans leurs efforts l'invention du théâtre à travers celle de la profession de comédien.

Je voudrais aujourd'hui considérer deux œuvres commencées il y a près d'un demi-siècle – voire plus pour celle de Wole Soyinka – et se poursuivant avec des fortunes diverses. L'œuvre de l'auteur nigérian est l'une des œuvres majeures du théâtre contemporain. Le travail de Wole Soyinka (1934-) semble défier la critique et lui opposer une montagne de travaux et de commentaires impossibles à synthétiser : plus d'une cinquantaine de livres, dont vingt-trois pièces de théâtre éditées, des centaines d'articles de presse, des milliers de références critiques.

Le travail du Togolais, Nestor Zinsou (1946-) est plus modeste, même s'il est, lui aussi, imposant. Plus de trente pièces, dont de nombreux manuscrits, plusieurs romans, de nombreux articles sur le théâtre, une activité d'écriture continuée aujourd'hui en Allemagne et sur internet, après une carrière au Togo. L'auteur n'a certes pas la notoriété de son aîné nigérian. Son œuvre, très connue dans les milieux fran-

cophones dans les années 80, où elle pouvait, sinon faire jeu égal avec celle de Soyinka sur la scène, du moins être considérée par les critiques et les historiens comme l'œuvre essentielle du théâtre en français venu d'Afrique, est aujourd'hui un peu oubliée.

Son auteur a disparu des scènes africaines, alors que Wole Soyinka, est devenu au contraire une figure éminente de l'artiste et de l'intellectuel du monde africain, au moins au Nigeria. Nestor Zinsou a continué à écrire. Son œuvre a pris des dimensions neuves, investi de nouveaux espaces, annexé de nouveaux genres, mais elle demeure largement inédite, bien que jouée, mais dans des conditions particulières. Depuis ses débuts, l'œuvre de Wole Soyinka se joue sur la scène mondiale. Celle de Nestor Zinsou, sur la scène francophone ; puis survient une éclipse de quinze ans et voici qu'elle se retrouve jouée en Allemagne, parfois en allemand. Étrange destin pour un auteur francophone africain – togolais, qui plus est – que de se retrouver joué en allemand, et un peu oublié en France.

Comme celle de son illustre collègue nigérian, l'œuvre de Nestor Zinsou, avec des modalités bien différentes, est l'objet d'un processus réflexif, poursuivi depuis plusieurs décennies, et enrichi par les pérégrinations récentes de notre auteur, devenu réfugié politique en Allemagne.

La mise en perspective de plusieurs expériences produit le plus souvent des espaces d'intelligibilité dont les historiens du politique, voire même de la philosophie, connaissent le prix et la tonicité en leurs domaines de recherche (Detienne, 2000 : 126-127).

Je voudrais en somme lire l'œuvre de Nestor Zinsou en utilisant les concepts forgés depuis des années dans ma lecture de Wole Soyinka. Les œuvres littéraires ont une valeur cognitive. Pour moi l'œuvre de Wole Soyinka a été une grande leçon. Son travail d'homme de théâtre, d'essayiste, a une cohérence dont j'ai fait l'hypothèse quand je l'ai lu pour

la première fois, en 1967, et j'ai au fil des années apprécié la fécondité de cette hypothèse et la richesse heuristique des positions de Wole Soyinka : par exemple son travail sur la sécularisation, la confusion entre le public et le privé, est un outil fécond de compréhension du politique dans cette région.

Dans un autre domaine, sa théorie du théâtre, ce qu'il appelle le passage par la transition, est remarquablement utile pour proposer une articulation originale entre la tradition indigène et la pratique contemporaine et universelle du théâtre. Les positions théoriques que Biodun Jeyifo (2004) construit dans son livre sur Wole Soyinka : cosmopolitisme, orphisme, nativisme, attitude contestataire (anti-totalitarisme), peuvent voir leur efficacité testée dans ma lecture de l'œuvre de Nestor Zinsou : la Francophonie est-elle cosmopolite ? Le christianisme peut-il s'inculturer ? Quel est le rôle du poète dans un régime dictatorial ? Comment le poète peut-il être citoyen ? En somme, je lis Nestor Zinsou à travers Wole Soyinka et contre lui parfois. Je pense que cet exercice montrera à la fois l'armature et la cohérence théorique et conceptuelle de l'œuvre de Soyinka et la solidité de l'œuvre de Zinsou.

Face à des œuvres d'une telle ampleur, il convient de revenir aux textes et je lirai en priorité leurs textes théâtraux. Wole Soyinka nous a dit son peu de goût pour les romans (Jeyifo, 2001 : 157-158). Pour lui, la fiction est d'abord dramatique. Cela a pour conséquence que son œuvre est mal connue chez nous : pour beaucoup, en effet, la littérature aujourd'hui se limite au roman, le genre global par excellence, le *mondoromanzo* (Ricard, 2011 : 391-393). Nestor Zinsou est devenu romancier en Allemagne, comme si l'exil l'avait poussé dans cette voie pour trouver un public au Nord, mais cela n'a pas donné les résultats escomptés.

L'activité créatrice de nos auteurs, rare par son ampleur, offre une réponse aux débats sur le théâtre en Afrique. J'ai naguère essayé de définir les termes de ce débat que je voudrais rappeler brièvement. Le théâtre, en Afrique aussi, est une construction poétique, et non un donné anthropologique.

Nos auteurs sont des constructeurs, des poètes, pas des ethnologues, ni des collectionneurs de masques ou de mythes.

Wole Soyinka est né à Abeokuta, Nestor Zinsou à Lomé. Trois cents kilomètres à peine séparent ces deux villes – n'oublions pas deux frontières, certes poreuses. Les associations de masques, les couvents de féticheurs ont compté dans la formation de nos dramaturges ; ils en ont souvent parlé, y font référence dans leurs écrits : ces liturgies ont été pour eux les premiers théâtres. Sans oublier les acrobates, les ménestrels de toutes sortes – pensons à Twin Seven Seven, repéré, vers 1960, par Ulli Beier sur le marché d'Oshogbo, où il attirait le chaland en se contorsionnant pour vanter les mérites d'un tradipraticien ! Et il y avait beaucoup de ces jongleurs que nous avons confinés dans les cirques chez nous, mais qui comme les « fous » parcouraient les rues et les marchés de l'Afrique de l'Ouest. Nos deux auteurs ont eu l'expérience de ces spectacles de rue, de ces formes d'art populaire. Nestor Zinsou nous raconte son enfance dans le quartier yoruba du Lomé colonial des années cinquante du siècle dernier. Les souvenirs abondent sur ces moments de piété partagée, de ferveurs collectives, dont les modes d'expression mettent en jeu le corps, la voix. Ces expériences ont été importantes pour Nestor Zinsou. Elles se produisent dans les langues de la rue et l'école n'appartient pas à ce registre d'expression. Les religions traditionnelles, les cultes synchrétiques parlent la langue de la rue, voire une langue secrète, à Lomé, celle des Egun, un yoruba ancien, qui n'a pas cédé devant le nouveau véhiculaire de la côte, le mina.

Le jeune auteur nigérian est envoyé à l'université en Grande-Bretagne à 22 ans et il y reste cinq ans : il est de retour au Nigeria en 1959 pour préparer les fêtes de l'Indépendance. Le jeune auteur togolais part en France à 26 ans pour deux ans, en 1972, après son succès au Concours théâtral interafricain dont le lauréat se voit offrir une bourse en France ; Wole Soyinka à Leeds étudia avec Martin Banham, Nestor Zinsou à Paris, avec Jacques Scherer, auteur de la *Dramaturgie à l'âge classique*, professeur à la Sorbonne, qui

avait fait une mission d'études en Afrique pour le compte du ministère de la Coopération en 1966. Il en avait tiré des conclusions fort pertinentes, qui montrent justement combien le théâtre est pris dans le réseau scolaire et peine à inventer sa propre dramaturgie (Scherer, 1967). Il est heureux que Nestor Zinsou ait pu bénéficier de son enseignement.

Deux rapports à l'histoire

Wole Soyinka est nigérian ; son pays comptera près de 300 millions d'habitants en 2050, si nous croyons les projections des démographes (Ferry, 2007 : 100). Il était un auteur connu avant la guerre civile (1967), et il a survécu aux épreuves de la guerre et de la prison et en a tiré un livre fort (*The Man Died*), mais aussi une série de pièces qui réfléchissent sur le pouvoir et le sens du théâtre. Le pays dans lequel il vit est aussi déjà mondialisé : la guerre du Biafra (1967-1970) a été la première guerre interafricaine d'après les indépendances. Wole Soyinka a été défendu par une mobilisation d'intellectuels lors de sa détention, des appels internationaux en sa faveur ont été lancés, son nom a résonné en Afrique, il est devenu, à son corps défendant, une cause célèbre. Il devient en 1975 secrétaire d'une Union des écrivains africains et rédacteur en chef de la revue *Transition*, dont la rédaction se trouve à Accra. Tout cela reste largement inconnu au Togo, qui voit en ces années la mainmise du clan Eyadema sur sa vie politique et économique et la naissance du parti unique. J'ai bien connu le Togo de cette époque ; j'ai aussi souvent fait la route de Lomé à Ibadan en passant par Abeokuta. Deux temporalités politiques différentes, deux régimes d'historicité, c'est-à-dire deux rapports au temps politique, aux principes et aux objectifs de ces constructions sociales (Touraine, 1973 : 39-40) et pourtant un même monde de couleurs, de sons, de cris, de saveurs, de fêtes et de peurs.

Passer du Togo au Nigeria, c'était changer de monde, changer d'échelle, entrer dans un monde qui était sorti des bras de son protecteur. Cela était risqué, provoquait souffrances et crises, mais permettait de mobiliser des énergies créatrices locales considérables.

L'espace mondialisé du Nigeria est aussi une extension, en ces années, de l'espace académique américain : les fondations, les universités soutiennent ce nouveau monde universitaire prometteur. Wole Soyinka est à l'aise dans cet espace intellectuel et artistique. Le personnage d'Ulli Beier, que nous retrouverons à divers moments de cet essai, résume bien la rencontre entre les intérêts d'une forme d'avant-garde artistique, les milieux intellectuels et l'optimisme des modernisateurs de l'Afrique qui se voyaient comme l'avant-garde du monde libre. N'oublions pas la guerre froide qui, en Afrique, n'avait rien d'une figure de style dans les colonies portugaises ou en Afrique australe.

Le Togo sous Eyadema n'a pas grand-chose à voir avec le Nigeria de ces années en termes de vie intellectuelle, de liberté d'expression, de vitalité artistique. Au Togo, nous sommes dans un bastion francophone, entre le Ghana et le Nigeria, dans le soutien indéfectible de la politique de la Francophonie. La violence politique est présente, masquée avec discrétion par la coopération française, alors qu'au Nigeria, les intérêts des groupes divergents se donnent libre cours, que le pétrole fait couler les dollars à flots, et que l'armée essaie de maintenir un semblant d'ordre en profitant de la situation. Entre l'espace de l'OPEP et du capitalisme mondialisé – le Nigeria – et l'espace francophone, de la zone franc, qui peine à devenir espace européen, auquel appartient le Togo, les capacités d'action sont très différentes pour nos deux dramaturges.

Le provincialisme ankylosé du Togo soumet le créateur à des contraintes multiples qui vont de la mesquinerie bureaucratique à une pratique généralisée de la délation, tempérée par le souci de défendre les écrivains, rares au Togo en ces années, et vecteurs éminents de la « Francophonie ». La

politique des relations culturelles protège en partie ceux qui se conforment et ne sont pas « francophobes » – terme dont l'attaché culturel français qualifia pour moi Nestor Zinsou –, pour expliquer son refus de soutenir un projet auquel il participait.

Cela ne sera plus tout à fait le cas après la Conférence de la Baule en 1990 : la transition démocratique, terme qui fit florès en ces années, est d'abord une irruption du désordre : manifestations de rue, presse libre. Une nouvelle génération d'écrivains émerge. Ainsi au Togo, où la liberté de ton, le courage politique des nouveaux écrivains, comme Kossi Efovi ou Kangni Alem, font aussi d'eux en 1991 des émules de Wole Soyinka ; leur parole est libre, ils comprennent le théâtre, ils le pratiquent, car ils ont été à bonne école au Togo.

L'espace de la scène

Wole Soyinka invente une nouvelle figure de l'écrivain, qui n'est ni au pouvoir, comme Senghor, ni en prison puis en exil comme Ngugi, mais au contraire se veut citoyen, acteur sur le terrain, chez lui, de ce changement vers plus de démocratie que les nouvelles couches intellectuelles appellent de leurs vœux.

« Chacun a sa voix, mais je crois que nous allons dans le même sens. Nous essayons tous, n'est-ce pas, de libérer la parole en Afrique ; nous essayons tous de parler pour faire parler les gens », dit publiquement Nestor Zinsou à Sony Labou Tansi le 15 février 1988, lors d'une conférence à Lomé, au Centre culturel français, face à une salle bondée (Ricard, Rodriguez-Antoniotti, 2000 : 18). La revendication de la liberté de la presse, de la liberté de parole, a un attrait particulier pour les écrivains. Un nouveau style de débat, la Conférence nationale, s'invente au Bénin deux ans plus tard. Le Togo entre alors dans une longue phase de décomposition

– ou de reconstruction – politique, qui prend fin avec la mort du président et l'accès de son fils au pouvoir en 2005.

En 1985, à Lomé, j'avais eu l'occasion de faire se rencontrer Nestor Zinsou et Ahmadou Kourouma. Celui-ci occupait de hautes fonctions internationales à Lomé dans la réassurance. Ahmadou Kourouma, au fil des années, est devenu un ami et m'a laissé voir son intérêt pour le théâtre. Il avait peu parlé avec Nestor Zinsou. Il lui était difficile de partager avec le directeur de la Troupe nationale, haut fonctionnaire togolais, la vision radicalement sombre, effrayante et grotesque à la fois, qu'il avait du Togo et en particulier de son président, Gnassingbe Eyadema, dont il fit quelques années plus tard un portrait sous le nom de Koyoaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Ahmadou Kourouma aimait le théâtre ; il lisait des ouvrages théoriques classiques et il avait écrit une pièce qui avait défrayé la chronique en Côte d'Ivoire, puis été retirée de l'affiche, du fait des pressions de l'ambassadeur de France, disait-on. Elle portait sur le mensonge et ses rapports avec le pouvoir. Après le pouvoir colonial, les pays africains découvraient le pouvoir des autocrates, l'habillage rhétorique de la tyrannie, la difficulté à construire des sociétés qui respectent les droits de leurs membres. Il a vécu ses dernières années comme une sorte de cauchemar : Christian Bouquet sous-titre la deuxième édition de son livre sur la Côte d'Ivoire : *Le désespoir de Kourouma* (2011) ; les mensonges avaient sapé les bases d'une société politique viable. Peut-être est-ce un peu pour cela que Zinsou ne veut pas revenir au Togo : trop d'arrangements, trop de mensonges. Il ne croit pas que l'on puisse construire – et il reste beaucoup à construire – sur de telles fondations.

Ce que Zinsou vivait, Soyinka le dénonçait dans ses pièces satiriques. La force des spectacles montés à Ifé, où il était professeur, vient de ce que les régimes voisins, Togo et Bénin en particulier, offrent une illustration de l'absurdité de systèmes totalitaires dirigés par des militaires, identiques malgré des oppositions « idéologiques ». Wole Soyinka peut dénoncer, et le Nigeria n'est pas un pays totalitaire : il y a une

liberté de la presse, des milieux intellectuels et syndicaux qui savent se faire entendre. Dans *A Play of Giants* (1984), Mobutu et Bokassa sont les personnages principaux, pas Eyadema, dont on pourrait soutenir qu'il est un mélange de ses deux sinistres collègues. On conçoit alors qu'il ne soit pas possible de jouer en ces années cette pièce au Togo, ni d'ailleurs presque aucune autre...

Toutes ces pièces mettent en cause les partis uniques, la confusion des genres (public/privé), le culte de la personnalité. Dans les années Ifé, de 1976 à 1984, Wole est tourné vers l'Afrique et vers son pays : puis, jusqu'en 1993, il pense que le général Babangida, « l'aimable dictateur » (Soyinka, 2007 : 441), va remettre le pouvoir aux civils et il collabore avec le régime en utilisant tout l'espace de liberté disponible. Il joue un rôle de citoyen engagé. Ce sont les années où j'ai suivi son travail. La transition démocratique, l'organisation de Conférences nationales, de 1990 à 1992, seront les moyens de mettre à plat les mécanismes de fonctionnement de l'État, d'essayer de reconstruire un ordre constitutionnel. Un homme de théâtre ne pouvait qu'apprécier ce projet d'une parole échangée, d'une parole de vérité, cette forme de « palabre thérapeutique » pour reprendre les termes de Fabien Eboussi Boulaga (1993, 2009). Nestor Zinsou s'est engagé dans cette aventure ; il a été élu au Haut Conseil, sorte d'assemblée constituante, mais tout cela n'a abouti à rien : les militaires, grands bénéficiaires des rentes du régime, ne tenaient pas à perdre leurs avantages.

Nouvelles liturgies politiques, les Conférences nationales, ont eu lieu dans la plupart des pays francophones : pas au Nigeria, malgré le souhait de Wole Soyinka (2001 : 74) ni en Afrique du Sud, où la reconstruction a été radicalement révolutionnaire. Or, Wole Soyinka est actif dans ces deux pays : au Nigeria il travaille à faire remettre le pouvoir aux civils ; il est souvent en Afrique du Sud où il œuvre à la transition pacifique vers un pouvoir non racial. Il a un espace et des possibilités d'action. Le Togo n'offre pas un tel champ d'action. Pourtant à partir de 1990, les manifestations étudiantes, les

rébellions militaires, les protestations de revendeuses, tout un ensemble de revendications paraissent trouver dans la Conférence nationale souveraine une tribune et le lieu de fondation d'une nouvelle légitimité politique. Délégué à la Conférence, élu au Haut Conseil, qui préfigure un Parlement démocratique, notre auteur est chassé de ces positions par les militaires. Une partie de la population de Lomé vote avec ses pieds et émigre au Bénin pour fuir la violence incontrôlée de l'armée qui craint de voir ses privilèges mis en cause par les revendications populaires. Le silence du pouvoir, les manœuvres internationales, les interventions françaises, aboutissent à des résultats étranges : la coopération culturelle est interrompue, mais les résultats des élections de 1995, contestés par l'Union européenne, sont néanmoins reconnus par la France. Nestor Zinsou s'est réfugié en Allemagne en 1994 : il y est toujours en 2014. L'exil politique s'est-il mué en une forme d'exil intérieur ?

L'espace du théâtre, l'espace de la scène politique, s'est modifié. Ubu marque la fin d'un vingtième siècle dont il avait marqué le début : la Pologne de Ubu, le Nigeria de *King Baabu*, pièce de Wole Soyinka, adaptée de *Ubu roi*, sont des pays voisins. L'espace de la parole publique éclate et en même temps cette parole n'a jamais atteint autant de monde. Comment donner des formes à cette prolifération ? C'est bien le défi que William Kentridge et Jane Taylor essaient de relever dans leur pièce *Ubu and the Truth Commission* (1997) et que Wole Soyinka reprend peu après avec son *King Baabu*. La solution de Nestor Zinsou est celle du bestiaire antitotalitaire : chiens, béliers, tortues, araignées. Son œuvre propose des formes plus que des discours. Nos deux auteurs écrivent pour le théâtre, sans illusion sur les pouvoirs qui se mettent eux-mêmes en scène.

La question de l'analyse du théâtre est ici liée à celle d'auteurs qui sont des hommes de théâtre, c'est-à-dire dont le personnage social occupe une part de l'espace public, et pas seulement des écrivains. Wole Soyinka est un acteur, comme Nestor Zinsou. Dans les conférences, les manifestations

publiques, il est remarquable avec sa chevelure « afro » argentée, sa voix basse, sa verve étonnante et son humour. Il conçoit son œuvre comme imposant de produire des sortes de *happenings* (par exemple : attaquer une station de radio, inventer une médiation entre les belligérants !), des actes qui ont une force sociale. Nestor Zinsou est aussi un acteur et un chanteur, mais justement il s'est trouvé enfermé dans ses fonctions de directeur de la Troupe nationale, il a fait brièvement et très activement de la politique, puis, en tant que réfugié, il a inventé un théâtre africain, à Bayreuth. L'un comme l'autre sont des personnages publics. Leur projet artistique, politique et religieux, concerne l'espace public ; leur écriture essaie de circonscrire ce projet, cette ambition démocratique, dans les limites de la scène.

Actes et écrits fonctionnent ensemble ; c'est ainsi qu'ils conçoivent le théâtre, et le théâtre est tout entier dans la simple possibilité qu'il en soit ainsi, que le discours théâtral puisse soudain éclater sur la place publique. Leurs écrits sont pénétrés de cet écho imaginé. La scène théâtrale est une scène publique pour eux. Ils édifient un théâtre écrit qui cherche à capturer l'énergie des performances. Cette relation nécessaire entre scène théâtrale et espace public fait d'eux des intellectuels publics au sens où ils veulent que leurs propos aient cette résonance.

Parcours de la recherche

Au terme de cette introduction, quelques remarques sur la méthode et le parcours de ma recherche. Depuis plus de quatre décennies (1970), je suis le travail de Wole Soyinka ; je connais Nestor Zinsou depuis cette époque. J'ai vu quelques-unes de leurs pièces, à Ibadan, Lagos ou Lomé, Limoges ou Bayreuth, mais surtout lu leurs œuvres et souvent discuté avec eux. J'ai inséré des fragments de journal, des

notes prises sur le vif ou à l'époque, qui éclairent des jugements et des interprétations. Je n'avais pas conscience, à l'origine de mon projet, des ressources apportées par mon travail de cinéaste. J'ai réalisé plusieurs films sur le théâtre, dans lesquels je dialogue avec les personnages de mon livre. En 1977, Nestor Zinsou m'a aidé à concevoir et réaliser le film *Le Principe d'asihu* ; douze ans plus tard, j'ai passé plusieurs jours à interroger Wole Soyinka sur son travail, en tant que conseiller littéraire d'un film dont j'avais écrit l'argument pour Arte et proposé la réalisation à Bankole Bello, *Wole Soyinka, poète citoyen*. Dans tous ces cas, la situation de tournage introduisait une mise en scène, une formalisation de nos rapports qui a permis des conversations étendues et assez libres. J'ai transcrit notre dialogue, certains des énoncés n'ont pas été gardés à l'écran, mais ces longues conversations m'ont appris beaucoup et ont été un vrai terrain de recherche et de rencontre. En 2011, j'ai eu la chance de voir le film d'Akin Omotoso, *Wole Soyinka, Child of the Forest*. J'ai pu ainsi mesurer l'importance que cette œuvre revêt pour les intellectuels nigériens d'aujourd'hui.

Karin Barber, réfléchissant sur la méthode appropriée à un travail de type anthropologique sur la culture, a beaucoup insisté sur la participation active du chercheur à la production culturelle. Son exemple est tout à fait probant : elle a été plusieurs années actrice dans les spectacles d'Oyin Adejobi et elle a retiré de cette expérience une compréhension des mécanismes du spectacle (Barber, 2000). Pour ma part, j'ai été metteur en scène, réalisateur d'un film sur le concert, puis de plusieurs films sur des écrivains contemporains. Karin Barber m'a proposé de thématiser avec elle cette expérience dans un livre sur le théâtre (Barber *et al.*, 1997). J'utiliserai des extraits de nos conversations et je le signale : deux films sont aisément disponibles. Les deux derniers films que j'ai réalisés et qui sont de longs entretiens avec Nestor Zinsou sont en passe d'être édités.

Je les ai commencés en pensant contribuer à l'histoire du théâtre, sujet sur lequel j'ai publié mes premiers articles

scientifiques. Très vite j'ai compris que cette histoire n'incluait pas encore l'Afrique, qui demeurait, pour les spécialistes, en dehors du champ de l'histoire du théâtre. Michel Corvin avait décidé dans son *Dictionnaire encyclopédique* (2008) et cela dès la première édition (1991), que cela ne devait plus être le cas, mais il n'a pas vraiment fait école. Or précisément, les œuvres de nos deux auteurs montrent que le théâtre s'est aussi développé de manière endogène en Afrique et qu'il n'est pas uniquement un emprunt européen. C'est exactement ainsi que l'on peut interpréter le travail sur le théâtre yoruba de Karin Barber (2000) dans une perspective d'histoire du théâtre, qui n'est pas d'abord la sienne, mais que tout son travail indique et nourrit d'apports originaux. Il ne s'agit pas d'annexer à l'histoire de l'art un travail anthropologique, mais de montrer comment, dans un contexte particulier, une certaine configuration de textes, d'images, de performances, attendues par un large public, suscite la création d'un corps de spécialistes et le théâtre naît ainsi, à nouveau. L'exemple du parcours de Wole Soyinka devrait faire réfléchir, mais peu comprennent de quel monde il est issu : son œuvre appartient à l'histoire du théâtre et cette histoire ne saurait être décontextualisée. Faire partie de la littérature mondiale, être un grand écrivain, nobélisé, ce n'est pas se couper du monde dont on vient. Or, dans son cas, ce monde ne connaissait pas la même forme de théâtre que la nôtre. Les débats sur la contribution de l'Afrique à la culture universelle, marqués par la revendication mimétique (nous avons aussi notre théâtre, notre littérature, notre médecine, etc.) passent à côté des contributions les plus originales et les plus spécifiques. Ni les Zulu ni les Masai n'ont des compagnies d'amuseurs passant de villes en villes, ni des formes de danses masquées analogues à celles des Yoruba. Rien chez eux qui ressemble aux villes yoruba. En somme, il y a, sur la côte du Bénin, une forme originale de développement du théâtre : dans le monde colonial, après la fin de la traite, dans la dynamique des échanges avec l'Atlantique noir. Il ne s'agit donc pas de « théâtre africain » – nous discuterons le sens de ce terme à