**Université Abdou Moumouni de Niamey Faculté des Lettres et Sciences Humaines**

 

**Département : Lettres Arts et Communication Filière : Arts et Culture**

 ***Thèse***

***Thème :***

Les Théâtralités des Pratiques Traditionnelles Ouest Africaines : Cas du Niger.

***Ecrit par : Encadré par :***

Hassane Issoufou Professeur Antoinette Tidjani Alou

**I. Objectif :** Etudier la théâtralité des cultures et traditions Ouest Africaines, et spécialement celui de l’espace Nigérien.

**II. Explications du projet de recherche**

 Il y a beaucoup de matières à considérer, certaines pratiques traditionnelles Africaines, Ouest Africaines, et Nigériennes plus précisément, comme des formes théâtrales. Dans le sens qu’autant qu’être possible, ils respectent une grande partie des différents aspects du théâtre moderne, quoique quelques fois ayant droit à juste titre à une nouvelle forme de théâtralité. Parmi ces pratiques traditionnelles, on-y trouve les rites animistes d’invocations et d’adoration des divinités, notamment dans leurs aspects cérémonials et sacrificiels. Au Niger, il y a par exemple les cérémonies d’invocations des dieux animistes tels que Dongo[[1]](#footnote-2) chez les Zarmas et Bori[[2]](#footnote-3) chez les Hausas. Durant ces cérémonies on peut voir les charlatans faire des gestes et mouvements théâtraux individuellement ou collectivement. Mieux la plus part du temps, ces gestes à tendance théâtrales sont généralement en grande partie identiques avec les différentes performances: la pratique régulière de ces gestes fait qu’ils sont assimilés de tous. Dans ces rites, les gestes et paroles ne sont pas seulement répétitives, mais très constants car relevant du domaine sacré, qui fait qu’il est très important pour une question d’efficacité et de respects aux divinités que de les priés avec les gestes et paroles qui les sont consacrés par les religions animistes. Par exemple on ne peut pas invoquer Dongo avec les louanges et gestes de Mami Wata[[3]](#footnote-4) ou du Vaudou[[4]](#footnote-5). Ce sont des divinités différentes, qui on chacun un rite spécifique qui lui ai consacré. Ne pas respecter ces rites, c’est péché à l’égard des divinités, et c’est aussi ne pas avoir satisfaction concernant l’objet de la prière. Ainsi lors de ces rites d’invocations divinatoires on voit le prêtre et ses adaptes dansés avec des gestes génériques, faire des actions codées et génériques faisant recours au dialogues comme dans le théâtre. Les paroles invocatrices de ces rites sont aussi très élaborées comme dans le théâtre. Avec ces rites, les paroles divinatoires sont même généralement poétiques. L’objectif étant de flatter la divinité en vue d’avoir des faveurs. Tout comme la pratique du griot, les différentes pratiques traditionnelles Africaines font recours à un discours bien élaboré. C’est à Niane Djibril Tamsin (1960) qu’on doit le mérite de rapporter la description du griot:

*Je suis griot. C’est moi Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli Kedian Kouyaté, maître dans l’art de parler. Depuis des temps immémoriaux, les Kouyaté sont au service des princes Keita du Manding : nous sommes les sacs à paroles, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L’art de parler n’a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l’oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations.*

 *[...] Je connais la liste de tous les souverains qui se sont succédés au trône du Manding. Je sais comment les hommes noirs se sont divisés en tribus, car mon père m’a légué tout son savoir : je sais pourquoi tel s’appelle Ka-mara, tel Keita, tel autre Sidibé ou Traoré ; tout nom a un sens, une signification secrète.*

*J’ai enseigné à des rois l’Histoire de leurs ancêtres afin que la vie des Anciens leur serve d’exemple, car le monde est vieux, mais l’avenir sort du passé. Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge ; c’est la parole de mon père ; c’est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l’ai reçue ; les griots de roi ignorent le mensonge. Quand une querelle éclate entre tribus, c’est nous qui tranchons le différend car nous sommes les dépositaires des serments que les Ancêtres ont prêtés. » (Niane 1960 : 9, 10). (P.1)*

 Dans sa célèbre introduction T. Diane cite un griot qui se définit et qui rapport qu’il a la maitrise de l’art de la parole. Il rapporte qu’il est la mémoire de sa société à ce titre comme nous avons dit le langage de certains rites et pratiques traditionnelles Africaines telle que celui du griot ne peut être oublié où varier. Le griot par exemple dit qu’il a hérité ses paroles de son père, du père de son père, et qu’il récite leurs paroles exactement comme il l’a reçu. D’ailleurs en tant dépositaire des serments que ses ancêtres ont prêté, il sert de juge. Donc ses paroles ont aussi l’exactitude et la force des lois.

 Dans l’espace Ouest Africain, il y a aussi un rite traditionnel qu’on appelle le Shorei[[5]](#footnote-6)qui est pratiqué par les Peulhs de la sous régions. La cérémonie de Shorei a des caractères très théâtraux dans le sens où il y a une esthétique, il y a une division élaborée de la scène, et des paroles. Le Shorei est un rite de masculinité durant lequel un peulh se dresse au centre d’une foule de personnes, ou un autre peulh lui assène des coups de bâtons. Mais avant que le coup ne soit donné les personnes qui reçoivent et donnent le coup font des invocations incluant des paroles et des gestes à forte tendance théâtrale sous l’œil vigilant des participants qui applaudissent comme au théâtre. La personne qui reçoit les coups après les avoir reçu fait des gestes qui ont tout de théâtraux pour dissimuler la douleur qu’il ressent.

 Aussi cette pratique comme les rites dédiés aux divinités animistes demandent un maquillage et un habillement spécial. Par exemple les peulhs avant de faire ce rite, se maquillent en mettant des peintures pour maquiller leurs visages. Ils mettent des plumes sur leurs têtes, et aussi des habillements traditionnels très colorés avec même des bouts de miroirs sur les habits. Bien sûr beaucoup de critiques de théâtre pensent que ces rites étant organisés par souci utilitaires (adoration des divinités, démonstration de masculinité) ne sont pas artistiques. L’art (le théâtre) est né en Egypte et en Grèce Antiques des rites et cérémonies religieuses comme les cérémonies organisées à Dongo. Toutefois il y a des chercheurs comme Koffi Fiagor qui pense en rapportant l’opinion d’un autre chercheur du nom de Bakary Traoré, que quoique le théâtre soit né en Grèce du culte dédié au Dieu Dionysiaque, cela n’établit pas systématiquement une relation entre pratique traditionnelle animistes Africaines et le théâtre. Il affirme : *« L'opinion classique à laquelle se réfère Bakary Traoré et selon laquelle le théâtre grec serait issu du culte Dionysiaque ne doit pas systématiquement autoriser à penser que, de façon universelle, toute manifestation dramatique à ses origines dans le culte religieux. Ce qui est vrai des grecs n'est pas systématiquement vrai des négro-africains. D'ailleurs, Bakary Traoré lui-même ne constatait-il pas que, contrairement à l'expérience grecque qui a vu la religion enfanter le théâtre et celui-ci se développer par la suite, de façon autonome, en Afrique, la religion continuait à régner en maîtresse. »* (Fiagor 1979 :50). Il en reste qu’il est nécessaire de faire une étude scientifique approfondie pour enlever toute doute sur la théâtralité ou pas, ou sur le degré de théâtralité de ces pratiques traditions. Néanmoins Mr Fiagor lui-même dit cela après juste pour contraster ses multiples et régulières répétitions à propos de la théâtralité des pratiques traditionnelles Africaines dans son œuvre.

 Mais le Shorei au vue de son mode de déroulement et de son objectif ludique mérite l’attribue de candidat à la théâtralité. Rien de plus fort en émotions théâtrale (catharsis) que la vue de la personne qui recevra quelques instants après le coup qu’il est en train de faire des actions, et venté verbalement sa force physique pour recevoir.

 Parmi les pratiques traditionnelles à fort caractères théâtraux en Afrique de l’Ouest et au Niger plus précisément, il y a aussi la lutte traditionnelle avec ses comédiens (Chalés Chalés), la pratique du griot et les contes. Le conte à un fort potentiel théâtral par son organisation technique et contextuelle. A un spectacle de conte, le conteur qui raconte l’histoire ressemble au comédien du théâtre. Le conteur raconte une histoire, généralement avec divers personnages qui interagissent comme dans le théâtre classique. Le conteur en racontant son histoire, imite les gestes et les façons de parler des personnages du conte.

A l’instar du théâtre, le discours du conte est bien élaboré, car avant toutes autres choses il doit plaire, et suscité de l’émotion chez le public. En fait les pratiques traditionnelles Africaines qu’on qualifiât d’utilitaires ressemblent fort au théâtre d’Aristote. Elles ont un athéisais et catharsis. Ces pratiques traditionnelles visent a soulagé les vices. Elles ont des visées morales très élevées comme le théâtre

D’Aristote. Généralement le conte Africain parle d’animaux de la savane Africaine qui interagissent comme des personnes. Donc il a un fort aspect imagé et métaphorique tout comme dans le théâtre.

 La lutte traditionnelle Nigérienne a beaucoup d’aspects théâtraux par la façon dont elle est organisée. Il n’est pas un sport au sens propre du terme car faisant recourt à beaucoup d’éléments théâtraux. Les lutteurs s’habillent de façon qu’on peut qualifier de théâtrale avec des culotes en cuir et des gris gris un peu partout sur leurs corps spécialement à la hanche et aux pieds. Avant la lutte proprement dite ; ils exécutent des invocations, des danses et gestes visant a invoqué les divinités pour qu’ils les aident à vaincre. Ils font aussi entre eux des gestes théâtraux visant à impressionner leurs challengeurs. Même en entremêlant leurs corps, l’aspect esthétique et théâtral plus particulièrement est toujours préservé. Par exemple, les gestes qu’ils font pour terrasser leurs adversaires ont un fort caractère théâtral avec les mots, les mouvements du corps, les gestes de la main, et même les pas de danses stratégiques. Après avoir vainquit leur adversaires ils font aussi des gestes théâtraux avec des mots flatteurs vantant leurs forces. Ils dansent et gesticulent aussi pour montrer leurs joies. Ces aspects apparents de la théâtralité de la lutte traditionnelle Nigérienne émanent aussi du fait qu’il n’est fait qu’à la fin de la saison des récoltes. Les Chalés Chalé[[6]](#footnote-7) refont la scène de lutte en l’imitant de façon comique. Ils imitent la scène en respectant la règle de vraisemblance d’Aristote. Cette pratique de Chalé Chalé est véritablement la pratique culturelle Nigérienne qui s’apparente le plus au théâtre, et elle est présente nulle part en Afrique ou dans le monde. Il est important de noté que personne ne s’est absolument intéressé ou a évoqué sa théâtralité.

 Le Toboi Toboi[[7]](#footnote-8)est une pratique traditionnelle Nigérienne qui est pratiqué à la fin du mois de ramadan. Ce sont des groupes de jeunes qui habillés en tenues traditionnelles, qui ont tout d’habits théâtraux par leurs particularités (Ils portent aussi des vrai masques ou des imitations de celle-ci avec des objets de récupérations.) et avec des instruments musicaux font le tour des maisons de leur village pour présenter un spectacle qui ressemble fort aux théâtres de rue classique. Ces jeunes durant leurs performances exécutent leurs spectacles en divisant les rôles entre eux. Certaines dansent, d’autres tapent leurs instruments de musiques rudimentaires, généralement des objets métalliques. Ils chantent ensemble et font aussi des actions comiques entre eux.

 **III. Revue Littéraire**

 Dans cet ordre Grahidaniel affirme : *« Contrairement au roman, le théâtre est un genre littéraire enraciné dans l [la] tradition des africains. En effet, l’Afrique est un genre très riche en productions littéraires, et celles-ci s’inspirent de la vie quotidienne des africains. En revanche, le concept de littérature africaine revêt un paradoxe, en ce sens que le mot littérature, qui vient du latin « littera » fait attrait à l’écriture, alors que l’Afrique repose essentiellement sur l’oralité. Toutefois, l’oralité permet à l’Afrique d’acquérir ses lettres de noblesse, du fait qu’elle assure l’expression dans toute sa vie et dans sa complète dimension de la parole sacrée. Ainsi, sa particularité dans la convocation des genres, dans le choix de ses acteurs et de son public fait de lui un spectacle total. »* (Granidaniel : 1). Il souligne que contrairement au roman qui est un genre étranger aux traditions Africaines, le théâtre en revanche est enraciné dans ces traditions.

 Si, le roman comme mode littéraire racontant une histoire fictive n’est pas répandu dans les traditions du continent contrairement au théâtre ; c’est parce que ce genre en étant basé sur une longue explication, et détails qui lui est propres, ne peux se développé avec la littérature oral, qui est basé sur la parole. L’immatérialité de la parole ne permet pas le développement du roman qui demande un raffinement particulier poussé de la phrase qui ne peut être atteint qu’avec le texte qu’on peut lire et relire et corriger autant de fois que nécessaire jusqu'à atteindre le résulta recherché. D’un autre coté on ne peut pas aisément agencer des phrases orales en paragraphes et chapitres. Alors que le théâtre par la simplicité de ses moyens de communication (il fait recours aux phrases simples) basé plus sur le visuel : les actions, gestes, et décors, est le genre naturel qui va le plus avec les traditions Africaines reposant sur l’oralité.

 Le théâtre étant un genre divisé en actes, scènes vas aisément avec les pratiques traditionnelles Africaines divisées en plusieurs séquences et étapes. Mieux, le théâtre né des cérémonies et rites religieuses épouse dans la forme et l’esprit les traditions Africaines, qui sont basées sur les même cérémonies et rites animistes.

 Certains pensent que les pratiques culturelles Africaines ne peuvent être assimilées au théâtre tel que nous le connaissons aujourd’hui car la naissance du théâtre dans la Grèce Antique, vient de sa séparation avec les religions Grecques, pour uniquement se consacré aux divertissements. Mais il y a beaucoup de pratiques traditionnelles Africaines telle que la pratique de Chalé Chalé au Niger qui n’ont presqu’aucun lien avec les religions animistes Africaines tout comme la lutte traditionnel à laquelle cette pratique est rattachée. Ces pratiques comme beaucoup d’autres pratiques traditionnelles (théâtrales) telle que le Shorei n’on pas de fin religieuse, mais vise uniquement le divertissement. A titre illustratif au Niger la pratique de Chalé Chalé est rattachée au jeu de la lutte traditionnelle, qui est une activité culturelle à tendance sportives reconnu de tous. D’ailleurs l’esprit fondamental des traditions Africaines est la recherche de symbiose entre l’homme et son environnement. Tout comme le théâtre est basé sur l’imitation. Ces jeux et pratiques traditionnelles Africaines s’appuient sur l’imitation de la nature comme, le conteur qui utilise les animaux de la savane Africaine pour distraire, ou les charlatans qui imitent le feu, l’eau, ou les animaux pour invoquer les esprits. Ces imitations de la nature á l'image du conte sont imagées. Amsata Sene ( 2004) ne pense pas autrement, « *Le langage de la tradition orale est rarement abstrait. Il aime user d’images, c’est‐ à‐dire qu’il décrit une situation exemplaire pour en qualifier une autre, actuelle. Ainsi, dans tel conte, on parle du lièvre et de l’éléphant. Le conte a un sens au niveau de ces animaux. Mais il a aussi un sens dans la société des hommes : le rusé s’oppose au plus fort. Cet exemple met en évidence la double signification (on dit aussi dénotation) que peut avoir l’image. Elle est spécialement visible dans les proverbes. » (P. 36).*

 Parmi les nombreux auteurs qui pensent que la religion est la matrice du théâtre; il y a Aboubacar Traoré (1979):

*Se référant à Pierre Verger dans ses Dieux d'Afrique (4) Bakary Traoré nous démontre une fois de plus, s'il en était encore besoin, comment la religion a pu constituer pour le théâtre africain traditionnel une véritable matrice : "Au Dahomey et au Nigeria - écrit-il le culte rendu aux Orishas et aux Vaudou est l'occasion de manifestations ou chants et danses se mêlent pour réactualiser et mimer les passions, les guerres, les hauts faits des ancêtres mytiques et divinisés! ( ... ). Ces monologues dits avec expression par des griots au moyen de gestes et de mimes appropriés tendent vers le théâtre. Monsieur Verger voit aussi dans ces cérémonies poursuit Bakary Traoré des germes de théâtre et tient les "Babalorîsha" ou les "Yorisha" comme metteurs en scène et l' "Alagbe" comme chef d'orchestre".(l) table matrice : "Au Dahomey et au Nigeria - écrit-il le culte rendu aux Orishas et aux Vaudou est l'occasion de manifestations ou chants et danses se mêlent pour réactualiser et mimer les passions, les guerres, les hauts faits des ancêtres mythiques et divinisés [Divinité]! ( ... ).*

 *Ces monologues dits avec expression par des griots au moyen de gestes et de mimes appropriés tendent vers le théâtre. Monsieur Verger voit aussi dans ces cérémonies poursuit Bakary Traoré des germes de théâtre et tient les "Babalorîsha" ou les "Yorisha" comme metteurs en scène et l' "A1agbe" comme chef d'orchestre". (P. 25).*

 A. Traoré qui dans sont travail cite Bakary Traoré lui-même citant Pierre Verger qui à son tour pense que la religion est belle et bien la matrice du théâtre traditionnel. Il s’appui sur les pratiques religieuses du Dahomey avec les cultes rendu à Orisha et au Vaudou pour justifier son assertion. Ces cultes rendus aux divinités citées sont des occasions de performances de chants, et de danses.

 Beaucoup de chercheurs pensent que le théâtre traditionnel Africain est le précurseur du théâtre moderne. Tout au plus pensent-ils que ce théâtre moderne Africain a emprunté au théâtre moderne Occidental quelques éléments. Pour l’essential ils ont une vision tout à fait unitaire des deux théâtres. Parmi ces auteurs qui conçoivent une vision unitaire des théâtres Africains, il y a le dramaturge Tchadien, Lamko Koulsy (2003). Il supporte : *« Pour marquer l’unité de la pensée, la communauté de destin, on a vite fait de recourir à un concept qui rassemble, un concept globalisant. C’est ainsi que l’on a saisi au vol le concept de « théâtre africain » lequel a été défini en partant de la théâtralité propre à différentes manifestations culturelles artistiques ou religieuses, profanes ou sacrées, notamment la danse, le masque, le personnage du conteur, la musique, les chants, les rituels divers, etc. »* (P. 46).

 Ainsi, Lamko (2003) explique aussi dans son œuvre comment les nouveaux théâtres Africains sont nés du théâtral initial Africain enrichie par le théâtre occidental. Parmi ces nouveaux théâtre, il y a le théâtre rituel crée par Wereweré Liking et Marie- José Hourantier en Cote d’Ivoire en enrichissant le théâtre traditionnel Africain avec quelques éléments du théâtre Occidentale. Hourantier et Liking ajoutèrent des éléments du théâtre moderne occidental dans les pratiques des rites animistes qui ont déjà des éléments de théâtralités. D’où le nom de ‘théâtrale rituel donné à ce théâtre hybride. Il y a aussi Prospère Kompaoré qui au Burkina Faso créa le théâtre pour le développent (Lamko 2003 :46). Ce même mouvement mena au Mali à la création du Koteba, un de ces genres de théâtre hybride à l’Africain. Le théâtre pour le développement est un théâtre à but éducatif né de l’union du théâtre traditionnel Africain (ou de c’est que certains qualifient de représentations théâtrales précoloniales) et du théâtre moderne. De ces nouveaux théâtres hybrides il y a le théâtre thérapeutique, procès, débat, et forum tous nés au pays des hommes intègres et tous des formes de théâtres visant le développement par la sensibilisation des masses.

 La pensé de Lamko Koulsy (2003) par rapport à ces théâtres n’est pas différent de celui de Mineke Shipper (2019)  qui dit : *«  The theater is always a mirror for human existence, and theatral expression is always linked to a specific time and place. Changes in societies lead generally to new forms of dramatic expressions. African theatre today ‘reflects’ variety of societies, because of the simultaneous existence of so many kind of communities. In most African theatre forms, the oral tradition constitutes a source of inspiration for the playwright.* » *(P.1).* D’où en Français: *« Le théâtre est toujours un miroir de l’existence humaine, et l’expression théâtrale est toujours liée à un temps et une place spécifique. Les mutations dans la société mènent généralement à de nouvelles formes d’expressions dramatiques. Le théâtre Africain, aujourd’hui reflète une variété de sociétés à cause de l’existence simultanée de beaucoup de genres de communautés. Dans la plus part des formes théâtrales, la tradition oral constitue une source d’inspiration pour le dramaturge.»* (P. 1).

 Quant-a la naissance de ce théâtre selon Aboubacar Traoré il est né entre 1930-1935 à l’école Normal William Ponty et à l’école primaire secondaire de Bingerville en Coté d’Ivoire : *« Cela explique le fait que le théâtre africain, pendant la colonisation, se réduit fortement à la production des premiers groupes d'étudiants notamment ceux de l'historique Ecole William Ponty de Gorée, au Sénégal et de l'Ecole primaire supérieure de Bingerville, en Côte d'Ivoire où, selon Robert Comevin, "le théâtre africain était né"16. Nous sommes dans les années 1930-1935. »* (P.25).

 Fabien Roy (2009) dans son œuvre sur l’un de ces théâtres en l’occurrence le théâtre pour le développement, tout en faisant référence plusieurs fois nominalement au ‘théâtre traditionnel Africain’ l’appelle ‘représentations traditionnelles et griots’ en citant la classification de l’Institut International du théâtre, qui classifia le  théâtre au Burkina:

*Selon l'Institut International du Théâtre, l'histoire du théâtre au Burkina Faso
se présente sous trois volets : les représentations traditionnelles, le théâtre sous la colonisation et le théâtre d'après les années soixante. Suite à nos recherches, nous serions plutôt tentés de préciser et diviser l'histoire du théâtre burkinabé en cinq grandes périodes:*

*Époque précoloniale : représentations traditionnelles et griots*

*• 1919-1959: théâtre colonial*

*• 1960-1971: théâtre historique*

*• 1971-1983: théâtre de recherche*

*• 1983 à aujourd'hui: théâtre pour le développement. (P. 31).*

 L’Institut International du théâtre au Burkina comme vous l’avez remarqué ne réfère pas au théâtre de Bingerville et de William Ponty de la période colonial comme époque de la naissance du théâtre Africain mais l’appela «le théâtre sous la colonisation ». Toute chose qui montre que l’Institue reconnait officiellement ce théâtre qualifié d’Africain car étant nourrit des traditions et valeurs Africaines.

 Les rites qui constituent le support de la théâtralité des religions Africaines est la pièce maitresse même de ces religions. Amsata Sene (2004) pense qu’il ne saura avoir de religion dans le continent Africain sans rites. C’est à travers les rites que les Africains conçoivent leurs croyances aux divinités. Ils les permettent à travers les danses, chants et louanges adressés aux divinités de rendre vivace et matériel leurs croyances. Elle dit :

*Dans ce registre, nous allons nous référer à L. V. Thomas qui, en posant ce qu’on pourrait appeler une anthropologie du rite, avançait les propos que voici : « On ne saurait concevoir la religion (africaine) sans rites pour diverses raisons. Tout d’abord parce que la religion pour être vivante et active doit s’exprimer dans des comportements liturgiques socialement codifiés, le plus souvent visibles par tous (sauf dans quelques séquences particulières sacrées réservées aux seuls initiés). Ainsi, le rite authentifie la croyance en même temps qu’il l’entretient. Ensuite, et cela est vrai en Afrique plus encore qu’ailleurs, parce que le corps demeure l’instrument privilégié qui médiatise le sacré dans sa dimension immanente : par le rite le numineux devient particulièrement vécu corporel et le négro‐africain n’imagine pas de rites (du moins pour les plus importants) sans certaines postures corporelles, sans rythmes ni danses. Enfin, parce que le rite c’est le mythe qui fait chair : langage d’une expérience émotionnelle le plus souvent collective, attestant la présence du numineux, le rite reste avant tout l’incarnation du mythe ». (P. 234).*

 Parmi les nombreuses pratiques traditionnelles Nigériennes qui ressemblent à des pratiques théâtrales, il y a la performance des griots. En Afrique, ils sont les mémoires des royaumes, des régions et même des familles. Ils sont ceux qui perpétuent l’histoire de leurs groupes en transmettant de génération en génération les points saillant de l’histoire de l’entité dont ils ont la charge. L’art du griot a tout d’une comédie théâtrale appelé ‘one man show’, comme il est définit par Studyrama *: « Le one-man show (ou one-woman-show) est un spectacle de théâtre où une seule personne est présente sur scène, et ce, pendant toute la durée de la représentation. C’est un spectacle de comédie, durant lequel un/une  humoriste s’adresse au public en relatant des histoires drôles.»* (P. 3). Les scènes du griot sont les lieux où il y a des rassemblements de personnes comme les cours des rois, et notables, les cérémonies de mariages, et de naissances. En racontant son histoire, le griot fait des gestes et des actions pour illustrer ses paroles toutes choses qui donnent une apparence théâtrale à son art. Ses paroles sont aussi très soignées et éloquent comme les textes théâtraux.

 L’art du griot à tout de la comédie de rue, ou une personne ou groupe de personnes se rassemble dans un lieu public pour faire une performance. Les griots de familles, ou de la cours n’exercent pas pour un gain mercantile immédiat. Selon Vincent Zanetti (2000 : 1), ils sont des artistes, des historiens, généalogiste, des amuseurs etc. Tout cela ne sont que quelques aspects qui montrent qu’il y a matière à voire une théâtralité manifeste, structurées, organisées et séculaire dans certaines pratiques traditionnelles Africaines en général, Ouest Africain et Nigérien en particulier. D’où l’intérêt de notre travail de thèse, qui visera à faire un travail scientifique approfondit pour analyser la théâtralité de ces pratiques traditionnelles avec toutes l’impartialité requise d’un travail scientifique.

A ceux qui pense que les pratiques traditionnelles Africaines ne sont pas du théâtre, Rogo Koffi Fiagor (2002) rétorque: *« Pour plusieurs critiques, on a trop vite fait de confondre les rites animistes africains et les cérémonies traditionnelles aux dieux païens à des pratiques théâtrales. L'esprit de la définition occidentale du théâtre n'a permis d'attribuer aux manifestations dramaturgiques, qui avaient cours sur le continent, que la dénomination de ‘Cérémonies coutumières d'usage interne" ou de "pré-théâtre ou de théâtre avant la lettre. "3 Selon cette perception des manifestations traditionnelles dites proches des pratiques théâtrales du monde moderne, (en opposition au monde archaïque), tout porterait à croire que l'Afrique était, avant la colonisation, restée dans un état d'immobilité créatrice. Ce qui paraît historiquement et intellectuellement impensable! » (P. 17).*Ce auteur rapporte qu’il y a beaucoup de chercheurs qui pensent que la vraisemblable assimilation des pratiques traditionnelles Africaines émanent d’une tentative brusque de voir de la théâtralité dans les pratiques païennes Africaines. Puisqu’ils pensent qu’en appliquant les critiques des normes théâtrales occidentaux, on ne peut qu’appeler de pré-théâtre ces pratiques à l’image desquelles Mr. Fiagor estime qu’il est impensable de penser que l’Afrique pendant les longues siècles de la période précoloniale n’a pas développé une forme théâtrale.

 Néanmoins, Koffi Fiagor (2002) contraste bien ses convictions regardant l’existence de théâtre en Afrique bien avant la colonisation en disant, « *Les griots et les aèdes n'ont-ils pas, par leur art, montré que l'invention du théâtre en Afrique ne s'est pas opérée grâce au contact de ce continent avec la colonisation? Qu'on répond par oui ou par non, nous reconnaîtrons avec Alain Ricard que: "Le théâtre s'invente quand le métier de comédien apparaît 9 et à ce titre, le continent africain a eu ses comédiens et certainement connu des formes de représentation théâtrale qui auraient pu suivre ou connaître une évolution spécifique si, elles n'avaient pas été court-circuitées, à la genèse de leur existence. »* (P. 21). Mr. Fiagor pense que si le théâtre repose sur l’invention du métier de comédien, l’Afrique a connue un forme de théâtre (avec les griots Africains qui jouent le rôle de comédiens) qui aurait pu connaitre un développement spécifique n’eut été le court-circuitage historique que le continent a connue. Donc Mr Fiagor n’affirme pas tout rond que l’Afrique a connu une forme de pré-théâtre, mais de pratiques qui ressemblent fort à du théâtre puisqu'il parle de représentation théâtrale mais pas de théâtre traditionnelle. Cependant, il est résolument enclin a pensé la théâtralité de certaines pratiques traditionnelles Africaines parce-que contrairement a Fabienne Roy il ne parle pas de représentations précoloniale.

 Aboubacar Traoré de son côté pense que Maurice Delafosse était le premier a utilisé le terme de "théâtre Africain" en s'appuyant sur un texte de Moussa Travelle, un interprète dans les colonies Françaises Africaines, *« Maurice Delafosse apparait comme l'un des tous premiers, sinon le tout premier, à avoir formulé la thèse de l'existence d'un théâtre négro-africain ancien. S'appuyant sur un document de Moussa Travelle, interprète bien connu de l'époque (3), Delafosse semblait voir ses propres idées confirmées et était rassuré pour affirmer "personnellement, j'ai assisté bien des fois, tant à la Côte d'Ivoire que dans diverses régions du Soudan, à des représentations théâtrales de ce genre, tantôt parlées et chantées, tantôt simplement mimées. Je me souviens en particulier d'une pantomime érotique, à deux personnages, que [Sic] et Delafosse poursuit "Beaucoup de danses mimées, que les européens englobent sous le nom générique et trompeur de "tam-tam", ne sont en réalité pas autre chose que des représentations dramatiques. Il en est de satiriques, il en est aussi de guerrières, et l'on peut dire que tous les genres sont représentés. C'est du théâtre encore à l’état d'enfance, mais conclut Delafosse - c’est bien du théâtre. »* (P. 21). Il nuance ses propos en disant qu’on peut voir dans ces représentations comme du théâtre à l’étape d’enfant, mais néanmoins c’est belle et bien du théâtre comme insistait-il.

 Bien sure nous avons dit que la pratique traditionnel de Chalé Chalé qui s’apparenté quelques peu au théâtre classique comme les autres pratique traditionnelles Africaines à nature catharsistic. Il y a certains auteurs comme Godin Cleo (1991) qui pensent que le théâtre Africain que sa soit traditionnel ou moderne charge mais ne soulage pas. Il dit : *«  Ces auteurs ont constitué un répertoire et proposé des pratiques dont il est désormais possible de tirer une réflexion théorique valable ou des synthèses pertinentes. C'est un peu ce qu'amorce Françoise Griin dans un article intitulé «La parole lourde des théâtres en Afrique», où elle propose des recoupements entre le théâtre et les rituels divers, entre la symbolique des cérémonies ancestrales et le «théâtre total» vers lequel tend l'Afrique. «Le théâtre africain charge, alors que le théâtre européen lave, évacue, épure» (p. 17). »* (P. 3).

 Mais l’affirmation de Godin est valable aussi pour les pratiques traditionnelles Africaines à caractères théâtrales tout comme le théâtre moderne Africain dérivant de cette forme de théâtre ancien. La cérémonie de Shorei en elle-même porte cette colère qu’évoque Mr Godin. Elle se manifeste dans cette pratique à travers l’acte vigoureux et violant de donner des coups à une autre personne. Cela à la connotation d’une attaque violente à l’égard d’un autre individu dont on est mécontent à l’image des dramaturges qui critique de façon violente les dirigeants Africains qu’ils estiment corrompus. L’originalité de notre travail fait sa difficulté en ce sens que personne n’a exploré les théâtralités de certaines pratiques traditionnelles Nigériennes qui ne se trouvent qu’uniquement au Niger comme la pratique de Chalé Chalé et même dans une grande mesure celle de Shorei. Cela est lié à plusieurs facteurs comme nous l’avons dit dans ce document, entre autre il y a le taux d’analphabétisme très élevé dans le pays qui fait qu’il y a peu de lecteurs tout comme d’écrivains. Et tous les chercheurs de la sous région se sont intéressés principalement aux théâtralités de leurs pratiques traditionnelles qu’a celle d’un autre pays.

 Puisque dans toutes choses, il faut qu’il ai un début, notre travail vise à faire une étude de précurseurs de la théâtralité de ces pratiques traditionnelles Nigériennes. Le manque de travail initial ne saurait être une raison pour ne pas faire cette étude. Car l’objectif de toute recherche est d’exploré de nouveaux horizons et de créer de nouveau champ d’études pour les futures générations de chercheurs. Notre modeste recherche (modeste parce que nous n’avons pas la prétention de révolutionner les schémas de recherche déjà établies mais de les appliqué à d’autres horizons) s’inscrit dans ce cadre.

 **IV. Méthode de Recherche**

 La méthode qui sera utilisé dans ce travail est le relativisme. C'est la méthode la plus adaptée eu égard à l’objectif de cette thèse qui est la recherche de théâtralités des traditions Ouest Africains et Nigériennes. Le relativisme en relativisant toute information, tout savoir, conviction ou opinion par rapport à la personne, à la société dans laquelle elle vit et son époque, est la méthode qui permettra de donner à ce travail tous l’éclat, et les attentes pratiques escomptées.

 Cette méthode est d’autant plus adaptée à ce thème, du fait qu’il parle de pratiques théâtrales d’un continent et d’un pays bien donnés, différent de celui des autres continents et pays. D’où la nécessité de mettre toutes notions et idées dans son contexte. Cette méthode assurera la scientificité et l’impartialité de cette recherche.

**V. Bibliographie**

1. Amon d'Aby (f.-j.), Dadie (BB), Gadeau (G.C.)- Le théâtre populaire en République de Côte d' Ivoire, Oeuvres choisies - Abidjan, C.C.F.C.I. 1966.

2. Amsata, Sene. Imaginaire en Afrique Noire Traditionnelle (Ou vers une Archetypologie des Concepts de Pratiques Rituelles et de Représentations Sociales. Grenoble : Université Pierre Mendes France, 2004.

3. Chalaye, Sylvie. L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX"e siècle. Coll. « Plurial », no.1O. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2001,230 p.

4. Colin (R.) Les contes noirs de l'ouest-africain Paris : Présence Africaine, 1957.

5. Diawara, Gaoussou. Théâtres et sociétés au Mali. Bamako: Éditions Tériya, 1999, 252 p.

6. Duvignaud (J.) et Veinstein(A.) Le théâtre. Paris : Librairie Larousse, 1976.

7. Fiangor, Rogo Koffi M. Le théâtre africain francophone: analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels. Paris: Harmattan, 2002, 393 p.

8. Gboualé, Edwige. Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d’Afrique noire francophone (1930-2005). Rennes : Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2007.

9. Granidaniel:http://grahidaniel.centerblog.net/6549364--Le-Théâtre-Traditionnel-Africain.

10. Guerre, Yves. Le Théâtre-forum, pour une pédagogie de la citoyenneté. Paris: L'Harmattan, 1998, 220p.

11. Jukpor, Bernard K' Anene. Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone. Paris: L'Harmattan, 1995,319 p.

12. Lafargue (F.). Religion, magie, sorcellerie des Abidji en Côte-d'Ivoire. Paris : Nouvelles éditions latines, 1976.

13.Lamko, Koulsy. Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone. Belgique : Université de Limoges, 2003, 333 p.

14. Louis-Lean (a.) la crise de possession et la possession dramatique. Ottawa : edition Lemeac. coll. Ii Varaïbesll, 1970

15. Meillassoux (cl.). La farce villageoise à la ville le ii Koteball de Batfako. Dakar : Présence africaine, no 52, 4eme trimestre, 1964.

16. Niane, Djibril Tamsin. Soundjata ou l’épopée mandingue. Dakar : Présence africaine, 1960.

17. Richard, Claudine (dir. pub!.). Théâtre africain, Théâtres africains ?, Actes du colloque sur le théâtre africain, Bamako 14-18 novembre 1988. Paris: Silex, 1990,246 p.

Roy, Fabienne. Les Caractéristiques et l’Evolution du Théatre pour le Développement en Afrique Noire Francophone : Le Cas du Burkina Faso. Québec : Université du Québec à Montréal, 2009.

18. Tololwa Marti Mullet. African Theatre And The Colonial Legacy: Review Of The East African Scene.

19. Traoré, Aboubacar. Le Théâtre Négro Africain-Paradoxe ou Vérité Esthétique ? (Le cas Ivoirien 1932-1972). Paris, Université Paris III, 1979).

20. Vincent Zanetti. « Le griot et le pouvoir », Cahiers d’ethnomusicologie. [En ligne], 3 | 1990, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 15 janvier 2019. URL: http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2392

1. Divinité animiste de l’espace Nigérien [↑](#footnote-ref-2)
2. Divinité animiste de l’espace Nigérien [↑](#footnote-ref-3)
3. Divinité animiste du Togo, Benin et de certains pays Africains en général [↑](#footnote-ref-4)
4. Religion animiste Bernoise présent dans beaucoup de pays du monde. [↑](#footnote-ref-5)
5. Pratique culturel des peulhs organisé sous forme de cérémonie à l’apparence théâtrale dans laquelle des peulhs s’assènent des coups de bâtons. [↑](#footnote-ref-6)
6. Personnes qui imitent en pair de façon comique un combat de lutte traditionnelle au Niger. [↑](#footnote-ref-7)
7. Pratique culturelle Nigérienne organisée sous forme de spectacle par des enfants à la fin du mois de Ramadan qui font des performances à la devanture des maisons de leur village. [↑](#footnote-ref-8)