



Dictionnaire des théâtres du monde

Afrique du sud (Le théâtre en)

Le théâtre sud-africain doit à ses divisions en plusieurs langues et ethnies une large part de sa vitalité et de sa diversité. Ce théâtre est le plus souvent engagé socialement et politiquement.

Un théâtre établi

En 1950, le théâtre en Afrique du Sud est déjà bien établi : les théâtres commerciaux montent surtout les derniers succès de Londres et de New York et le théâtre national subventionné se concentre sur les pièces afrikaans, les classiques anglais et les traductions (Molière, entre autres). Le théâtre de langue afrikaans, phénomène le plus intéressant de la première moitié du siècle, s'était développé malgré, ou plutôt à cause de l'effort des Anglais pour imposer leur langue au pays à la suite de la guerre des Boers. Plusieurs auteurs se font remarquer dans les années cinquante : W.A. De Klerk, D.J. Opperman, N.P. Van Wyk Louw et Uys Krige. Les auteurs de langue anglaise doivent faire concurrence aux auteurs de Broadway et du West End, mais vers la fin de la décennie plusieurs d'entre eux percent avec des œuvres fondées sur les questions sociales du pays : Lewis Sowden, H.W. Manson, Basil Warner, Antony Delius et Fugard.

Les débuts du théâtre noir

Le plus représentatif de ces auteurs, Fugard, sentant la nécessité de travailler avec des Noirs et devant un public mixte, se lie avec une troupe d'amateurs noirs. Auteur, metteur en scène et acteur, Fugard crée avec cette troupe *No-Good Friday* (*Vendredi peu saint*), dont l'action a lieu à Sophiatown, quartier noir de Johannesburg. Dans les *shebeens* ou bars de Sophiatown s'était développée une musique mi-africaine mi-américaine, accompagnée de danses : le marabi. Certains groupes de musiciens y ajoutaient des sketches satiriques, genre pratiqué par les travailleurs des mines depuis les années vingt. Un syndicat établi en 1953, l'Union of South African Artists, permet aux différents artistes de travailler ensemble en présentant des spectacles de variétés dans ses locaux, Dorkay House. Point de repère important : en 1959, on crée à Dorkay House, avec la collaboration de scénaristes et d'un metteur en scène blancs, une comédie musicale, *King Kong* (*le Boxeur King-Kong*) : elle remporte un succès énorme qui révèle le grand potentiel du théâtre noir.

Un théâtre blanc épanoui

Remplaçant en 1963 l'ancien théâtre national, quatre conseils provinciaux du spectacle s'occupent du théâtre subventionné. C'est dans leurs salles d'essai que se développe le travail le plus intéressant. Le théâtre afrikaans connaît un essor sous l'influence des théâtres existentialiste et absurde d'Europe et commence à traiter des sujets à controverse, comme le racisme. Les auteurs les plus importants des années soixante sont Bartho Smit, Chris Barnard et André Brink. Smit continue à écrire dans les années soixante-dix où d'autres auteurs, comme P.G. du Plessis et Pieter Fourie, se font connaître. En 1963, l'Afrique du Sud quitte le Commonwealth britannique pour devenir une république et la politique d'apartheid s'intensifie. Les dramaturges anglais et américains refusent aux théâtres pratiquant la ségrégation le droit de monter leurs œuvres. Cette interdiction devient générale avec la promulgation du Group Areas Act en 1965 (loi imposant la ségrégation à l'habitat, mais aussi à d'autres aspects de la vie quotidienne, y compris aux théâtres). Pendant une vingtaine d'années, l'Afrique du Sud sera privée d'œuvres importées. Les auteurs sud-africains, bien que coupés d'une source d'inspiration importante, vont bénéficier du manque de textes modernes : les théâtres

subventionnés et privés acceptent plus volontiers les textes d'auteurs indigènes.

Le développement du théâtre noir

À la suite du succès de *King Kong*, un théâtre bâti sur la comédie musicale se développe dans les « townships » noirs, loin de l'influence des Blancs. Les dramaturges, qui composent aussi la musique et font la mise en scène écrivent en anglais (la langue franque des intellectuels), avec certaines répliques dans des langues africaines. Le plus connu de ces dramaturges, Gibson Kente, forme pendant une trentaine d'années beaucoup d'acteurs, dont plusieurs deviennent à leur tour dramaturges et metteurs en scène. Le « township theatre », qui rappelle le théâtre de divertissement dans d'autres pays africains comme la Côte-d'Ivoire ou le Ghana, est d'habitude **moralisateur** et **mélodramatique** avec des personnages stéréotypés et une action fondée sur la vie quotidienne. Ce théâtre contient rarement un message politique, mais, depuis 1974, Kente traite des problèmes soulevés par l'apartheid, sans pour autant proposer des solutions socialistes. Néanmoins, certaines de ses œuvres ont été interdites, par exemple *How Long* (*Jusqu'à quand ?*).

Dans les années soixante-dix, apparaît un vrai théâtre de protestation, engendré par le mouvement de Conscience Noire et animé par des troupes radicales comme MDALI (sigle pour Music Dance Art Literature Institute, mais également mot zoulou signifiant « créateur »). Une troupe asiatique et une troupe de Soweto se joignent pour jouer *Shanti* de Mthuli Shezi. Cette pièce montre la camaraderie et l'amour entre Africains, Indiens et métis et enseigne la nécessité de se battre pour une cause commune, la libération. *The Hungry Earth* (*la Terre a faim*) de Maishe Maponya condamne l'exploitation des mineurs noirs ; *Egoli : City of Gold* (*Egoli : la ville de l'or*) de Matsemela Manaka, celle des travailleurs industriels. Cette sorte de théâtre, parfois interdite par le gouvernement, apporte une nouvelle dimension au théâtre noir.

La collaboration entre Blancs et Noirs

La collaboration entre le théâtre blanc et le théâtre noir continue dans les années soixante et soixante-dix, malgré les problèmes soulevés par la loi des Group Areas, produisant une série de comédies musicales noires conçues pour un public blanc. Parmi les spectacles les plus louables, on peut citer *Sponono* (scénario de Krishna Chah d'après trois nouvelles d'Alan Paton) et *uMabatha* (adaptation en zoulou de *Macbeth* de Shakespeare). D'autres, comme *Ipi Tombi* (*Où sont les filles ?*), sont condamnés à cause de l'exploitation des artistes noirs (mal payés et dont la part dans la création est rarement reconnue) et d'une représentation sentimentale de la vie rurale/tribale.

Contraint par la loi des Group Areas, Fugard se concentre sur des pièces dont les personnages sont tous blancs comme dans *Hello and Goodbye* (*Bonjour et adieu*) ou est réduit à faire jouer des rôles noirs par des acteurs blancs comme dans *Statements after an Arrest* (*Dépositions après arrestation*), mais il s'intéresse aussi au travail d'un groupe d'acteurs noirs, les Serpent Players de Port Elizabeth. Pour ceux-ci, il met en scène des œuvres classiques et modernes et collabore avec eux pour créer des œuvres collectives, dont deux avec les acteurs John Kani et Winston Ntshona : *Sizwe Banzi is Dead* (*Sizwe Banzi est mort*) et *The Island* (*l'Ile*), qui révèlent à beaucoup de jeunes auteurs noirs et blancs les richesses d'un vrai théâtre africain.

À Johannesburg, le metteur en scène Robert Kavanagh produit, avec le groupe noir Workshop '71, *Survival* (*Subsister tant bien que mal*), improvisation fondée sur la vie en prison et plus ouvertement politique que *The Island*, dont le thème est semblable. Workshop '71 crée aussi *uNosilimela* de Credo Mutwa, spectacle insolite à la fois réaliste et mythique, se proposant de retrouver les origines du théâtre africain dans le rôle du conteur ainsi que dans les chants et danses.

Les théâtres « alternatifs »

Le travail de ces troupes, guidées par des Blancs ouverts aux idées de leurs collègues noirs, contraste avec le théâtre d'auteur qui régnait encore dans la communauté blanche. Le théâtre afrikaans, si riche jusqu'ici, semble perdre haleine vers la fin des années soixante-dix. Les belles salles construites par les conseils provinciaux encouragent une mise en scène somptueuse et non un théâtre d'essai. Les théâtres commerciaux évitent aussi l'innovation, préférant la comédie facile. Il fallait une nouvelle sorte de théâtre et The Space, ouvert au Cap en 1972 par Brian Astbury, comble cette lacune avec la mise en scène des œuvres de Fugard, tout en offrant « de l'espace » à des auteurs inconnus. Parmi eux : Fatima Dike (*The First South African*, *le Premier Sud-Africain* ; *The Sacrifice of Kreli*, *le Sacrifice de Kreli*) , et Pieter-Dirk Uys (*God's Forgotten*, *Ceux que Dieu a oubliés* ; *Karnavaal*, *Carnaval*). Il est significatif que Dike soit Noire et que Uys soit Afrikaner et qu'il écrive en afrikaans et en anglais. Divisés trop longtemps en différentes catégories (théâtre afrikaans et théâtre anglais, théâtre blanc et théâtre noir), les praticiens du théâtre se rencontrent au Space. Au début, il était difficile de le

partager avec les Noirs, la loi des Group Areas étant toujours en vigueur. En 1974, on réussit à faire modifier la loi : il est désormais possible d'avoir une distribution mixte ou une troupe et un public de races différentes. La dernière barrière (le public mixte) tombe en 1977 : à partir de cette date, les théâtres commencent à s'ouvrir à tout le monde. The Space n'est pas le seul théâtre alternatif à profiter de cette détente. À Johannesburg, The Company, troupe mixte dirigée par Barney Simon et Mannie Manim, s'installe en 1976 au Market Theatre. Ce théâtre, un des premiers à accueillir un public mixte, monte surtout des œuvres indigènes d'auteurs connus ainsi que d'auteurs nouveaux comme Paul Slabolepszy, *Saturday Night at the Palace* (Samedi soir au Palace), et Matsemela Manaka, *Pula* (la Pluie), ou des œuvres collectives, comme *Cincinnati* par Barney Simon et la troupe, et *Woza Albert* (Lève-toi Albert) de Mbongeni Ngema, Percy Mtwa et Simon, pièce qui marque encore une étape dans l'histoire du théâtre sud-africain.

La Junction Avenue Theatre Company, troupe mixte dirigée par Malcolm Purkey, s'intéresse à l'histoire sud-africaine et monte *The Fantastical History of a Useless Man* (l'Histoire fantasque d'un homme inutile), en 1976, l'année du soulèvement des écoliers de Soweto. L'homme inutile est l'homme blanc libéral. Enrichie de trois acteurs noirs venant de Workshop'71, la troupe présente en 1978 *Randlords and Rotgut* (Patrons des mines et tord-boyaux), *Sophiatown* et *Marabi*, œuvre qui examine les sources de la richesse des Blancs (mines et alcool) et leur effet néfaste sur les travailleurs noirs. Victimes dans l'histoire, les acteurs noirs s'imposent par leur jeu physique, leur musique et leurs chansons de résistance. Sous la direction d'Ari Sitas et d'Astrid von Kotze, la compagnie collabore avec des travailleurs dans des improvisations fondées sur des situations de travail, où les acteurs-travailleurs extériorisent leurs problèmes et auxquelles participent les spectateurs, encourageant les acteurs et proposant des solutions. Sitas et Von Kotze quittent Junction Avenue pour s'installer à Durban, où ils travaillent avec des syndicats noirs dans les années 1980. Les plus connues de leurs pièces s'appellent *Ilanga lizophumela abasebenzi* (Le soleil se lève pour les travailleurs) et *The Dunlop Play* (Spectacle de la société Dunlop). Junction Avenue continue à présenter l'histoire de Johannesburg et des townships noirs dans *Marabi* et *Sophiatown* (1986).

Le théâtre sud-africain dans les années 1980

Le théâtre noir en Afrique du Sud, combinant la comédie musicale, le théâtre politique et l'improvisation collective, est un théâtre engagé et pauvre, installé dans des salles paroissiales ou de cinéma. Non subventionnées, les troupes s'inspirent de metteurs en scène étrangers comme [Grotowski](#) et [Brook](#) ou du [théâtre de rue](#) pratiqué par des troupes comme [El Teatro Campesino](#). Beaucoup de textes ne sont jamais imprimés et échappent à la censure. D'autres comme ceux de Zakes Mda, tels *We Shall Sing for the Fatherland* (Chantons les louanges de la patrie) et *Dark Voices Ring* (la Voix noire), sont mis au programme des universités. Certaines des troupes remportent un succès non seulement dans les quartiers noirs, mais aussi dans les théâtres alternatifs et même à l'étranger, notamment celles des deux auteurs qui avaient collaboré avec Barney Simon dans *Woza Albert* ! : Percy Mtwa crée *Bopha !* qui traite des difficultés subies par les policiers noirs, tandis que les œuvres de Mbongeni Ngema se basent sur des événements réels, comme le refus des gens de Lamontville de payer leur loyer dans *Asinamali !* (Nous n'avons pas d'argent !).

Le théâtre noir est surtout un théâtre masculin et urbain mais les femmes commencent à se faire entendre. Pour célébrer le trentième anniversaire d'un événement historique important (la manifestation des femmes en 1956 contre la loi obligeant les femmes noires à porter un laissez-passer comme les hommes), une troupe féminine expose les problèmes des femmes dans *You Strike a Woman, You Strike a Rock* (Si vous frappez une femme, vous frappez un rocher), titre inspiré du slogan scandé lors de la manifestation : « *Wathint' abafazi wathint' imbokodo* ». La même année (1986) voit la création au Market Theatre de *Have you seen Zandile ?* (Avez-vous vu Zandile ?) de Gcina Mhlope, mettant en relief la situation des femmes de la campagne.

Les théâtres commerciaux présentent de nouveau, depuis la déségrégation des théâtres, les derniers succès étrangers. Le théâtre afrikaans pratique le commentaire social par le biais de la mise en scène ou de l'adaptation (par exemple : *Die Salem-verhoor*, à partir des *Sorcières de Salem* de [Miller](#)), et d'*Anatomie Titus*, adaptation de *Titus Andronicus* de Shakespeare par [Müller](#). Deux auteurs des années soixante-dix continuent à écrire : Pieter Fourie avec *Die Koggelaar* (Défi à Dieu) et P.G. du Plessis avec *Vereeniging, Vereniging* (Union à Vereniging) critiquent très sévèrement la situation sociopolitique. Mettant en question les valeurs traditionnelles des Afrikaners, les jeunes auteurs comme Corlia Fourie, Deon Opperman, Reza De Wet et Ryk Hattingh n'ont pas l'oreille des conseils provinciaux, trop conservateurs, mais les théâtres alternatifs les accueillent volontiers. Pour la première fois, le théâtre afrikaans se renouvelle à l'extérieur des salles subventionnées.

Innovation des années 1980, des festivals accueillent des troupes d'acteurs professionnels et amateurs, blancs, noirs et mixtes notamment le festival national des arts de Grahamstown, véritable vitrine de l'art théâtral en Afrique du Sud où se rencontrent metteurs en scène et artistes de différents milieux. Alors que le festival Kampustoneel, organisé par l'association culturelle afrikaans,

reçoit les troupes universitaires, la journée de culture du congrès annuel de COSATU (association de syndicats) se consacre au théâtre des travailleurs, genre en plein développement.

La situation sociopolitique du pays alimente la revue satirique, accompagnée parfois de chansons et de danses. Dans *Skating on Thin Uys* (le Dangereux Patinage), Pieter-Dirk Uys imite des personnalités politiques et incarne tous les membres d'une famille snob, les Bezuidenhout, confiant à l'actrice noire Thoko Ntshinga le rôle de leur bonne, la fidèle Sophie.

En 1989, la Junction Avenue Theatre Company produit l'ultime condamnation de l'apartheid dans l'œuvre collective *Tooth and Nail* (littéralement *Dent et ongle*, mais l'expression « *to fight tooth and nail* » veut dire « se battre avec acharnement »). Ce spectacle multimédia, où des marionnettes grandeur nature jouent à côté d'acteurs humains, prédit les changements apocalyptiques que subira le pays à la fin du régime nationaliste.

La transformation politique des années 1990

Le gouvernement sud-africain, après avoir fait la guerre aux activistes à l'intérieur du pays et aux frontières pendant presque trois décennies, change de tactique en 1990 et passe à la négociation. L'interdiction des partis politiques noirs est révoquée et les prisonniers politiques (dont Nelson Mandela) sont libérés. Les négociations mènent aux élections démocratiques de 1994 qui portent au pouvoir le Congrès national africain. Pendant l'inter règne et même après 1994, le théâtre sud-africain se trouve dans un état de transition. Le théâtre de résistance continue à remporter des succès, surtout à l'étranger, culminant dans les superproductions de Mbongeni Ngema : *Sarafina* (basée sur le soulèvement des écoliers de Soweto en 1976) et *Township Fever* (*Fièvre dans les townships*). Mais le message politique, même soutenu par la musique et la danse, commence à vieillir et les praticiens de théâtre qui assistent aux festivals d'Europe commencent à douter de la qualité de leurs œuvres en les comparant aux autres spectacles au programme.

Certains dramaturges, dont Fugard, sont contents de se tourner vers des sujets plus personnels ; d'autres se distraient en créant des comédies apolitiques. Paul Slabolepszy, auteur et acteur de maintes comédies, choisit pourtant le thème de la réconciliation dans *Fordsburg's Finest* (le Plus Beau de Fordsburg) (1989) : une jeune femme noire, fille d'exilés politiques qui rentre à Johannesburg et un ex-policier blanc se lient d'amitié malgré eux. On trouve aussi des sujets sociaux non politiques à traiter. Fatima Dike examine la vie de trois femmes urbaines et célibataires dans une comédie intitulée *So What's New ?* (*Quoi de neuf ?*, 1990). On se tourne aussi vers le passé : William Kentridge et la Handspring Puppet Company quittent la Junction Avenue Theatre Company pour produire des spectacles multimédias. Dessinateur connu, Kentridge s'inspire d'une œuvre du passé qu'il adapte à la situation locale, commençant par des dessins et des animations. Il s'occupe de la mise en scène et collabore avec Adrian Kohler qui crée les marionnettes grandeur nature pour faire la scénographie. *Woyzeck on the Highveld* (1992) se base sur la pièce de Büchner et le soldat allemand du XIXe siècle est transformé en un travailleur migrant à Johannesburg en 1956 ; dans *Faustus in Africa* (1994) le *Faust* de Goethe devient un explorateur dans l'Afrique coloniale.

Mais on n'échappe pas pour autant à l'histoire récente : en 1996 et 1997 ont lieu les séances de la Commission de vérité et réconciliation sur les abus des droits de l'homme commis entre 1960 et 1994. Beaucoup de gens assistent à ces séances qui sont aussi télévisées. Elles ont un aspect théâtral : sur la scène, les témoins (victimes et coupables, entourés de traducteurs et consolateurs) racontent leurs histoires aux membres des commissions. Plusieurs drames s'en inspirent : *The Story I am about to tell* (*L'Histoire que je vais raconter*) est une œuvre collective dans laquelle trois victimes authentiques racontent leurs histoires ; dans *R.I.d.P.* (*Raped in Detention/Rest in Peace*) (*Violées en détention/Reposez en paix*), Fatima Dike fait raconter les histoires de celles qui ne sont plus là pour témoigner ; *Ubu and the Truth Commission* de Kentridge, de la Handspring Puppet Company et de Jane Taylor est l'histoire d'un coupable ignoble (basé sur le personnage de *Jarry*) qui réussit à se faire pardonner ; dans *The Deads Wait* (*les Morts attendent/le Poids mort*) de Paul Herzberg, un conscrit raconte un incident de la guerre en Angola dans lequel on l'oblige à exécuter un prisonnier blessé qu'il a porté sur le dos et avec qui il s'est lié d'amitié. L'expérience traumatique des conscrits blancs dans cette guerre a inspiré d'autres pièces : *Somewhere on the Border* (*Quelque part sur la frontière*) d'Anthony Akerman date déjà des années 1980, tandis que *White Men with Weapons* (*Hommes blancs avec des armes*) (1995) et *Johnny Boskak is Feeling Funny* (*Johnny Boskak [= Caca de brousse] se sent tout drôle*, 2005) sont des *one-man shows* de Greig Coetzee.

À l'orée du XXIe siècle

En 1997, le National Arts Council remplace les Conseils provinciaux. L'infrastructure des théâtres provinciaux est toujours subventionnée, mais non pas leurs productions. Ils louent donc leurs salles aux compagnies, qui doivent demander une subvention au NAC ou chercher des fonds ailleurs. Le manque de compagnies subventionnées et le manque de fonds dont dispose le NAC pour les projets

théâtraux rendent l'entrée dans cette profession difficile pour les débutants. À cause de sa renommée, le Market Theatre est bien financé, recevant des fonds du NAC et de sponsors. L'autre théâtre alternatif des années 1970, The Space, au Cap, n'existe plus, mais le Baxter Theatre de l'Université de Cape Town, ouvert en 1977, collabore souvent avec le Market, les productions de l'un passant souvent chez l'autre. Tous ces théâtres établis essaient d'encourager les jeunes artistes et auteurs en soutenant le théâtre communautaire et en offrant des salles d'essai et des cours, mais dans leurs salles principales ils acceptent plus volontiers les productions qui vont plaire au public, comme les succès du passé ou les comédies musicales. Les théâtres commerciaux préfèrent aussi les comédies.

Les jeunes compagnies doivent se faire connaître par le biais des festivals. Le National Arts Festival de Grahamstown est toujours le plus important. Festival de langue anglaise à l'origine, le NAF s'ouvre aux autres langues et ethnies. Les praticiens de théâtre afrikaans, privés de théâtres et de troupes subventionnés, dépendent aussi des festivals, de deux en particulier créés à l'intention des œuvres de langue afrikaans, mais qui acceptent aussi d'autres langues (le Klein Karoo Nasionale Kunsfees et Aardklop). Charles Fourie, Saartjie Botha et Tertius Kapp sont des auteurs afrikaans qui percent grâce aux festivals. Souvent les succès d'un festival sont invités à un autre et finissent par être joués dans les théâtres subventionnés ou commerciaux.

Certains dramaturges connus sont toujours productifs. Kentridge et Kohler continuent à réaliser des spectacles multimédias, dont *Confessions of Zeno* (2002) et *Tall Horse* (*Grand cheval*, 2004). Mbongeni Ngema, après l'échec en 1996 de *Sarafina 2* – superproduction financée royalement par le ministère de la Santé pour combattre le sida, mais qui ressemblait trop à la précédente et dont le message n'était pas clair –, se tourne vers l'histoire des Zoulous et remporte des succès avec *The Zulu* (2000) et *House of Shaka* (*Maison de Shaka*, 2005). Nicholas Ellenbogen, auteur et metteur en scène depuis les années 1980, créateur d'un prix sponsorisé par Amstell pour les nouveaux dramaturges, ancien directeur artistique du théâtre provincial au Natal et membre du comité du Festival national des arts, continue à produire des œuvres au Festival de Grahamstown dans la tradition du théâtre pauvre de [Grotowski](#), invitant des spectateurs à jouer certains rôles. En 1989, il crée Theatre for Africa, compagnie qui visite des villages dans plusieurs pays d'Afrique pour enseigner le respect de l'environnement au moyen du théâtre. Deux de ses collaborateurs, Ellis Pearson et Bheki Mkhwane, installés à Durban, créent des œuvres ensemble ou avec le théâtre communautaire. Leur théâtre physique les aide à dépasser la barrière des langues.

Les nouveaux praticiens de théâtre

De nouveaux praticiens de théâtre commencent à se faire connaître. Sylvaine Strike dirige la compagnie Fortune Cookie avec laquelle elle a créé cinq œuvres depuis 2001. Ayant suivi un stage de théâtre physique et de clown à l'École Lecoq, elle favorise l'aspect physique du théâtre, mais ne néglige pas les paroles. Dans son dernier drame, trois voyageurs obligés de partager un compartiment de train parlent chacun une autre langue (anglais, afrikaans et français). L'action de ses drames se noue autour d'un objet scénique, par exemple le banc dans *Fortunately* (*Heureusement*, 2001) ou le petit théâtre portable de *Travellers* (*Voyageurs*, 2005). Exception faite de *Baobabs Don't Grow Here* (*les Baobabs ne poussent pas ici*, 2002), où l'action se déroule dans plusieurs lieux désertiques, l'espace clos de la scène amplifie l'ambiance de claustrophobie dans laquelle se développent les relations entre des personnages peu nombreux. Strike collabore parfois (pour *Baobabs* et *Black and Blue*) avec une autre compagnie qui appartient à des condisciples de l'École Jacques Lecoq : Fresco Theatre de James Cunningham et Helen Iskander. Cette compagnie a aussi créé d'autres productions, par exemple *Wet's Dream* (*le Rêve de De Wet*) et *2 For the Price of 1* (*2 au prix d'1*). Comme dans les pièces de Strike, ce sont les relations personnelles qui sont explorées dans une action plus physique que littéraire. Les émotions sont universelles, mais les situations et le vocabulaire sont bien sud-africains. Ces deux compagnies emploient parfois des acteurs noirs, comme Danny-Boy Mooi qui joue avec Strike dans *Black & Blue*, pièce qui examine les rapports Noirs/Blancs, mais leurs acteurs sont le plus souvent blancs et professionnels.

En revanche, Mpumelelo Paul Grootboom est un jeune dramaturge-metteur en scène de Soweto qui travaille avec des acteurs noirs non professionnels. Il a appris son métier en rédigeant des textes sous la direction de deux mentors : John Rogers de Bataleur Films et Aubrey Sekhabi, directeur artistique au State Theatre de Pretoria. En 2003, sa production de *Cards* (*les Cartes*) choque par les gros mots, la nudité, la simulation de l'acte sexuel et la violence, qui est souvent réelle. Selon Grootboom, si l'on veut condamner la violence il faut la montrer, non pas la mimer. L'action se déroule dans une maison close de Johannesburg et révèle la vulnérabilité des prostituées, à la merci des clients et des maquereaux, dont le seul but est de s'enrichir. Grootboom récidive en 2006 avec *Relativity : Township Stories* (*Relativité : histoires des townships*), qu'il rédige avec l'aide d'un jeune protégé, Presley Chweneyagae. Ce drame épique, qui émeut autant qu'il repousse, expose le monde violent des townships où les policiers sont aussi cruels et immoraux que les gangsters et les tueurs en

série.

Grootboom n'est pas le seul à s'en prendre aux maux de la société post-apartheid. Lara Foot Newton, directeur du Baxter Theatre, condamne le viol d'une petite enfant dans *Tshepang, the Third Testament* (*Tshepang, le troisième testament*, 2004). Mais au lieu de montrer cet acte infâme, elle revient à la tradition africaine et le fait raconter par un seul acteur, personnage **tragi-comique** qui évoque aussi la société qui l'a engendré. Le public, surtout à l'étranger, n'apprécie pas toujours les œuvres qui critiquent le pays de Mandela, où la nation arc-en-ciel est censée vivre en harmonie et bonheur. Dans *Mixed Metaphors* (*Métaphores mixtes*, 2006), Mike van Graan crée deux personnages qui représentent deux points de vue sur la situation actuelle : Cindy Petersen (fille d'un activiste de 1976) veut jouir de cette société de consommation à laquelle le nouveau régime lui donne accès, tandis que Lerato Mbuli (dont le père était lui aussi activiste en 1976) critique dans ses poèmes de protestation les injustices qui subsistent – la pauvreté, le chômage, la corruption des fonctionnaires, les abus sexuels sur les enfants, le sida... Cette pièce est plus intellectuelle que physique, mais dans *Green Man Flashing* (*L'Homme vert clignote*, 2004) la mise en scène de Clare Stopford montre le viol d'une femme, épisode autour duquel se noue l'action. Le violeur est ministre : faut-il l'accuser au détriment du gouvernement et de son mariage ? Les intérêts du parti politique sont-ils plus importants que les droits de l'individu, surtout dans une société où sévit la violence sur les femmes ? Van Graan, qui, en tant que métis, a connu les injustices du système d'apartheid, maintient que son théâtre est bien un théâtre de résistance et qu'une société en transition a besoin d'un tel théâtre.

Ce théâtre urbain et engagé est très différent de celui de Brett Bailey, qui s'inspire d'histoires du Cap de l'est. Il peut s'agir d'un incident historique, par exemple, dans *The Prophet* (*la Prophétesse*, 1999), le massacre du bétail en 1856 par le peuple xhosa, à la suite de la vision d'une jeune fille, pour faire revivre les ancêtres et chasser les Anglais du pays. Il peut aussi s'agir d'événements récents qui prouvent que les ruraux croient toujours aux visions et aux esprits : *Ipi Zombi ?* (*Où sont les zombis ?*, 1996) est basé sur la mort de douze jeunes footballeurs dans un accident de la route, suivie du meurtre de trois femmes accusées de les avoir ensorcelés, tandis que *iMumbo Jumbo* (*le Charabia*, 1997) raconte le voyage d'un *sangoma* (guérisseur) en Écosse pour réclamer le crâne d'un roi xhosa qu'un soldat britannique y avait apporté au XIXe siècle. Bailey crée des spectacles évocateurs à l'aide de ses acteurs xhosa, des costumes, de la musique accompagnée de danses et de chants, mais on l'accuse de sacrilège car le tout est présenté sur un ton mi-sérieux, mi-moqueur.

Le théâtre en Afrique du Sud est très divers, en raison du mélange de peuples et de traditions africaines et européennes. L'histoire du pays a aussi contribué à cette diversité. Divisés par l'apartheid, les Noirs et les Blancs se rencontraient au théâtre. Dans la société post-apartheid, certaines productions visent un public plutôt blanc, d'autres un public plutôt noir, mais, de plus en plus, les différents praticiens de théâtre travaillent ensemble pour créer un théâtre qui attire un public mixte.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- In township tonight !, South Africa's black city music and theatre, David Coplan, Johannesburg : Ravan press, 1985
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36626713c>
- Theatre and cultural struggle in South Africa / Robert Mshengu Kavanagh, 1985, London : Zed books, 1985
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35013970n>
- South African theatre as-and intervention, edited by Marcia Blumberg and Dennis Walder, Amsterdam : Rodopi, 1999
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb388712065>
- South African theatre journal, Pretoria : South African theatre journal, 1987-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40124542b>

Rédacteur(s)

J. DAUGHERTY

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité **Afrique, outre-mer et diaspora**

Zone(s) géographique(s) : Afrique du Sud

Période(s) : 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Molière Fugard (A.) Klerk (W.A. de) Opperman (D.J.) Van Wyk Louw (N.P.) Krige (U.) Sowden (L.) Manson (H.W.) Warner (B.) Delius (A.) No-Good Friday King Kong Smit (B.) Barnard (C.) Brink (A.) Plessis (P.G. du) Fourie (P.) Kente (G.) How Long Shezi (M.) Maponya (M.) Manaka (M.) Shanti Hungry Eart (the) eGoli: City of Gold Shakespeare (W.) Chah (K.) Sponono uMabatha Macbeth Ipi Tombi Kani (J.) Ntshona (W.) Hello and Goodbye Statements after an arrest under the Immorality Act Sizwe Banzi is Dead Island (the) Kavanagh (R.) Mutwa (C.) Survival uNosilimela Astbury (B.) Simon (B.) Manim (M.) Slabolepszy (P.) Ngema (M.) Mtwla (P.) Dike (F.) Uys (P.D.) Saturday Night at the Palace Pula Cincinatti Woza Albert First South African (the) Sacrifice of Kreli (the) God's Forgotten Karnavaal Purkey (M.) Sitas (A.) Kotze (A.) Fantastical History of a Useless Man (the) Randlords and Rotgut Sophiatown Marabi Grotowski (J.) Brook (P.) Mda (Z.) We Shall Sing for the Fatherland Dark Voices Ring Bopha! Asinamali! Mhlope (G.) You Strike a Woman, You Strike a Rock Have you seen Zandile ? Miller (A.) Fourie (C.) De Wet (R.) Hattingh (R.) Salem-verhoor (die) Anatomie Titus Titus Andronicus Koggelaar (die) Vereeniging, Vereniging Ntshinga (T.) Skating on Thin Uys Tooth and Nail Sarafina Township Fever Kentridge (W.) Kohler (A.) Fordsburg's Finest So What's New ? Woyzeck on the Highveld Faustus in Africa Taylor (J.) Herzberg (P.) Akerman (A.) Coetzee (G.) Story I am about to tell (the) R.I.dP. (Raped in Detention / Rest in Peace) Ubu and the Truth Commission Dead Wait (the) Somewhere on the Border White Men with Weapons Johnny Boskak is Feeling Funny Botha (S.) Kapp (T.) Ellenbogen (N.) Pearson (E.) Mkhwane (B.) Confessions of Zeno Tall Horse Sarafina 2 Zulu (the) House of Shaka Strike (S.) Cunningham (J.) Iskander (H.) Mooi (D.-B.) Fortunately Travellers Baobabs Don't Grow Here Black and Blue De Wet's Dream 2 For the Price of 1 Grootboom (M.) Rogers (J.) Sekhabi (A.) Chweneyagae (P.) Cards Relativity: Township Stories Newton (L.) Graan (M.) Stopford (C.) Tshepang, the Third Testament Mixed Metaphors Green Man Flashing Bailey (B.) Prophet (the) Ipi Zombi ? iMumbo Jumbo

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-afrique-du-sud>