

## Ethnies, État et littérature populaire yorouba

**D**ANS les débats actuels sur la nouvelle Constitution nigériane, deux choses ont été considérées comme allant de soi : tout d'abord que les intérêts politiques ne se définissent qu'en termes de liens géo-ethniques, et non en termes de classe ou de types d'emploi ; ensuite, que les dirigeants politiques et les politiciens professionnels n'ont pas besoin de consulter l'opinion publique pour décider de ce qui est bon pour le pays (1). Ces deux aspects du débat sont relativement liés. Si seules les obligations géo-ethniques ont quelque réalité, tout membre de l'élite est en quelque sorte le « représentant » de sa région et de son peuple, du seul fait qu'il est l'un des leurs, et par conséquent, on peut considérer qu'il sait déjà ce qu'ils pensent et ce qu'ils veulent, sans même avoir à les consulter. Cependant, une étude des textes de la littérature produite par les différentes fractions du peuple yorouba n'appartenant pas aux groupes dirigeants et fortunés laisserait entendre qu'il n'en est pas ainsi.

La culture populaire est le seul domaine dans lequel les gens ordinaires contrôlent les moyens d'expression. Dans le théâtre populaire, la fiction et la musique, les gens qui n'appartiennent pas à l'élite expriment leurs jugements sur la situation politique et sociale qu'ils vivent de la façon qu'eux jugent pertinente. Les textes populaires ne répondent pas à la question : « Qu'est-ce que les gens pensent de la question ethnique et de l'État au Nigeria ? » Mais ils reflètent un certain nombre de présupposés sous-jacents à la réponse, et quelques-unes des images et des paradigmes sur lesquelles elle serait fondée. Le proverbe yorouba : *Aàbo oro làa so fomolùwàbi...* nous rappelle que la critique politique peut être indirecte. « Il suffit d'un demi-mot à l'homme intelligent ; il sait compléter en son for intérieur... » Il appartient au public de lire entre les lignes. Ce qui n'est pas explicite dans un genre peut être amplifié dans un

autre. Ce qui est présenté comme un problème social ou privé dans un genre peut réapparaître dans un autre comme un problème politique ou public. Le théâtre populaire est au cœur de notre argumentation. Mais nous introduirons un autre corpus de textes, le magazine en yorouba *Okin Olojà* (qui représente un public plus restreint, assez proche du niveau le plus élaboré du théâtre populaire), pour donner un meilleur éclairage. Lorsque l'on aborde le champ du discours sous différents angles, et à des niveaux sociaux différents, en lisant les textes *in extenso* et entre les lignes, on peut espérer parvenir à recomposer les demi-mots, ne fut-ce qu'en partie.

### **La galerie des personnages**

---

Le théâtre yorouba ambulant constitue un phénomène culturel de grande ampleur (avec plus de 100 troupes professionnelles en tournées permanentes), et authentiquement populaire. Les acteurs, tout comme le public, proviennent des couches moyennes et inférieures de la société, du petit fonctionnaire au travailleur journalier. Il s'agit également d'une forme de divertissement bien établie, dont les origines remontent aux années quarante, et qui n'a cessé de se développer depuis. Il s'agit probablement, par rapport à toutes les autres formes de culture contemporaines, du champ d'expression des attitudes populaires le plus élaboré et le plus large. Les pièces, dont la forme est improvisée et toujours renouvelée, peuvent s'adapter rapidement à l'évolution des préoccupations du public ; elles développent des thèmes d'actualité et, parfois, en lancent et en popularisent d'autres. Ce théâtre paraît donc tout naturellement être le lieu privilégié d'expression des attitudes politiques du moment.

Il est très frappant de constater, par ailleurs, que la plupart des pièces de théâtre populaire évitent très soigneusement l'expression directe d'une quelconque forme de critique politique, qu'il s'agisse de politique locale comme de politique nationale. Dans l'ensemble du répertoire de la compagnie *Oyin Adejebi*, nous n'avons pu trouver, par exemple, qu'une seule allusion à la politique des partis qui faisait rage à l'époque au Nigeria (en 1981-84). Il s'agissait du personnage vénal, mais aussi très banal, d'un propriétaire terrien qui avait été nommé président d'une section locale du parti, et qui ordonnait à tous ses locataires de le soutenir : « Je ne veux pas entendre parler du parti du carton, ou du parti du papier ; tant que vous êtes sous mon toit, vous ne parlerez que de mon parti. »

(1) Voir par exemple Diamond (1987) et Akintola (1988).

M. Adejobi explique qu'il a inventé des noms farfelus comme « parti du carton » ou « parti du papier », pour qu'il n'y ait pas moyen de les identifier aux partis réels. L'appartenance de ce propriétaire à un parti était totalement secondaire, et n'apportait rien à l'intrigue ; il ne s'agissait que d'un trait d'humour passager, dans la scène d'ouverture, mais qui n'avait pas de suite. Et nulle part ailleurs il n'était fait référence, sous une autre forme, à la politique des partis.

Depuis que le débat politique national se pose dans les médias presque exclusivement en termes de compétition entre ethnies pour l'accès aux ressources du pays, on pourrait s'attendre que la critique politique prenne la forme de représentations des stéréotypes ethniques. Mais la caricature ethnique ne constitue pas du tout une caractéristique du théâtre populaire. Bien que le type de personnages que toutes les compagnies utilisent, dans l'ensemble, se prête facilement aux stéréotypes, ces stéréotypes ne sont pratiquement jamais ethniques. Dans le théâtre populaire moderne, on ne trouve pas le commerçant haoussa, le *mallam*, ou la cocotte, comme c'est le cas dans le théâtre de masques *apidan*, qui en est en quelque sorte le précurseur (Gotrick, 1984). Par contre, y figurent les différents types régionaux yorouba — par exemple, l'*iya ijèsà* d'Adejobi, dont le fort accent ne manque jamais de faire écrouler la maison, ou l'*iya Ijebu* qu'utilisait Ogunde (Clark, 1979, p. 135) — mais même ces personnages ne tendent qu'à être des « extras », qui introduisent une note d'humour, sans réellement faire partie intégrante de l'intrigue.

L'aspect vertical de la différenciation sociale semble constituer le centre d'intérêt de ces pièces. Les personnalités dont les amitiés et les conflits constituent l'axe autour duquel se nouent les intrigues sont caractérisées en termes de statut, plutôt que d'ethnicité ou de région d'origine. Ils se définissent par leur position sur cette pente raide sur laquelle on trouve, tout en haut, les riches, les cultivés et les puissants, et tout en bas, les pauvres, les ignorants et les sans-pouvoir. Chacun de ces types, pratiquement, est tissé d'ambiguïtés. Il y a le personnage qui, allé en Angleterre ou en Amérique, est revenu imbu de lui-même, incapable de s'empêcher d'émailler chacune de ses phrases de mots anglais. On peut le présenter soit comme un arrogant, un fat, un monsieur-je-sais-tout, soit comme un personnage admirable, « éclairé », sans qu'il y ait beaucoup de modifications dans les traits de base du personnage. Souvent, les deux aspects coexistent. Un autre personnage, qui apparaît sous de nombreuses variantes, est celui de l'opprimé insolent. Ce dernier trouve son expression la plus achevée et la plus sublimée dans le *Lamidi* de Moses Qlaiya, domestique à tout faire, gras, sournois, malhonnête et subversif. L'ambivalence ironique mise dans la construction de ce personnage de filou mériterait une étude à

elle seule. Un autre personnage, fréquemment mis en scène par Oyin Adejobi, est celui de l'homme en situation d'autorité — qui dirige les actions des autres personnages et fournit souvent la solution aux problèmes, terminant sur un morceau de bravoure dédié à la morale, mais qui lui aussi est corrompu et quelquefois ridicule. Un quatrième type est celui de la femme dominatrice, qui peut être un personnage méchant, fourbe, motivé par la jalousie ou le désir (l'un étant aussi mauvais que l'autre), tramant en secret des histoires de fétiches, et des stratagèmes sournois pour provoquer la ruine d'un homme ; ou bien elle peut jouer de ses charmes pour réaliser ses ambitions, en manipulant les hommes pour qu'ils se disputent et servent ses stratégies de promotion sociale ou de conquête de faveurs. Le personnage le plus odieux et le plus monstrueux de ce régiment de femmes est celui de « madame-tiroir-caisse », c'est-à-dire celle qui a réussi son projet de carrière personnelle.

Ces types n'occupent pas des rôles fixes, n'ont pas de relations stables entre eux, et leur fonction morale dans les pièces n'est pas identique. Mais l'on peut distinguer à chaque fois le contraste entre les riches et les pauvres, ceux qui luttent et ceux qui ont réussi. Les pièces montrent comment la trajectoire idéale d'ascension sociale pour un personnage — son « progrès » — peut être brutalement interrompue par l'intervention d'un ennemi, ou par sa propre folie. On se demande explicitement comment les uns réussissent et deviennent riches, alors que les autres restent pauvres. Comme nous l'avons dit ailleurs (Barber, 1982), la réponse à ce genre de question est généralement donnée en termes de responsabilité morale personnelle. Les pauvres sont pauvres parce qu'ils sont paresseux ; la richesse se gagne en travaillant dur ; le bien acquis par des moyens illicites — vol, prostitution, magie — est illusoire et le mal trouve toujours son châtement. La vie des gens est gâchée quand ils laissent les autres, en particulier les femmes, les amener à faire fausse route. Quand on succombe à la cupidité ou à la fascination sexuelle, on est sûr de finir victime d'une catastrophe sociale et économique. L'inégalité sociale est perçue d'une façon très ambiguë. Les individus qui sont plus riches et plus puissants que les autres, ou qui sont influents et estimés dans la société, personnifient tout ce à quoi chaque individu aspire — le but de son « progrès » dans la vie. Ils concentrent sur eux l'intérêt et l'attention, alors que les pauvres ne sont jamais intéressants, si ce n'est en termes d'exemples moraux de ce qu'il faut éviter. Mais les riches sont également considérés avec scepticisme — tant de personnages fortunés s'avèrent être des fraudeurs ! — et l'admiration qu'ils inspirent est presque toujours entachée de dérision.

## Ogunde, le pionnier

Des changements historiques considérables se sont produits dans les formes et les thèmes préférés qui apparaissent dans le théâtre populaire yorouba moderne depuis quarante ans qu'il existe, et il semble qu'il se soit produit également des changements dans l'approche philosophique générale qu'ils expriment. Quoi qu'il en soit, la combinaison d'attitudes que nous venons de décrire semble avoir gardé une certaine permanence : dissolution de la critique politique en critique sociale généralisée ; manque d'intérêt pour les stéréotypes « tribaux » tels que le Haoussa, ou l'Igbo ; faible intérêt pour les stéréotypes yorouba régionaux tels que l'*Ijébu* ou l'*Ijèsà* ; et fort intérêt pour les inégalités sociales verticales et leurs causes. Mais il existe une exception célèbre à ce style dominant : le corpus de pièces politiques d'Hubert Ogunde, dont la plus fameuse a été *Yorùbá Ronù* (Réfléchissez, Yorouba !) qui fut jouée pour la première fois en 1964, à la suite de la crise au sein de l'*Action Group* en 1962-63. Cette pièce est très explicitement politique, et met en scène une allégorie à peine déguisée de la rupture entre Akintola et Awolowo. Ce texte est exemplaire dans la mesure où il révèle les limites du discours politique dans le théâtre populaire. Il est exceptionnel dans quelques-unes de ses dimensions, et en particulier par rapport au style dominant dans le monde du théâtre : c'est pourquoi il fait ressortir si nettement les orientations et les limites des attitudes populaires traduites au moyen de ce mode d'expression. Les opuscules et les magazines, d'un autre côté, montrent comment les tendances idéologiques que partagent Ogunde et le reste du théâtre populaire se trouvent amplifiées, et interprétées différemment par les autres médias.

*Yorùbá Ronù* fut commanditée par Akintola en 1964 pour le lancement de sa nouvelle association, l'*Egbe Omo Olofin*, qui devait surpasser la principale association culturelle (2), l'*Egbe Omo Oduduwa* d'Awolowo. (Awolowo était déjà en prison et Akintola avait été réinstallé comme Premier ministre de la région de l'Ouest après qu'Awolowo eut essayé de provoquer son éviction.) Lorsque la pièce fut jouée, cependant, Akintola se rendit compte qu'elle constituait une attaque directe de sa politique, et il quitta avec fracas la séance inaugurale de sa propre association (Clark, 1979, pp. 57-58). L'histoire du conflit d'Awolowo avec Akintola est dépeinte à travers l'histoire d'un Oba sage et bienveillant, Fiwajoyè (« Règne de bonne

(2) L'*Egbe Omo Oduduwa* était l'association culturelle pan-yorouba fondée à Londres en 1945 par Awolowo, et qui devint la base qui servit à constituer l'*Action Group* en 1951 (Sklar 1963 : 67). L'*Egbe Omo Olofin* d'Akintola en fut le calque (*Olofin* est un autre des

noms d'Oduduwa), qui apparemment ne prit jamais son essor. Voir Peel (1986) pour une bonne étude de la manière dont la définition politique des Yorouba reposait sur un « travail culturel » antérieur.

conduite », et de son ministre félon et ambitieux, Ekèji-Oyè (« Le Second ») (3). Ekèji-Oyè, avec la complicité de la reine d'un pays voisin, usurpe le trône et fait capturer Fiwajoyè, qui est emmené par les guerriers de la reine. Le peuple du royaume de Fiwajoyè souffre et se repent. A la fin, le mauvais usage du pouvoir que fait la reine dans son propre pays aboutit à son renversement, et Fiwajoyè retrouve ses sujets, qui s'en réjouissent fort.

Le thème non déguisé de cette pièce concerne les problèmes des Yorouba. On y trouve des références répétées et insistantes aux « Yorouba », au « pays yorouba » et à « la terre des Yorouba ». Le spectateur doit s'imaginer un oba traditionnel gouvernant l'ensemble de la zone linguistique yorouba, ce qui bien sûr n'a jamais eu lieu, et une nation où les Yorouba travaillent assidûment au progrès de leur « pays ». Le progrès de cette nation est entièrement pensé en terme de compétition avec les nations rivales, représentées de façon dramatique par le royaume d'Iloba. Plusieurs fois, l'accent est mis sur le fait que la nation yorouba est supérieure à toutes les autres, et la tragédie réside dans le fait qu'elle doit être éclipsée par des peuples intrinsèquement inférieurs. Le pouvoir des Yorouba est décrit comme un héritage antique et quasiment divin, symbolisé par le « sceptre » transmis depuis Oduduwa. Sa perte provient d'une trahison perpétrée de l'intérieur. Awolowo, sous les traits de Fiwajoyè, est représenté comme un dirigeant jouissant d'un droit naturel à gouverner, dont la légitimité ne peut pas vraiment être contestée, car sa nature n'est pas celle d'un dirigeant élu, mais celle d'un personnage paternel, semi-mythique, béni par les esprits et par son ancêtre Oduduwa. Akintola devient un usurpateur, un délégué qui oublie où est sa place, un intrigant motivé par la cupidité et l'intérêt personnel. Sa trahison expose la nation yorouba à l'ennemi (le Nord), et le procès d'Awolowo et son emprisonnement par le tribunal fédéral sont représentés comme une invasion du territoire et une capture par cet ennemi.

Ce thème, décrivant les Yorouba comme un peuple uni, homogène sous la férule d'un seul dirigeant « naturel », et engagé dans une concurrence politique avec d'autres ensembles similaires (mais inférieurs), est de toute évidence tiré du livre d'Awolowo. C'est la conception de la politique au Nigeria que ce dernier a gardée tout au long de sa carrière. L'hostilité et le mépris pour les groupes ethniques rivaux avaient un rôle à jouer dans le processus de mobilisation. Akintola a bien entendu adopté la même tactique, mais son objectif était à l'Est plutôt qu'au Nord. Une rhétorique politi-

(3) Le texte dont nous nous servons est celui d'un roman-photo produit et diffusé par Ogunde lui-même, et dans lequel l'histoire est représentée par une série de photos accompagnée de bulles. Cette version fut

publiée aux environs de 1967. Ces magazines sont en général très fidèles au déroulement de la pièce telle qu'elle est jouée, et le dialogue est un condensé de ce qui se dit sur scène.

que d'une nature particulière s'est donc installée dans le répertoire du théâtre populaire à travers cette pièce (4). Les raisons doivent en être cherchées dans la position personnelle d'Ogunde, qui était exceptionnelle. Il avait la réputation inégalée, acquise au cours de ses débuts comme nationaliste, d'être capable d'exprimer ouvertement des critiques politiques (et c'est là qu'Akintola avait commis l'erreur de lui commander une pièce); en tant qu'homme de théâtre, il avait tellement bien réussi qu'il était devenu l'égal, en termes de statut et de fortune, des hommes politiques dont il adoptait la ligne. Sa pièce rencontra un immense succès, et on s'en souvient encore avec plaisir aujourd'hui. Mais sa formulation de la situation politique en termes de nationalisme ethnique n'est pas devenue un élément de l'expression populaire. Il ne semble pas qu'elle ait eu d'échos dans d'autres pièces populaires, ni à l'époque ni plus tard. Ce sont d'autres aspects de son message qui se sont trouvés en résonance avec la grande masse de la production de la culture populaire, alors et plus tard.

Remarquons tout d'abord que, bien que le pays d'Iloba (le Nord) soit l'ennemi, la responsabilité de tout ce qui arrive incombe totalement aux Yorouba eux-mêmes. La reine d'Iloba est bien traitée jusqu'à ce que Ekèji-Oyè, mû par le dépit et l'ambition personnelle, la retourne contre Fiwajoye par ses mensonges. Les chefs yorouba sont faciles à corrompre par des mensonges et des propos venimeux. Les gens des villes sont paresseux, mettent de la mauvaise volonté à se sacrifier pour le bien du pays, bien décidés qu'ils sont à tirer le meilleur de la vie, mais fort réticents à prendre des responsabilités pour assurer leur avenir. Dans les épisodes de la fin, il nous est dit que ce qui ne va pas chez eux, c'est *igbéraga* (l'orgueil), et que le remède consiste à *so okan won di mîmo*, c'est-à-dire « à purifier leurs cœurs ». La reine d'Iloba représente moins un ennemi spécifique et motivé qu'une force hostile généralisée, mise en œuvre et introduite dans la société yorouba à cause de la faiblesse morale des Yorouba eux-mêmes. Les Yorouba doivent « réfléchir » : le problème est comment se comporter non face aux Haoussa, mais face à soi-même.

Qui plus est, la reine et le peuple d'Iloba ne caricaturent que très relativement, et sans insistance, les « gens du Nord ». Ils portent des peaux de léopard, font des danses guerrières, et n'ont jamais porté de chaussures. La reine est vêtue de pantalons de léopard collants et fume une énorme pipe. Les courtisans marchent à quatre pattes, et lui adressent un redoutable *oriki* (panégyrique) :

(4) L'Éré Ogun, de Léré Pàimo (*La pièce d'Ogun*), basé sur un certain nombre de mythes concernant cette divinité, et *Ipadabo*

*Oduduwa*, d'Adéjobi (*Le retour d'Oduduwa*) sont parmi les plus célèbres.

« O femme qui vaut sept femmes !  
 Quand elle déteste ce que vous dites, elle répand la confusion !  
 Elle renverse les gens et leur fardeau et leur rince le visage  
 dans un brouet de poivre !  
 Avec sa grande pipe, elle met fin à leur impertinence ! »

Ce sont des Pygmées, par conséquent, et ces caractéristiques pourraient valoir référence à l'arriération du Nord, perçu comme tel parce qu'il est moins occidentalisé et instruit, plus pauvre et moins densément peuplé. Pourtant, c'est la dimension fantastique des Iloban qui est frappante. Voilà un royaume régi par une femme : mais il s'agit d'une femme qui est mi-homme (elle fume la pipe), mi-bête (elle est vêtue de peaux de léopard, ne porte pas de chaussures, rugit comme un animal). Ses sujets, au lieu de s'agenouiller ou de se prosterner, se mettent à quatre pattes. Leurs chants guerriers et l'*oriki* de la reine évoquent des comportements sauvages. Cette description se trouve alors correspondre à tout ce que les Yorouba pensent ne pas être. Les Yorouba sont civilisés, les Iloban sont sauvages ; les Yorouba portent des vêtements et des chaussures, les Iloban portent des peaux de bêtes et vont nu pieds ; les Yorouba sont gouvernés par un roi, les Iloban sont dirigés par une reine. Les Iloban sont « les autres », c'est-à-dire la pure projection d'un contraire, d'un « eux » qui peut être entièrement produit à partir des ressources symboliques du « nous » par un simple procédé d'inversion.

On peut donc se dire que le créateur de la pièce ne s'intéressait pas particulièrement aux gens du Nord en tant que tels, mais surtout aux Yorouba. Et au-delà de la propagande sur l'État-nation yorouba, ce qui est sous-jacent à tout cela, c'est une préoccupation concernant la culture yorouba, l'essentiel est bien l'investissement total dans une culture yorouba, si englobante que l'on ne peut même pas imaginer les « autres » sans leur *oriki*. Il faut remarquer que le moyen d'expression — un yorouba sans défauts — n'est jamais altéré, même dans les scènes qui se déroulent au cœur du royaume iloba. Malgré leur sauvagerie, leur identité s'exprime à travers un déploiement sans fin de chants et de danses en yorouba. La première scène de la pièce, qui représente l'intronisation de Fiwajoyè en tant que grand oba devant régner sur un grand royaume temporairement menacé met en scène — tout à fait caractéristiquement — une débauche de démonstrations de chansons, de danses, de chants de louange et de psalmodie de versets d'Ifa. La culture devient le moyen grâce auquel les peuples se définissent et se conçoivent ; la culture est uniquement la culture yorouba, ou n'en est qu'une simple modification, voire une projection négative.

## Des histoires yorouba

C'est cette absorption dans la culture et la langue yorouba, plutôt qu'une définition politique de la nation yorouba, qui est la caractéristique du théâtre populaire en général. Les pièces populaires yorouba font, en premier lieu, leurs délices de la langue. Nous avons eu l'occasion d'entendre dire une fois *inu eré lèdè Yorùba kù si* (il n'y a que dans les pièces que le langage survit). Dans la création collective des pièces, on prend un soin particulier du *ijinlèe yorùba* (yorouba profond) — un registre qui, sans être archaïque, rappelle au public des expressions choisies, peu connues ou à moitié oubliées. En même temps, les compagnies de théâtre populaire sont en permanence sensibles aux dernières créations lexicales urbaines dans le domaine de l'argot, et jouent même un rôle dans leur création. Bien que les pièces soient improvisées, elles fonctionnent selon des séquences de dialogues bien établies, et ces formules spéciales servent de repères au cours du jeu. Les formes anciennes de yorouba se trouvent donc constamment renouvelées et mêlées à des créations nouvelles dans une langue productive et en constante évolution.

En second lieu, l'absorption dans l'*ijinlèe yorùba* s'étend, au-delà du langage, à l'ensemble du champ de la « tradition ». L'un des genres les plus importants et les plus estimés est celui des pièces mythologiques ou historiques. La plus célèbre d'entre elles est *Oba kò so* (*Le roi ne se pend pas*), qui raconte l'histoire de l'apothéose du troisième roi d'Oyo, Shango, et ce thème est loin d'être unique.

De plus, les compagnies théâtrales font un large usage des ressources artistiques « traditionnelles ». Pratiquement chaque pièce a son groupe de batteurs de tambours *dùndun*, qui sont incorporés dans l'histoire, ou qui créent un moment musical pendant le « chœur introductif » qui chauffe le public en attendant le début de la pièce elle-même. De nombreuses pièces sont prétexte à présenter des chants traditionnels et des danses, ainsi que la poésie orale. Le « texte » d'*Oba kò so*, en fait, constitue le produit des contributions de tous les acteurs, qui apportaient chacun la maîtrise d'un ou plusieurs types d'expression orale — l'un des plus célèbres étant les incantations produites par, ou auxquelles participait Onibon-Okuta (Olajubu, 1978). La pièce était un véritable assemblage d'individus déployant des savoir-faire traditionnels. De nombreuses compagnies ont suivi les exemples d'Ogunde et de Ladipo, en favorisant les scènes qui présentent des réjouissances traditionnelles ou des sacrifices à l'*orìsà*, au cours desquels les talents des acteurs peuvent s'exprimer pleinement. Le *babalawo* (devin) est un personnage très répandu, non seulement parce qu'il représente une valeur narrative importante (comme dans la scène de *Yoruba Ronu* décrite

plus haut), mais aussi parce que le public aime entendre des versets d'Ifa chantés sur scène.

D'une certaine façon, le théâtre populaire moderne est dans la continuité de pratiques artistiques autochtones existant de longue date. L'éclectisme, la capacité d'intégration et l'esthétique de la disjonction en sont à la fois les fondements et les points communs. Mais il existe aussi une rupture. Les théâtres populaires se consacrent consciemment aux « traditions yorouba » et, de fait, se trouvent capables d'entreprendre une certaine recherche concernant les récits et les pratiques traditionnels, afin de présenter un plus grand caractère d'authenticité. Ils s'appuient principalement sur les pièces mythologiques et historiques, car ils sentent qu'elles sont qualitativement différentes de la peinture des problèmes domestiques modernes des classes inférieures de la société urbaine — la « tradition » est plus valable, plus « pleine », que la vie contemporaine ordinaire. A ce niveau, la célébration consciente de la « tradition » et de la « culture » a pour effet de transformer cette vie. Il est remarquable que, malgré cette recherche d'authenticité, les ressources utilisées par les compagnies théâtrales aient souvent été mitigées par une intervention moderne, cultivée et généralement chrétienne. Ainsi, *Oba ko so* n'était pas fondé sur les récits des historiens de tradition orale de la cour d'Oyo (les *arokin*), ni même sur les compilations magistrales de ces traditions réalisées par écrit par Samuel Johnson, mais sur une version donnée par Hethersett dans un manuel scolaire, *Iwe kika ekerin* (Olajubu, 1978).

De même, l'une des pièces les plus folkloriques d'Adejobi, *Kuyè*, a été fondée non pas sur un véritable conte populaire, mais sur le roman en yorouba d'Odunjo (*Odunjo*, 1964). Odunjo était professeur ; de plus c'était une personnalité catholique. Il utilisait des thèmes et des situations folkloriques, mais composait des narrations complexes, soutenues, beaucoup plus longues que celles des contes populaires, en y mêlant une intention apologétique chrétienne (5). Le théâtre populaire moderne participe donc ainsi à la tradition du nationalisme culturel, et a une adaptation de la « tradition », qui a été inaugurée par l'élite yorouba de Lagos à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais qui, d'évidence d'après les pièces que nous évoquons, a été totalement adoptée par les classes moyennes.

L'absorption des compagnies théâtrales dans leur milieu culturel est telle qu'il semble impossible qu'elles en sortent. Au contraire, quelle que soit la situation décrite, celle-ci l'est non seulement en yorouba, mais également en termes culturels yorouba.

(5) Une des raisons pour lesquelles ce cadre allégorique a été adopté a bien sûr été d'éviter la censure. Cependant, il était bien dans la façon de s'exprimer d'Ogunde de

faire allusion au fait que le dirigeant, un étranger, devrait être expulsé plutôt que réconcilié avec ses sujets ; et c'est cette dernière solution qu'il choisit de ne pas montrer.

Ogunde lui-même, qui, dans les années quarante, est allé le plus loin en conseillant des programmes « modernes », « progressistes », « nationaux », en fournit le meilleur exemple. Deux de ses premières pièces, *Africa and God* (1944) et *Strike and Hunger* (1945), prenaient explicitement position contre le colonialisme, en faveur du nationalisme. *Africa and God* montre, simultanément, la violence d'oppression de la domination coloniale, et les bénéfices d'une conversion au christianisme. Nulle part il n'est fait la moindre allusion au paradoxe de la situation. Le pouvoir de la religion importée est absorbé sans effort dans la définition de la culture yorouba, donnée comme capable de digérer et d'intégrer tout ce qui a une certaine valeur, alors que le pouvoir colonial lui-même est rejeté vigoureusement. *Strike and Hunger* traitait de la grève générale de 1945. La pièce montre le peuple affamé, trimant pour survivre, et contraint de vendre ses maigres récoltes à des prix fixés. Les gens se mettent en grève, affrontant courageusement le pouvoir, et lui arrachent des concessions, après quoi il est suggéré que chacun peut vivre enfin en paix pour toujours. Mais le chef est un oba appelé Yejide. Bien qu'on le dise « venu de très loin », il est entouré de toute une cour royale yorouba, et loué avec des *oriki* et des chants. Après que la grève l'a contraint à se conduire plus raisonnablement, il paraît tout naturel qu'il puisse conserver son trône, comme un chef paternel dont est reconnue la légitimité dans la mesure où il remplit ses obligations à l'égard de son peuple. C'est un peu comme s'il n'était pas possible de représenter un dirigeant autrement que sous les traits d'un oba yorouba. Aucune autre image de l'autorité n'est suffisamment convaincante. En d'autres termes, même dans le cas d'une telle crise, alors que le sentiment nationaliste était sans doute plus fort que jamais, et que la revendication ne portait pas sur l'amélioration du colonialisme mais sur une indépendance complète, le langage intégrateur du théâtre a transformé cette confrontation radicale en une question presque exclusivement yorouba, susceptible d'être résolue grâce à des procédures traditionnelles, et se terminant par un compromis de type traditionnel.

Le théâtre ne reflète pas seulement à quel point ce nationalisme culturel créé par l'élite a pénétré dans les classes moyennes. Il constitue également l'un des principaux moyens grâce auxquels cette pénétration a été possible. Comme nous l'avons vu, le théâtre populaire moderne s'est développé à partir des cérémonies religieuses en yorouba et des « opéras ». Ces derniers ont débuté dès le début de ce siècle, lors de la scission des Églises indépendantes, qui affirmaient ainsi leur culture en opposition avec l'Église des missions, contrôlées par les Européens. Ils se sont progressivement affirmés en introduisant sous la forme de variétés, empruntées au music-hall britannique, des thèmes, des personnages et la langue yorouba (Leonard, 1967). C'est principalement grâce aux Églises indépen-

dantes et aux écoles tenues par ces Églises que la valorisation consciente, et génératrice de changement, de la culture yorouba traditionnelle s'est répandue dans toutes les couches sociales en dehors de l'élite. Même après qu'il se fut séparé de l'Église, le théâtre populaire a continué à mettre en scène par des moyens vivants, attrayants et convaincants une certaine vision de la « culture yorouba » et de la « tradition yorouba » devant d'énormes auditoires, totalement captivés, et ce dans toute la zone d'expression yorouba. Tout comme l'Église elle-même, le théâtre a dès le début transcendé l'esprit de clocher. Il n'y a pas un « théâtre egba » ou un « théâtre oyo ». Tout le monde sait bien que Jimo Aliyu est ékiti, mais il ne fait pas un théâtre ekiti. Si des habitudes locales, spécifiques d'un sous-groupe, sont dépeintes, ce n'est jamais qu'à titre d'exemple de la culture yorouba — ce qui permet aussi de montrer la variété de ses inépuisables richesses. La mobilité du théâtre, qui a parcouru des centaines de kilomètres dans sa quête permanente d'auditoires nouveaux, a nourri une orientation culturelle pan-yorouba. Le concept d'une nation yorouba, politiquement mobilisée dans une compétition avec les autres groupes ethniques, au contraire, semble être resté confiné à la rhétorique des politiciens, où il a pris naissance. Cela ne nous permet pas de conclure que le yorouba moyen ne pense jamais en termes de nation à base ethnique, ni n'agit jamais en conséquence. Mais il semble qu'il existe dans le fait d'être yorouba d'autres dimensions qui ont un intérêt plus irrésistible et plus permanent.

### Une évolution dans la presse

Dans les pièces populaires, la relation entre les deux préoccupations dominantes — une perception verticale de la différenciation sociale, et le « nationalisme culturel » centré sur lui-même — ne sont pas explicitement liées. Elles le sont dans le magazine culturel populaire en yorouba *Okin Oloja*, qui les formule beaucoup plus simplement, et avec beaucoup plus d'acuité. Il est plus hardi, et plus décidé à débattre des questions de politique nationale, mais tout aussi indifférent à l'ethnicité comme définition possible de groupes d'intérêt politique. Au contraire, il met en vedette deux problèmes : la nécessité de préserver « notre culture traditionnelle », et la condition déplorable des pauvres. Il donne une image courageuse du Nigeria, organisé en société avec ses « nous » et ses « eux », ses nantis et ses déshérités. Le directeur de la publication, qui est également un auteur de poésie orale néo-traditionnelle célèbre, et publie bon nombre de ses poèmes dans ses pages, utilise la revue pour s'exprimer au nom des plus démunis, auxquels il s'identifie,

et dont il défend vigoureusement la cause. Les politiciens sont dénoncés pour leur incapacité à offrir au peuple les équipements dont il a besoin. Le lieu où ces deux préoccupations se rejoignent est clairement décrit dans un long poème (*Okín Olójà*, juin 1986). Dans la première partie du poème, il exhorte son public à s'en tenir aux us et coutumes traditionnels, et à ne pas courir après une civilisation étrangère. Mais plus loin, il affiche un changement de direction. Il ne peut pas y avoir de culture traditionnelle, dit-il, alors que les détenteurs de cette culture — la paysannerie et les illettrés — n'ont aucun statut. Il attaque le gouvernement d'Obasanjo pour avoir gaspillé de l'argent dans le Festival des arts nègres destiné à promouvoir la culture traditionnelle alors que les pauvres étaient dans le besoin, et poursuit en précisant en faveur de quelles personnes « traditionnelles » le gouvernement devrait dépenser de l'argent : les gens qui n'ont pas accès aux soins dans les zones rurales ; les mendiants que l'on cache pour pouvoir danser ; les malades qui gémissent à l'hôpital d'Ibadan ; les gens à qui vingt nairas paraissent une fortune, et qui découvrent aujourd'hui que c'est insuffisant pour nourrir une famille un seul jour ; ceux qui n'ont pas l'eau potable, ceux qui cherchent du travail en vain, ceux qui ne peuvent avoir de voiture, ceux qui en sont réduits à manger l'écorce des arbres, ceux qui sont sans abri, ceux qui travaillent comme des éléphants, mais sont payés comme des souris, etc., en d'autres termes, l'ensemble des déshérités.

*Okín Olójà* va plus loin que le théâtre populaire en exprimant clairement les implications de la préoccupation toujours présente des inégalités sociales. Mais, comme le théâtre, il ne voit de solution que dans la morale individuelle. Les nantis manquent à leurs obligations morales vis-à-vis des pauvres ; et en même temps, on retrouve une note familière d'ambiguïté dans la suggestion tout aussi fréquente que les déshérités ont tout de même quelque chose à se reprocher. C'est leur propre déficience morale qui est à l'origine de leurs souffrances.

★

★ ★

On ne peut donc pas prendre pour acquis, comme l'ont fait plusieurs analyses récentes, que l'élite dirigeante a établi une complète hégémonie sur les « masses ». Nous savons très peu de choses sur les mécanismes et les voies selon lesquels l'idéologie est élaborée et diffusée dans une société telle que le Nigeria moderne. Ce qui transparaît clairement à travers les textes populaires, c'est que la diffusion d'idées produites par l'élite est inégale et partielle. Tous les genres, qui représentent des publics ayant des niveaux de formation différents, montrent une égale indifférence aux mani-

pulations politiques du concept d'ethnicité, destiné à créer des groupes d'intérêts politiques concurrents. Le *Yoruba ronu* d'Ogunde est l'exception qui confirme la règle. Mais tous également révèlent un fort sentiment d'identité culturelle yorouba, qui demeure centré sur lui-même, et autarcique. Ce sentiment d'identité a été aussi produit par l'élite. Finalement tous s'intéressent énormément aux inégalités sociales — perçues de façon ambiguë dans le théâtre, représentées explicitement sous la forme de l'existence de « deux nations » dans le magazine. Ce que tous deux semblent montrer, c'est que l'idéologie populaire conserve dans une certaine mesure une opinion ambivalente, de telle façon que les politiciens de l'élite ne peuvent légitimement pas prétendre parler au nom de « leur peuple » sous le simple prétexte qu'ils sont originaires de la même ville.

Traduit de l'anglais  
par Hélène Dufau

**Karin Barber**  
*Center for West African Studies*  
*Université de Birmingham*

## BIBLIOGRAPHIE

- AKINTOLA, Anthony A., « Nigeria : the Quest for a Stable Polity : Another Comment », *African Affairs*, n° 87, 1988, p. 348.
- ANANABA, Wogu, *The Trade Union Movement in Nigeria*, Benin City, Ethiope Publishing Corp., 1969.
- BARBER, Karin, « Popular Reactions to the Petro-Naira », *Journal of Modern African Studies*, n° 20, 1962, p. 3.
- CLARK, Egun, *Ogunde Hubert ; The Making of Nigerian Theatre*, Oxford, OUP, 1979.
- DIAMOND, Larry, « Issues in the Constitutional Design of a Third Republic », *African Affairs*, n° 86, 1987, p. 343.
- GOTRICK, Kacke, *Apidan Theatre and Modern Drama*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, 1984.
- LEONARD, Lynn, *The Growth of Entertainments of Non-African Origin in Lagos 1866-1920*, Ibadan University, 1967 (M.A. Thesis).
- ODUNJO, J.F., *Kuyè*, Ibadan, African Universities Press.
- OLAJUBU Oludare, « The Sources of Duro Ladipo's Oba Ko So », *Research in African Literatures*, n° 9, 1978, p. 3.
- ONIORORO, Niyi, *The Country is Hard*, Ibadan : Ororo Pubs, 1967.
- PEEL, J.D.Y., *The Cultural Work of Yorouba Ethno-Genesis*, communication à la conférence de l'ASA, 1986.
- SKLAR, Richard L., *Nigerian Political Parties : Power in an Emergent African Nation*, New York, Nok Publishers International, 1963.