

Pour une critique de la critique des arts scéniques chez Camille Amouro (A Review of Camille Amouro's Performing Arts Criticism)

Fernand NOUWLIGBETO, Université d'Abomey-Calavi

Abstract :

On the performing arts in particular (theater, dance, public outings of sacred artists: Egungun, Zangbéto, etc.), Camille Amouro's work includes several texts, including his reflections on the session and on the "salamè". We can read there the constant concern to study, like Pius Ngandu Nkashama (1993), the local forms of African dramaturgy in order to show its unique and original character, distinct from that of the West. By questioning the theoretical premises of this production, its methodological approaches and its results, we can admit that Amouro's criticism of the performing arts is a heuristic practice of an empirical nature, the quest for original forms of dramaturgy exemplified through a theoretical approach that is itself original, resolutely and deliberately anti-academic. The study aims to show the strengths but also the limits of these theoretical contributions to the criticism of the performing arts.

Key words : theater, criticism, dramatic epistemology, « salamè », session.

Résumé : Sur les arts scéniques en particulier (théâtre, danse, sorties publiques des artistes du sacré : Egungun, Zangbéto...), l'œuvre de Camille Amouro comprend plusieurs textes, dont ses réflexions sur la séance et sur le « salamè ». On y lit le souci constant d'étudier, comme Pius Ngandu Nkashama (1993), les formes locales de la dramaturgie africaine afin d'en montrer le caractère unique et original, distinct de celle occidentale. En s'interrogeant sur les prémisses théoriques de cette production, ses approches méthodologiques et ses résultats, on peut admettre que la critique des arts scéniques chez Amouro est une pratique euristique de nature empirique, la quête de formes originales de dramaturgies s'exemplifiant à travers une démarche théorique elle-même originale, résolument et délibérément anti-universitaire. L'étude ambitionne de montrer les forces mais aussi les limites de ces apports théoriques à la critique des arts scéniques.

Mots clés : théâtre, critique, épistémologie dramatique, « salamè », séance.

INTRODUCTION

Intellectuel polyvalent, qui « se mêle de ce qui ne le regarde pas » (J-P. Sartre 1972, p.12), Camille Adébah Amouro a laissé à la postérité, à cinquante-huit ans, une œuvre littéraire et artistique foisonnante, qui mettra du temps à se révéler dans son entièreté au public tant elle est et reste éparse. Si quelques-uns de ses textes ont pu, en dépit des résistances parfois tenaces de l'auteur, franchir le seuil de l'édition, ils ne sont pas pour autant connus du grand public. Il en est ainsi de ses articles publiés dans plusieurs journaux internationaux et nationaux, à l'instar

de ses chroniques intitulées « Villes culturelles » reprises dans le journal cotonnais *Le Point au quotidien*, aujourd'hui disparu. Qu'en sera-t-il alors de ses inédits, dont l'accès ne peut être rendu éventuellement possible qu'après de longues et minutieuses fouilles dans les maisons que Camille Amouro, en véritable bohème, a aimées et habitées au gré de ses pérégrinations dans tout le Bénin ? Pourtant, l'on a intérêt à conduire ce genre de recherches pour apprécier de façon exhaustive l'ampleur du travail intellectuel et artistique abattu par l'auteur de *Goli* (1991). Quand on lit ces textes édités, l'on se rend en effet compte qu'il n'a pas seulement été un comédien, un metteur en scène et un écrivain iconoclaste. Cet ancien étudiant des Lettres Modernes qui a, à mi-parcours de ses études, quitté les amphithéâtres par haine du carriérisme universitaire, a aussi excellé dans la réflexion théorique. Sur les arts de scène en général et le théâtre en particulier, l'œuvre du critique comprend plusieurs textes, dont ses réflexions sur la séance et sur le « salamè ». On y lit le souci constant d'étudier, comme Pius Ngandu Nkashama (1993), les formes locales de la dramaturgie africaine afin d'en montrer le caractère unique et original, distinct de celle occidentale. En s'interrogeant sur les raisons de cette préoccupation et sur la pertinence des prémisses théoriques de cette production, ses approches méthodologiques et ses résultats, on peut admettre que la critique des arts scéniques chez Amouro est une pratique euristique de nature empirique, une démarche à la fois pratique et théorique originale, résolument et délibérément anti-universitaire. L'étude ambitionne de montrer les forces mais aussi les limites de ces apports théoriques à la critique des arts scéniques en se fondant sur le corpus de textes publiés dans *Salamè Tome 2. Séances et langages en Afrique* (2010). En puisant dans les concepts et démarches de l'épistémologie littéraire, nous partirons d'un rappel sommaire des grandes tendances de la critique théâtrale au Bénin avant Camille Amouro, ce qui permettra de dégager les axes de la réflexion théorique de celui-ci pour, enfin, en préciser l'originalité et les limites.

1. LA CRITIQUE THEATRALE AU BENIN AVANT CAMILLE AMOURO

De quand datent les premières réflexions théoriques de Camille Amouro sur le théâtre ? Il est bien difficile de répondre avec précision à cette question en l'absence d'un recueil complet ou, tout au moins exhaustif, de toutes ses productions en la matière. Il faudrait, peut-être, remonter à ses écrits dans la revue de sa troupe *Prométhée* et faire des recherches dans les archives du quotidien gouvernement *Ehuzu*, actuel *La Nation*. A défaut, on peut envisager l'année 1990 comme un repère temporel, cette année marquant le début du processus démocratique et l'essor de la presse privée. Amouro a produit plusieurs études pendant cette période, dont «*Entre la*

résignation et le refus, les écrivains togolais sous le régime Eyadema » (1991). C'est pour cela que, par l'expression « avant Camille Amouro », nous entendons la plage temporelle comprise entre l'ère coloniale et la fin des années 1980.

Pour Patrice Pavis (2019, version numérique non paginée), la notion de « critique dramatique » renvoie d'abord à ce

type de critique, faite généralement par des journalistes, qui a pour but de réagir immédiatement à une mise en scène et d'en rendre compte dans la presse ou dans les médias audiovisuels.

Il reconnaît, toutefois, qu'on ne « devrait pas séparer radicalement l'activité du critique dramatique et celle de l'auteur d'un article de publication spécialisée (revue de théâtre) ou même d'une étude plus documentée de type universitaire » (*Ibid.*). C'est à ces deux dimensions de l'activité critique au Dahomey, rebaptisé Bénin à partir du 30 novembre 1974, que la présente étude s'intéressera¹.

1.1. La critique théâtrale de nature journalistique

Proclamée colonie française en 1894, le Dahomey a été le terrain d'une presse florissante comprenant, jusqu'à la veille de l'indépendance, une soixantaine de titres dont les pionniers étaient *Le journal officiel* (1890), *L'Echo du Dahomey* (1905), le premier journal privé. Certains, comme *La Reconnaissance africaine* (1925) du révérend père Francis Aupiais, s'intéressaient à la culture, dont la littérature orale. A. Adandé publie un article intitulé : « Le théâtre africain d'expression française » dans *L'Eveil du Bénin* (13 août 1954). Mais, d'une façon générale, la plupart de la soixantaine de journaux étaient plutôt politiquement très engagés contre les abus de l'administration coloniale. La presse radiophonique, quant à elle, démarrait timidement ses activités en mars 1953 avec les émissions de Radio Cotonou.

¹ Nous nous sommes limités au pôle dahoméen ou béninois, compte tenu des contraintes de volume imparties à la présente étude. Il est évident que le théâtre dahoméen a aussi intéressé les critiques africains et européens, voire la diaspora dahoméenne en France. L'une des premières manifestations est la réflexion de Charles Béart, intitulée « Le théâtre indigène et la culture franco-africaine », qui sert de préface au recueil des saynètes des jeunes élèves dahoméens et africains de l'Ecole normale William Ponty, publié dans le numéro spécial de *L'Education africaine* à Dakar, en 1937. Pour sa part, Bakary Traoré fait plusieurs fois allusion au théâtre dahoméen dans son ouvrage *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958. Cf., par exemple, les pages 23-24, 26, 29-30, 32, 49-51... Par ailleurs, à la suite de la représentation en France de la pièce *Sokamè*, du collectif des élèves dahoméens, la critique parisienne s'est enthousiasmée et l'a comparée à *Iphigénie* d'Euripide, selon Bakary Traoré (*op.cit.*, p.51). Il en a été de même, quelques années plus tard, de la prestation de l'Ensemble National Folklorique du Dahomey, dans le cadre de sa participation triomphale au Théâtre des Nations, en 1963, à Paris. Olympe Bhêly-Quenum en a fait un compte rendu élogieux, de même que Nicole Hvisch, de *France-Soir*. Cf. Fernand Nouwligbèto, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de doctorat unique, Université d'Abomey-Calavi, 2012, pp.202-203.

Après l'accession du Dahomey à la souveraineté internationale le 1^{er} août 1960, la critique théâtrale a pris la forme d'avant-papiers, d'entretiens, de comptes rendus ou d'analyses de spectacles dans la presse locale qui, ayant perdu de son dynamisme l'indépendance une fois acquise, s'était réduite à une vingtaine de titres sans grande envergure, à l'exception de *L'Aube nouvelle*. Par exemple, la participation de l'Ensemble National Folklorique à la sixième saison du festival appelé « Théâtre des Nations », qui s'est déroulée du 27 mars au 10 juillet 1962, a été couverte par les médias locaux, notamment par l'Agence Dahoméenne de Presse (ADP). L'actualité théâtrale locale ne l'était pas moins, comme le montre l'article de Richard Dogbeh intitulé « Danhômey, drame historique en trois actes de M. Mélé » (cité par A. Huannou, 1984, p.186). Avec l'arrivée au pouvoir du « Gouvernement Militaire Révolutionnaire » (GMR) à la suite du coup d'Etat du 26 octobre 1972, les libertés publiques ont été progressivement restreintes. Inféodés au régime en place, les médias d'Etat (le journal *Ehuzu*, la radio la « Voix de la Révolution » et la Télévision nationale regroupés dans l'Office de Radiodiffusion et de Télévision du Bénin), accordaient un certain intérêt à la culture populaire et aux activités des troupes théâtrales tant qu'elles ne remettaient pas en cause les fondements idéologiques du pouvoir d'Etat. Des réflexions sur la littérature et l'art étaient diffusées dans *Ehuzu*, à l'instar de l'article de Codjo Achodé sur la préparation du festival international de la jeunesse francophone (*Daho Express*, n°1444, 28 juin 1974, p.1). A la faveur de la chute du régime marxiste-léniniste à la fin de 1989, suivie du début du processus démocratique en février 1990, plusieurs journaux privés (*Le Matin*, *Le Citoyen*, *Les Echos du Jour...*) paraissent. Dans les rubriques « culture » de ces titres, le théâtre occupe une place non négligeable d'autant plus que les troupes et compagnies dramatiques se multiplient. D'une façon générale, les articles et émissions factuels (compte rendus, interview, brèves...) dominent cette critique au détriment des reportages, analyses approfondies et enquêtes. La critique universitaire a essayé de pallier ces insuffisances.

1.2. La critique théâtrale de nature universitaire

La création le 21 août 1970 de l'Université de Dahomey a marqué un tournant décisif dans l'essor de la critique du fait théâtral, aussi bien dans les unités d'enseignement dispensé aux étudiants que dans la naissance d'une élite universitaire locale. Bienvenu Koudjo donne le ton en 1976 avec la soutenance d'une thèse de doctorat de 3^{ème} cycle axé sur le thème *Théâtre, rites et folklore au Dahomey* (1976). Il y critique la conception selon lui restrictive et extravertie de la notion de théâtre puis dénonce la théâtralité consubstantielle à certaines pratiques rituelles locales. Nouréini Tidjani-Serpos s'indigne de la « lourdeur inutilement alambiquée » (A. Kom

1983, p.17) du style de Julien Alapini, auteur du recueil de saynètes *Acteurs noirs* (1965). Etudiant *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours*, Adrien Huannou consacre quelques pages au théâtre en évoquant, entre autres, les expériences menées à l'Ecole normale William-Ponty et les pièces de Jean Pliya (*Kondo le requin*, *La Secrétaire particulière*). Guy Ossito Midiohouan fait de même dans *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française* (1986), mais en élargissant l'analyse au théâtre africain dans son ensemble et en veillant à dégager les enjeux des postures scripturales des auteurs. Dans le n°69 de la revue *Notre Librairie* consacré à la littérature béninoise figurent quelques articles sur le théâtre². Plusieurs mémoires de maîtrise sur le même genre, rédigés et soutenus par les étudiants du Département des Lettres Modernes, témoignent de l'élargissement du champ de la réflexion théorique sur le genre dramatique.

En somme, au-delà de la diversité des natures et des approches, la critique du fait dramatique présente quelques constantes. D'abord, à quelques exceptions près, la plupart des publications s'intéressent au théâtre béninois d'inspiration française, le corollaire étant la primauté accordée au texte au détriment du spectacle. Ensuite, c'est une critique dédaigneuse ou peu soucieuse des formes locales de la créativité culturelle, d'où l'absence d'esquisses de théorisation de ces formes, même si quelques efforts ont été faits comme en témoignent les travaux de Bienvenu Koudjo. Enfin, conséquence logique, les grilles de lecture appliquées sont exogènes aux cultures étudiées, ce qui révèle le caractère extraverti des méthodes et des outils d'analyse. Quel a été alors l'apport de Camille Amouro au patrimoine scientifique ainsi brièvement rappelé ?

2. LES AXES DE LA CRITIQUE DES ARTS SCENIQUES

Des sept écrits théoriques de Camille Amouro regroupés dans le recueil *Salamè Tome 2. Séances et langages en Afrique* (2010), six portent directement sur le théâtre et les arts scéniques : « La communication théâtrale », « Faire du théâtre pour communiquer », « Retour sur la représentation », « La Danse du Théâtre », « La communication égunun », « Séance, spectacle et salamè ». Trois principaux centres d'intérêt transversaux émergent de ces textes :

² Pour un peu plus de détails sur la critique théâtrale universitaire, cf. Fernand Nouwligbèto et Romain Hounzandji, « Ce que les critiques littéraires béninois apportent. Aperçu historique de la contribution des enseignants² du Département des Lettres Modernes à la critique littéraire en Afrique », in Mahougnon Kakpo et Fernand Nouwligbèto (dir), *Ecritures, sociétés et imaginaire (Mélanges offerts aux enseignants du Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi)*, Cotonou, Ed. des Diasporas, 2021, pp.19-44.

les rapports entre arts scéniques et communication, la théorisation du « salamè » suivie de celle de la « séance ».

2.1. Arts scéniques et communication

Convaincu que l'essence de toute pratique artistique et culturelle est de communiquer, Amouro pose l'hypothèse qu'en Afrique, le théâtre d'expression française assume peu cette fonction vitale. Pour le démontrer, il porte son regard critique, d'une part sur le théâtre et, d'autre part, sur des formes spectaculaires locales comme la sortie des « Egungun ».

2.1.1. Théâtre et communication

Mû par un souci de clarification conceptuelle, Amouro passe en revue les différentes acceptions des termes « communication » et « théâtre » (le théâtre comme bâtiment, comme un art du spectacle dramatique, comme un genre littéraire). Il en est conduit à dégager les différents métiers du théâtre : auteur, metteur en scène, directeur artistique, dramaturge ou conseiller dramaturgique, comédien, musicien... Sur cette base, il distingue trois espaces de communication (l'espace textuel, l'espace scénique, l'espace public) auxquels il ajoute le paraspectacle. Ils sont tous en situation d'interdépendance communicationnelle et l'ensemble ainsi formé constitue ce que le critique appelle « l'espace total ». A chacun d'eux, il applique le schéma de la communication de Roman Jakobson, axé autour des six facteurs que sont l'émetteur, le récepteur, le canal, le code, le message et le référent encore appelé contexte.

Ainsi, l'émetteur, le récepteur, le message, le référent, le code et le canal dans l'espace textuel sont respectivement l'auteur, le lectorat, le contenu de la pièce, le contexte (religieux, sociopolitique...), la langue écrite soumise ou non à des règles, le livre. En revanche, dans l'espace scénique, le schéma de R. Jakobson montre ses limites, estime Amouro, qui insiste lourdement sur la nécessité de prendre en compte la sociométrie pour intégrer la rétroaction. Pendant les processus complexes de la création et de la fabrication du spectacle, tout émetteur est un récepteur potentiel et vice versa. Schémas à l'appui, et sur la base de ses propres expériences dans l'atelier de Théâtre de la Médiathèque des Diasporas, le critique béninois illustre ces rapports entre les participants au projet théâtral. Il en déduit ceci :

Au total, l'espace de communication que représente le processus de création d'un spectacle vise à concevoir et à réaliser un projet d'écriture. Cette écriture, c'est le spectacle. Il porte l'empreinte de la totalité des médiateurs, propose un langage à l'intérieur du code imaginaire qu'induit le théâtre. Ce langage délègue aux acteurs, au décor et aux costumes un message général et des

messages spécifiques à transmettre au public dans le contexte d'une représentation (C. Amouro, 2010, pp.41-42).

Dans l'espace public, les six facteurs s'illustrent à travers la compagnie théâtrale, le public (spectateurs, critiques de théâtre...), les thèmes traités, la société actuelle dans ses diverses formes, les composantes du langage théâtral (jeu, scénographies, lumières, costumes, discours...), et le lieu de représentation, également très variable. Tissé de ces trois espaces, l'espace total donne lieu à des dynamiques particulières, repérables notamment dans l'importance croissante du critique théâtral et dans le paraspectacle, c'est-à-dire « tout ce qui entoure le spectacle, de la constitution d'un dossier à la pub. Le principal acteur ici est le tandem administrateur/dramaturge » (*Op.cit.*, p.54). Amouro relève, subtilement, les mécanismes et les enjeux des subventions publiques à la production théâtrale, d'abord en France, puis en Afrique ainsi que leurs répercussions sur les artistes, soucieux de convaincre de leur légitimité, laquelle « doit être médiatique, publique et institutionnelle » (*Op.cit.*, p.55) :

Toute cette activité vise à convaincre le public de se déplacer, à créer un contexte favorable au déploiement du spectacle, à préparer le public à accepter le message. Elle fait donc partie de la communication théâtrale. Tout comme le pot de la dernière représentation, non seulement offre la possibilité d'un feedback à chaud, mais prépare déjà le public à un nouveau projet. L'attaché de presse, autre nouveau métier dans le dispositif théâtral, veille particulièrement à la présence des critiques les plus lus, les drague, aux sens propre et figuré, convainc le metteur en scène ou l'acteur principal qui voudraient jouer les stars, à être aimables avec ces critiques (*Op.cit.*, p.56).

En somme, la production théâtrale n'est pas un monologue et l'acteur n'est qu'un « substantif du langage théâtral. Il fonctionne, à l'intérieur de ce langage comme le groupe nominal fonctionnerait à l'intérieur d'une phrase » (*Op.cit.*, p.81). Sa devise doit être déclinée en ce triptyque : humilité, discipline, travail. Il a intérêt à tenir compte des autres catégories de personnes impliquées dans le projet théâtral. Toute création devient donc « une offre de danse, je veux dire une proposition de liberté » (*Op.cit.*, p. 88), un lieu de partage, un carrefour de rencontres et croisement d'échanges de telle sorte que,

être un bon ou un mauvais artiste, c'est être capable ou non de communiquer avec cette personne anonyme qu'on ne reverra peut-être plus jamais, mais avec qui, l'on a partagé une certaine correspondance, j'allais dire une correspondance certaine » (*Op.cit.*, p.60).

La dimension communicative de l'art dramatique atteint son apogée dans le « théâtre total » que représente la sortie publique des « Egungun ».

2.1.2. La communication « Egungun »

Pour le critique béninois, la sortie publique des « Egungun », encore appelés « Kluto » ou « Kuvito » (« Revenants » en français) donne chaque fois lieu à un déferlement d'actes communicationnels bidirectionnels entre eux et le public. Ceux-ci ne se réduisent pas à la musique et aux chants que produit l'orchestre ni aux pas de danse des « revenants ». Mais ils s'élargissent à l'ensemble des manifestations

à double caractère (sacré et ésotérique, d'une part, populaire de l'autre) qui regroupent, au sein d'un même événement, divers types de symboles : plastique, sonore, gestuel... et qui, l'espace d'une rencontre avec le public, recrée les mythes essentiels par le jeu très sérieux d'une distribution des rôles et la répartition des interdits (*Op.cit.*, p.133).

Dans sa singularité gestuelle et costumière, chaque « Egungun » est en effet un croisement de plusieurs arts : sculpture, couture, tissage, danse, etc. Amouro l'assimile à un musée vivant, qui détient une triple collection : « une collection de vêtements identifiables par les motifs et les formes » (p.146), une collection de sculptures et de pièces historiques diverses (épées, sabres, queues d'animaux, cornes, cannes...), une collection de textes oraux en langues nationales, notamment en yoruba. Sur la base du costume et du jeu, Amouro distingue plusieurs types d'« Egungun » : revenants Atino (très violent), Abebe (il arbore deux queues d'animaux dans les deux mains et porte un couvre-chef carré), Tama (taquin et belliqueux, armé d'une épée et d'une queue et grand coureur), Koto (fessu, il ne fait que danser et représente une femme), Gunuku (un frimeur), Meyato (le premier des revenants, violent, grossier). Chaque spectacle « Egungun » est donc plus qu'un théâtre, au sens occidental et restrictif du terme car, relève Amouro :

Il n'y a pas moins de trente savoir-faire recensés dans les manifestations spectaculaires egungun : l'acrobatie, les cascades, le contorsionnisme, la danse de rue, l'équilibrisme, la danse de masque, les grandes scénographies urbaines, les parades de prouesse, les parades musicales, les parcours, les performances dansées, les processions, la couture, les installations, la chanson de rue, la composition, les proverbes, le gangan (tambour parlant), la musique traditionnelle, le jonglage, les joutes, la magie, les masques (arts plastiques), les slogans, les percussions, le funambulisme, la sculpture... (*Op.cit.*, p.137)

Il n'est pas étonnant que chaque sortie publique d'Egungun mobilise des centaines de spectateurs, « dix fois plus de spectateurs que n'importe quel théâtre, dans les mêmes conditions de préparation » (*Op.*, p.59). La raison est que ce type de spectacle, comme celui des Guèlèdè, Zangbéto, etc., est enraciné dans le fonds culturel béninois, qu'il véhicule l'ensemble des symboles connus et déchiffrables par le public et qu'il se donne comme une totalité artistique, qui ne sépare pas la scène d'avec la salle, mais qui fond les deux espaces le temps d'une

communion entière et revigorante. Passant du sacré au profane, l'auteur de *Goli* explore les formes de « salamè » qu'il essaye de théoriser.

2.2. Approches théoriques sur le « salamè »

L'analyse du « salamè » se structure autour de trois sections : l'origine ou les fondements des tentatives de théorisation du « salamè » ; l'opérationnalité et la signification du « salamè » ; les éléments de théâtralité du « salamè ».

2.2.1. L'origine ou les fondements des tentatives de théorisation du « salamè »

Camille Amouro évoque d'abord deux personnalités littéraires françaises, particulièrement fortes, qui l'ont toujours inspiré. La première est le poète Arthur Rimbaud qui, dans *La lettre du voyant*, envoyée le 15 mai 1851 à son ami Paul Demeny, prône une esthétique poétique nouvelle. La seconde personnalité est Antonin Artaud, l'auteur du *Théâtre et son double* (1938), qui en a appelé à une dramaturgie de la rupture d'avec le théâtre français, considéré à l'époque comme trop psychologique, artificiel et moribond.

Sous le parapluie de ces deux personnalités iconoclastes, Camille Amouro exprime indirectement son désir d'être aussi un rebelle dans le domaine qui est le sien : celui de la création littéraire et artistique. Le contexte d'alors s'y prêtait du reste fort bien car la nécessité d'une seconde révolution, après celle, pacifique, de la Conférence nationale des forces vives de la nation en février 1990, s'imposait. Au lendemain de l'euphorie suscitée par les premières heures de la démocratie retrouvée, des désillusions ont commencé à émerger. A l'instar d'autres intellectuels, Camille Amouro s'est senti investi du devoir d'animer l'espace public par la création de sa pièce, *La Traversée*, puis la projection, dans son ciné-club, d'un film de René Clair, *Le Dernier Milliardaire*, dont le contenu ressemble à la situation sociopolitique du Bénin. Parmi les modalités populaires de résistance artistique à celle-ci se trouve le « salamè ».

2.2.2. Opérationnalité et signification du « salamè »

Partant de la définition étymologique de ce vocable du *fongbe*, l'une des langues locales les plus parlées au Bénin, Amouro rappelle qu'il vient de « sla » et de « mè », qui renvoient respectivement à « quartier » et à « dedans ». Il écrit :

C'est un commentaire léger, habillé d'humour, de plaisanteries, des événements du quartier, par les gens du quartier. A telle enseigne que le mot a fini par prendre la signification de plaisanterie de quartier. Ce qui veut dire que l'impact attendu est juste de faire rire. (*Op.cit.*, p.8).

Mais pour Camille Amouro, le « salamè » est plus qu'une plaisanterie : il est un art systématiquement fonctionnel, et cette fonctionnalité n'est pas que ludique. Elle est d'abord psychologique en ce sens où, par l'humour et la dérision, elle assure une libération intérieure, exorcise une réalité douloureuse. Elle est ensuite sociale en tant que technique de dédramatisation des conflits latents. Enfin, sa fonction politique réside dans son pouvoir d'antidote à la violence et sa capacité à permettre au citoyen de s'affirmer grâce à une certaine théâtralité qui lui est intrinsèque.

2.2.3. *Eléments de théâtralité du « salamè »*

Etablissant les caractéristiques du « salamè », Amouro énumère la nécessaire présence d'un acteur ; l'aspect éphémère et dérisoire et la structure narrative particulière :

Et même dans le cas où il y a deux ou trois personnages, le déroulement de l'histoire n'est jamais basé sur la tension ou sur la discussion. Il y en a toujours un qui raconte aux autres, ou alors chacun raconte une histoire parallèle. Le but est avant tout, ludique. C'est une fuite (*Op.cit.*,p.17).

Quant à la langue du « salamè », elle accorde une importance cruciale à l'humour par le recours à certains procédés tels que le déplacement de substantifs se référant à des réalités d'un champ sémantique différent ; la substantivation ; la cacophonie de sens par un jeu d'ambivalence sur le complément d'objet ; la répétition d'un syntagme banal ; la transposition des sens par la déformation ou le détournement d'une expression de son sens réel ou de sa fonction grammaticale ; la composition néologique, etc. Débordant le cadre du « salamè », Amouro porte sa réflexion sur le concept de séance.

2.3. La séance : un ensemble générique

Le critique distingue un ensemble générique plus vaste, dans lequel le « salamè » n'est qu'un élément parmi tant d'autres. Il l'appelle « séance » et en propose la définition suivante :

La séance est une cérémonie, une rencontre entre au moins deux personnes qui feignent de jouer des personnages typiques avec une distance qui leur permet, selon le genre, de s'incarner eux-mêmes. Des devinettes, des chants, des danses et surtout des anecdotes alimentent cette cérémonie. C'est un spectacle interactif dans lequel les acteurs sont conscients de s'offrir en spectacle. Il est courant dans les cérémonies funéraires, les baptêmes, les mariages et autres spectacles du Golfe du Bénin (*Op.cit.*, p.152).

Amouro établit une typologie binaire de la séance, comme spectacle et comme « ayihun », imparfaitement désigné en français par « jeu ».

2.3.1. *La « séance » comme spectacle*

Amouro estime qu'en Afrique le concept de « séance » est préférable à celui de « spectacle » car celui-ci, selon lui, implique une dichotomie salle/scène, spectateurs/acteurs, etc., qu'on ne retrouve pas dans la notion de « séance » où salle et scène, spectateurs et acteurs se confondent.

Il renchérit par ces propos :

Il n'y a pas d'interaction dans le spectacle. Il y a ceux qui viennent pour voir et ceux qui viennent pour être vus. C'est une communication unidirectionnelle, localisée et temporelle. En Afrique, la notion de spectacle, dans ce sens, est presque inexistante. Ceux qui viennent voir viennent aussi pour participer. Ils viennent en séance au sens de séance de travail, sauf qu'il ne s'agit pas de travail. Il s'agit bel et bien de spectacles (d'objets, de personnes, de gestes, de paroles) donnés à voir ou à écouter, mais il n'existe pas de l'autre côté des spectateurs formatés comme tels. Il existerait plutôt des assistants ou participants. Parce que chaque membre du public est capable d'influer sur le cours de la séance, chaque contemplateur peut se faire contempler, chaque destinataire est susceptible d'être destinataire. Ceci est valable y compris dans les spectacles de type sacré. (p. 153).

Ainsi, au Bénin, les exhibitions publiques des « Egungun » et des « Zangbéto », le « halo », le « zindo » sont des séances tout comme les veillées de conte, les veillées de chants, l'exposition de la dot, la procession du défunt « ainsi qu'une petite quarantaine de formes qui mêlent tam-tam, musique, circonstance et danse : zinli, agbocebu, cingum, tèkè, gumbe, agbaja, ajogbo... et autres savoir-faire » (*Ibid.*). Quelles que soient ses formes, la séance se caractérise par une scénographie variable, moins en relation avec les messages ou significations comme on le voit au théâtre d'expression française, qu'avec le contexte de son déroulement. Ensuite, elle se déploie hors les murs, sur une place publique, généralement à ciel ouvert. Enfin, elle est gratuite dans la mesure où les participants ne sont astreints à aucun paiement de droits d'entrée avant d'y assister. De ce point de vue, elle présente quelques points communs avec sa deuxième variante, « ayihun ».

2.3.2. *La « séance » comme « ayihun »*

Qu'on le traduise en français par « jeu » ou « amusement », « ayihun » est pratiqué aussi bien par les enfants que par les jeunes et les adultes. Avant d'en proposer en français une définition plus fidèle à sa version fon, Amouro passe en revue quelques-unes de ses formes. Il s'agit de « tom ni », une séance pour enfants dont l'une des fonctions latentes est l'apprentissage de la drague. « Aji », communément appelé « awalé », est aussi une illustration de la séance. Impliquant alternativement deux joueurs soucieux de gagner des pions distribués à l'intérieur de deux rangées de six trous parallèles creusés dans du bois, cette séance est suivie attentivement par plusieurs autres personnes. Ce qui intéresse le théâtrologue, c'est moins le

jeu en lui-même que le déferlement de littérature orale, de gestes et de mimiques auxquels il donne lieu.

Ici en revanche, les joueurs se rodent à maîtriser les coups, à s'insulter mutuellement pour déconcentrer l'adversaire, à le défier, à le faire rire en même temps, dans une ambiance bon enfant distraite par tous les salame qui se racontent autour.

Le but du jeu n'est pas de dégager des champions même si cette condition est incontournable. Le but, c'est le salame. C'est autour de ce jeu que l'on apprend, en réalité, tout ce qui se passe dans le quartier, chacun y ajoutant du sien dans un style délibérément humoristique, quelle que soit la gravité de la situation (p.5).

Enfin, « amuxoda », terme du fongbé qui signifie littéralement « la rosée mouille les cheveux », se rapporte aux visites régulières, agrémentées de plaisanteries, que le prétendant à la main d'une fille rend tous les soirs aux parents de celle-ci jusqu'à ce que, convaincus enfin du consentement de leur fille, ils organisent son enlèvement en vue de son mariage avec son futur conjoint. Amouro en conclut que, loin de se réduire à un jeu, le vocable « ayihun » désigne :

une séance interactive où tous les participants sont acteurs potentiels, où il n'existe pas de scène et où la parole tient une place privilégiée. C'est une expression de la pensée communiquant avec la pensée au moyen de jeux et d'attitudes, c'est la pensée du cœur (p.6).

A la lumière des développements ci-dessus se perçoivent déjà les convergences mais encore plus sûrement les divergences entre les postures critiques d'Amouro et celles qui l'ont précédées.

3. ORIGINALITE ET LIMITES

Après avoir mis en relief l'originalité des travaux critiques d'Amouro, nous en relèverons quelques insuffisances.

3.1. L'originalité des postures critiques d'Amouro

L'enrichissement de la taxinomie des « genres » de la littérature orale et des formes dramaturgiques locales, la valorisation scientifique de la critique des « gens cultivés », la critique des Partenaires Techniques et Financiers (PTF) et l'appel à la décolonisation de l'esprit constituent des apports importants de Camille Amouro à la critique des arts scéniques.

3.1.1. L'enrichissement de la taxinomie des « genres » de la littérature orale et des formes dramaturgiques locales

Les travaux de Camille Amouro en la matière sont d'une originalité certaine. Non seulement, il a eu le mérite d'avoir attiré l'attention sur le potentiel dramaturgique consubstantiel à cette micro-manifestation sociale appelée « salamè », mais il en a étudié les diverses modalités, les mécanismes de déroulement et les fonctions. En élargissant sa réflexion à la séance, il en démontre l'ampleur et l'importance dans les cultures qui les portent tout en insistant sur leurs caractéristiques spécifiques, qui les distinguent du « théâtre » occidental. Si ses analyses sur les spectacles Egungun rappellent celles, déjà bien connues de Bienvenu Koudjo et Bakary Traoré, en revanche elles s'en détachent quelque peu par l'insistance sur leur dimension communicationnelle.

3.1.2. La valorisation scientifique de la critique des « gens cultivés »

La critique des arts scéniques chez Camille Amouro n'est ni journalistique, ni universitaire ou anti-universitaire. Elle n'est pas journalistique car elle n'en a ni le désir, ni la forme (surtitre, titre, chapeau, attaque, corps de l'article, chute, composition en pyramide inversée, style clair, concret et concis...). Elle n'est pas universitaire parce qu'elle ne se structure pas autour d'une problématique précise, appuyée sur une ou des hypothèses dont la vérification se déploie de façon rigoureuse à travers un développement argumenté, fondé sur une ou des approches théoriques éprouvées et étayé par des illustrations puis des sources scientifiques bien référencées. Amouro le reconnaît, du reste fort modestement, quand il considère ses textes comme des « entretiens » et renchérit en ces termes :

Ce n'est donc pas la restitution d'un travail de chercheur, mais l'expression de constats et sentiments d'un praticien. Je veux dire que les propos qui suivent ne dispensent toujours pas nos chercheurs de s'intéresser à nos expressions et d'y apporter le maximum de lumière (p.151).

Pourrait-on avancer qu'elle est cette troisième forme de « l'art d'appliquer des critères, donc de porter un jugement » (Paul Aron, Denis Saint-Jacques Alain Viala, 2002, p.166), que représente la « critique par les écrivains, qui juge et interprète » (*Ibid*), Camille Amouro étant lui-même un nouvelliste, un poète et un dramaturge ? Quoi qu'il en soit, les analyses d'Amouro ne sont pas dénuées d'intérêt, loin de là. Il fait preuve, dans ses articles, d'une rigueur, d'une démarche et d'une culture scientifiques qu'envieraient bon nombre de ceux qu'il appelle « nos chercheurs ». Il n'hésite pas à convoquer, dans ses analyses, des auteurs aussi divers qu'Aristote, Antonin Artaud, Anne Ubersfeld, Roland Barthes, etc. Esprit éclectique et expérimenté, doté d'une immense connaissance livresque qui irrigue ses réflexions, il a le mérite d'avoir su se frayer une troisième voie, à côté des critiques journalistique et universitaire,

pour imposer cette forme de critique en démontrant que le plus important, ce n'est pas forcément le diplôme ni le grade, mais la culture et l'expérience.

3.1.3. La critique des Partenaires Techniques et Financiers (PTF)

Si les financements publics comme privés contribuent à la résolution des problèmes du théâtre, ils ne constituent pas en revanche la panacée. Amouro montre les effets pervers de la déconcentration et de la décentralisation théâtrales en France. Il analyse finement comment les logiques financières impliquent à leur tour des enjeux communicationnels où la production, la réception et le destin d'une création se jouent, non seulement par rapport à ses qualités esthétiques propres, mais aussi et surtout autour de la capacité de l'administrateur culturel à bien monter un dossier de demande de financement, à nouer de bonnes relations avec les Partenaires techniques et financiers (PTF) et les hommes et femmes des médias. De tels impacts insidieux se notent aussi en Afrique dite francophone où la coopération française se positionne comme un PTF clé cherchant à imposer ses visions et ses canons. Cependant, note Amouro, le mal ne vient pas que de l'étranger. Il est aussi interne. Il fait remarquer qu'au Bénin, la période la plus généreuse en matière de subventions publiques versées par le pouvoir exécutif, a été aussi celle où il y a eu paradoxalement moins de productions théâtrales, surtout des pièces de grande facture.

3.1.4. L'appel à la décolonisation de l'esprit

En résumé, les travaux critiques d'Amouro sont un appel vibrant à la nécessaire décolonisation de l'esprit, comme le souhaitait déjà N'gugi Wa Thiongo (2011). Les modèles de créations spectaculaires ne sont pas à chercher ailleurs, dans un Occident lui-même en crise en la matière, mais à l'intérieur des frontières nationales. Certes, Amouro sait « qu'il y deux risques de se perdre : par dilution dans l'universel et par ségrégation murée dans le particulier » (A. Césaire, 1956, en ligne). Pour lui, l'exploitation judicieuse des valeurs culturelles locales est, selon lui, le socle nécessaire pour se propulser avec assurance dans l'universel. Il n'empêche que les analyses d'Amouro contiennent quelques limites qu'il convient maintenant de relever.

3.2. Les limites de la démarche critique de Camille Amouro

Les écrits critiques d'Amouro n'étant ni journalistiques ni universitaires, on ne saurait leur appliquer une quelconque grille de lecture préfabriquée pour juger de leur conformité ou de leur exactitude à ce canevas. On ne peut même pas leur reprocher les imprécisions bibliographiques

ni la transcription phonétique libre, hors normes, que l'auteur se plaît à adopter, en anticipant avec humour sur les griefs des « puristes [qui le] tueraient en découvrant comment le cou de la langue est tordu dans cette transcription » (*Op.cit.*, p.159). Aussi, la meilleure attitude consisterait-elle à se glisser dans la logique de ses raisonnements. C'est en procédant ainsi que nous avons déceler quelques limites, dont deux seront, sommairement, évoquées.

La première a trait à la question des langues nationales au théâtre. Amouro ne lui a pas accordé, il nous semble, toute l'importance requise. Si, comme il l'a martelé, l'essence du théâtre est la communication, il est évident que le choix du type de code, dans son acception purement linguistique, a une portée considérable sur le contenu de la pièce et sa capacité de dialogue avec le public. Or le français, en dépit des progrès de la scolarisation, reste et demeure la langue de l'élite, les langues maternelles demeurant toujours les plus parlées et les plus capables d'exprimer l'âme du peuple. C'est en elles que se trouvent les dépôts de tous les trésors de la littérature orale et de la culture populaires. Ngugi Wa Thiong'O qui a mené au Kenya, à une envergure plus grande, un combat similaire à celui d'Amouro, a dû comprendre la nécessité d'abandonner le théâtre en anglais au profit de celui en kikuyu, l'une des langues nationales. Il a qualifié cette expérience de « rupture épistémologique », et renchérit avec enthousiasme :

La composition du public décida du choix de la langue ; et le choix de la langue décida du public. Mais notre décision d'écrire en kikuyu ne renouvela pas seulement le rapport avec le public ; elle conduisit à modifier d'autres aspects du spectacle, le contenu de la pièce par exemple, le type d'acteurs choisis pour la représenter, l'ambiance des répétitions et des filages, l'accueil des représentations. C'est la signification entière du projet qui s'en trouva modifiée (2011, p.80).

Camille Amouro ne saurait donc éluder cette question d'autant plus qu'il s'intéresse particulièrement au « salamè » et au spectacle Egungun, lesquels sont des manifestations populaires dramatiques qui se présentent et se vivent dans les langues nationales. La seconde limite réside justement dans la théorisation du « salamè ». Il y a une caractéristique majeure qu'Amouro a évoquée, mais qu'il n'a pas suffisamment intégrée dans son analyse : c'est la notion de conflit. Yves Lavandier écrit fort justement :

Varié en intensité comme en nature, le conflit est au cœur de toute œuvre dramatique, quelle que soit la durée, 2 minutes ou 2 heures. C'est véritablement l'élément de base de la dramaturgie. On remarquera que le conflit ne se trouve pas uniquement dans les récits dramatiques. Les récits littéraires (mythes, fables, contes, contes de fée, romans, nouvelles, etc.) sont bourrés de conflits de toutes sortes (Y. Lavandier, 1997, p.32).

Si le conflit est latent au jeu même d' « awalé », comme il l'est pour tous jeux où sont attendus à la fin de la partie un gagnant et un perdant, il faut aussi le chercher dans l'explicite et

l'implicite des échanges verbaux plus ou moins décousus, dans les blagues ou plaisanteries des participants. Les anecdotes débitées tissent en arrière-plan les toiles des adversités quotidiennes, des drames individuels ou collectifs, des intrigues sociales ou politiques, etc. En effet,

(...) le mot « conflit » n'évoque pas uniquement des gens qui pleurent, hurlent ou se tapent dessus. Le conflit peut être interne, discret, subtil, sans qu'une manifestation externe le souligne. Un individu qui n'ose pas demander une augmentation à son patron vit du conflit (Id., p.33).

On comprend alors que l'oubli ou la prise en compte superficielle de cette nature dynamique et conflictuelle du « salamè » ait conduit Camille Amouro à la production de textes fictionnels dramatiques particulièrement éprouvants pour le lecteur. A l'exception de *Goli*, qui ne relève du reste pas du « salamè », les autres textes du recueil *Salamè. Tome 1 : Rita de Parakou et autres plaisanteries* (2010), à savoir « Rita de Parakou », « Brenda Oward » et « Gogo la renverse » ne convainquent guère par leur style d'écriture même si elles rappellent les pratiques scripturales du théâtre de l'absurde ou de la dérision (inexistence de l'intrigue, personnages en crise et crise du langage)³. Camille Amouro a beau répliquer qu'il ne s'agit pas de pièces de théâtre, que le « salamè » n'est pas du théâtre, qu'il est destiné plus à la représentation scénique qu'à la lecture. Soit. Mais entre la beauté des paroles littéraires orales qui relèvent le charme des séances d'awalé et les textes écrits sensés s'en faire les échos, il y a un écart prononcé qu'on n'arrive guère à comprendre. On ne s'étonnera donc pas, non plus, que la représentation par Camille Amouro de ses « salamè » n'ait pas connu le succès escompté. Par exemple *Guadalupé*, retenu à l'édition 1993 du Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB), fut un flop artistique. L'auteur l'a reconnu et l'a attribué, sans vraiment convaincre, à « un conflit avec le public » (p.48), à cause, selon lui, de la nouveauté du ton et des provocations volontaires sur la scène. Il en sera de même de *Brenda Oward*, en 2006 que le public et la presse ont considéré avec dépit comme quatre-vingt-dix minutes de banalités. Si Florisse Adjanohoun a brillamment réussi, en mars 2024, la mise en scène de *Gogo la renverse*, ce n'est qu'au prix d'une déstructuration accusée du texte de Camille Amouro, rendu méconnaissable par l'insertion amplifiée de scènes conflictuelles, la régularité des notes humoristiques, les plages de chants et de danse sans oublier les jeux de scène admirables d'un quatuor de comédiens maîtres de leur art.

³ Nous avons proposé une analyse plus détaillée de l'écriture de Camille Amouro. dans notre thèse de doctorat déjà citée, pp.292-304.

CONCLUSION

En rappelant, dans la première partie de cette étude, les traits caractéristiques de la critique théâtrale journalistique et universitaire entre la période coloniale et la fin des années 1980, nous avons voulu donner une idée du contexte culturel et scientifique qui a vu éclore les réflexions de Camille Amouro. Cela est un préalable important pour faire une appréhension judicieuse, dans la deuxième partie, des principaux axes de ses analyses : les rapports entre les arts scéniques et la communication, la théorisation du « salamè » et celle de la séance. L'originalité de la production critique de C. Amouro, mise en exergue dans la troisième partie, se décline en quatre points : l'enrichissement de la taxinomie des genres en littérature orale et en arts de la scène, la valorisation scientifique de la critique des « gens cultivés », la critique des Partenaires Techniques et Financiers (PTF), l'appel lancé aux artistes et aux intellectuels pour une réelle décolonisation de l'esprit. Nous en déduisons que la réflexion sur les arts scéniques chez Amouro n'est pas une critique anti-universitaire, mais non-universitaire car différente. Certes, on peut lui reprocher d'avoir minoré l'importance des langues locales dans l'élucidation des relations entre théâtre et communication. De même, pour n'avoir pas suffisamment intégré la notion de conflit dans ses analyses de la séance et, précisément, du « salamè », Amouro n'a pas réussi à transposer celui-ci dans ses écrits fictionnels ni à l'adapter à la scène. Ces faiblesses ne remettent cependant pas en cause, ni l'originalité, ni la pertinence de ses textes critiques. Il nous les laisse en héritage pour que nous fructifions ce patrimoine scientifique et ouvrons de nouveaux chantiers de réflexion et de valorisation de nos savoirs locaux. C'est la seule façon de continuer, comme le disait Camille Amouro, à « battre la campagne pour chasser les mythes ».

Corpus

AMOURO Camille, 2010, *Salamè. Tome 2. Séances et langages en Afrique*, Cotonou, Les Editions des Diasporas.

Fictions dramatiques

AMOURO Camille, 2010, *Salamè, Tome 1. Rita de Parakou et autres plaisanteries*, Cotonou, Les Editions des Diasporas.

Articles et ouvrages critiques

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), 2002, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

CESAIRE Aimé, 1956, *Lettre à Maurice Thorez*, Paris, Présence africaine. Nous avons exploité la version numérique, [En ligne]. URL : <https://www.vincent-roca.com/docsite/391/Lettre-a-Maurice-Thorez.pdf>, consulté le 18 août 2024.

HUANNOU Adrien, 1984, *La littérature béninoise de langue française (des origines à nos jours)*, Paris, Karthala.

KOUDJO Bienvenu, 1976, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, dir. R. Etiemble, Université de la Sorbonne Nouvelle –Paris III.

LAVANDIER Yves, 1997, *La dramaturgie*, Paris, Ed. Le Clown et l'enfant.

NKASHAMA Pius Ngandu, 1993, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'harmattan.

NOUWLIGBETO Fernand, 2012, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de doctorat unique, Université d'Abomey-Calavi.

PAVIS Patrice, 2019, *Dictionnaire de théâtre* (version numérique), Paris, Armand Colin.

SARTRE Jean-Paul, 1972, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, NRF/Gallimard.

THIONG'O Ngugi wa, 2011, *Décoloniser l'esprit*, Traduit de l'anglais par Sylvain Prudhomme, Paris, La Fabrique des éditions.

TIDJANI-SERPOS Nouréini, 1983, « Acteurs noirs », in Ambroise Kom (dir.), *Dictionnaire des œuvres négro-africaines de langue française*, Paris, ACCT-Naaman.