

Pour une anthropologie des pratiques spectaculaires : le moment du spectacle, le temps de l'événement et le temps de l'enquête

Bernard Müller*

RÉSUMÉ : Quand il est montré au Brésil, le théâtre yoruba du Nigeria est présenté comme une forme culturelle typiquement africaine, en l'occurrence yoruba. Pour son public américain, cette forme de théâtre qui met en scène des moments d'une saga des *orishas*, serait une sorte de témoin vivant de la culture que les ancêtres déportés ont quittée. Participer à une représentation de théâtre yoruba permettrait ainsi de se relier au monde des origines, ce monde idéal situé en Afrique avant la traite négrière, c'est-à-dire avant la « contagion » moderne. Pourtant, aux yeux des adeptes des cultes des *orishas* des villes de l'intérieur du pays yoruba au Nigeria, cette forme de théâtre est un genre considéré comme « amaro », c'est-à-dire « brésilien ». On tentera d'expliquer ce paradoxe en montrant comment le théâtre yoruba s'inscrit dans une histoire transatlantique dont les dynamiques informent d'une construction sociale complexe, et contemporaine.

MOTS-CLÉS : anthropologie du spectacle ; ethnosociologie ; épistémologie ; mouvement culturel ; construction des identités ; histoire transatlantique.

RESUMO : No Brasil, o teatro iorubá da Nigéria é apresentado como uma forma cultural tipicamente africana, iorubá neste caso. Para seu público americano, essa forma de teatro, que põe em cena momentos de uma saga dos orixás, seria um tipo de testemunho vivo da cultura que os ancestrais deportados haviam deixado. Participar de uma representação do teatro iorubá permitira, assim, de se religarem ao mundo das origens, esse mundo ideal situado na África antes do tráfico negreiro, isto é, antes da « contaminação » moderna. No entanto, aos olhos dos adeptos dos cultos dos orixás das cidades do interior do país iorubá na Nigéria, essa forma de teatro é um gênero considerado como « amaro », isto é, « brasileiro ». Vai se tentar explicar esse paradoxo mostrando como o teatro iorubá se inscreve numa história transatlântica cujas dinâmicas revelam uma construção social complexa e contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE : antropologia do espetáculo; etnosociologia ; epistemologia ; movimento cultural ; construção de identidades ; história transatlântica.

ABSTRACT: In Brazil, the Yoruba theater from Nigeria is presented as a typical African cultural event, Yoruba in this case. For his American audience, this form of theater that puts on the scene moments of a saga of “orixás”, it would be a kind of live testimony of the ancient culture that deportees had left. Participating in a theatrical representation of the Yoruba theater would thus be a new link towards an original world, this ideal world located in Africa before the slave trade, that is, before the modern “contamination”. Nevertheless, in the eyes of supporters of worship “orixás” of the cities in the interior of the Yoruba country in Nigeria, this form of theater is a genre considered to be “amaro”, or “Brazilian”. In this text, the author tries to explain this paradox showing how the Yoruba theater fits in a transatlantic history whose dynamics reveal a complex and contemporary social construction.

KEYWORDS: anthropology of spectacle; ethnosociology; epistemology; cultural movement; construction of identities; transatlantic history.

“No senhor padre”, old Francisco is reported to have said, “Africa is not my country, I was born in Brazil, in Bahia, in terra dos brancos, the land of the white man... Yes, I was happy there, in that bounteous land of Brazil! What beautiful churches, what lovely houses!”

Journal du Père Baudin, 1874/1875, SMA

Introduction

Longtemps domaine exclusif des études littéraires puis bringuebalée entre des approches académiques diverses, notamment les études

*Chercheur à l'IRIS, École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHHES, France

théâtrales, littéraires, esthétiques, philosophiques ou mêmes thérapeutiques, l'analyse du spectacle semble en vérité avoir souffert d'un certain cloisonnement disciplinaire. L'absence, en langue française, d'une traduction de la notion que recouvre le terme anglo-saxon de *performance* témoigne aussi d'un vide théorique. L'homme de théâtre polonais, Jerzy Grotowski, lors de sa leçon inaugurale au Collège de France le 24 mars 1997 a tenté d'introduire la notion d'*art performatif* pour englober l'ensemble des "pratiques spectaculaires" (du théâtre au rituel) et pour ne pas limiter ces pratiques au seul point de vue des spectateurs qu'implique le terme *spectacle*. Dans cette optique l'ethnoscénologie a incontestablement ouvert de nouvelles pistes de recherche à la croisée des nombreuses disciplines, de manière à entrer « dans le vif des apories de civilisation que chacun s'efforce de régler à sa manière : le problème du corps et de l'esprit, de la rationalité et de l'émotion, de l'imaginaire, du vrai et du faux, du nécessaire et du contingent, du sacré, de la vie, de la maladie et de la mort¹".

Ainsi, alors que le spectacle gagne des domaines dans lesquels on ne le rencontrait pas jusqu'alors ou vise des objectifs politiques et sociaux qui ne leur étaient pas familiers (le théâtre comme producteurs d'identité localisée), on est surpris de constater qu'il est peu abordé comme objet social, c'est-à-dire comme un moment qui s'inscrit dans un processus qui va au-delà de l'œuvre.

Il s'agit dans cet article de prendre acte de cette position inconfortable et d'y remédier en ouvrant une perspective nouvelle résultant du croisement des approches existantes, à la lumière d'une anthropologie du spectacle résolument *descriptive*. Pour cela, on passera par une étude de cas, celui du théâtre yoruba nigérian et des problèmes posés par sa description, de manière à poursuivre une réflexion continue sur les fondements épistémologiques d'une anthropologie de l'action, de l'événement et des transformations sociales, dans une perspective qui souligne le

caractère processuel des phénomènes sociaux. Tout en se situant au carrefour des apports des chercheurs en sciences sociales, études théâtrales, histoire de l'art, littérature, esthétique ou l'ethnoscénologie – sans en brader ni en renier l'héritage de quelque manière - on tentera de porter un regard renouvelé et comparatiste sur une pratique universelle.

On focalisera dans ces pages notre attention sur une forme de théâtre urbaine qui met en scène des passages d'une mythologie relatant les faits et gestes des divinités du panthéon yoruba, appelés *orishas*. On s'intéressera toutefois ici davantage aux problèmes de méthode inhérents à la description, dans la perspective d'une anthropologie du spectacle, qu'à la description elle-même, qui a déjà donné lieu à plusieurs publications².

Le paradoxe du théâtre Yoruba

En réalité, le cliché de l'authenticité qu'ont développé les brésiliens à propos du théâtre yoruba, et que véhiculent parfois aussi les membres des compagnies de théâtre nigérianes, ressemble étonnamment à celui des ethnologues d'obédience structuraliste quand ils déclarent rechercher des données qui permettent de rendre compte d'une « structure » comme d'une permanence transhistorique qui existe malgré les individus, et auquel l'ethnologue aurait le drôle de privilège d'accéder. Comme je l'ai déjà montré, dans cette optique, le théâtre yoruba devient l'expression d'une culture, entendue comme un isolat, qui existerait en dehors de l'histoire, reléguant par la même ses adeptes, i.e. les membres de cette culture, hors du temps ou du moins hors de la chronologie

¹ in "Ethnoscénologie : une discipline éblouie", Passerelles Paris 8, n° 22, juin 1998, p.15-18

² Voir articles Bernard Müller, « Entre invenção e continuidade: O nó górdio do *Yoruba Traditional Theatre* ou a tradição renovada», In Artes do corpo e do espetáculo : questões de etnocologia, Salvador, Armindo Bião (Org.), pp. 463-478, 2007 ou Bernard Müller, « Nos ancêtres les Yoruba. Splendeur et misère de la bourgeoisie yoruba du Nigeria », Cahiers d'études africaines, XLIII (3), 171, pp. 483-503), 2003 ou Bernard Müller, La tradition mise en jeu – Une anthropologie du théâtre Yoruba, Editions Aux lieux d'être, Paris, 2006, 170 p.



principale, celle précisément dans lequel navigue le bateau de la civilisation, et du progrès, « nous » bien sûr. Johannes Fabian a clairement mis en lumière la manière dont Claude Lévi-Strauss – et il n'est pas le seul – se donne pour objet d'observation privilégié « une société indigène qui, dans l'idéal du moins, se tiendrait immobile à la manière d'un tableau vivant³ ».

Il est vrai que depuis sa genèse au 19^{ème} siècle, l'anthropologie/ethnologie considérait que les rites, les mythes et les coutumes des « primitifs » appartenaient au passé de l'humanité. Les étudier revenait à faire un pas en arrière dans « notre » l'histoire, à « nous » les Occidentaux. Ce paradigme qui caractérisait les théories évolutionnistes serait toujours d'actualité ; et permettrait donc toujours d'informer la méthode employée par les sciences sociales. Pour Johannes Fabian, en effet, les courants modernes de l'anthropologie (fonctionnaliste, structuraliste, et pour partie culturaliste) n'ont absolument pas cessé de projeter l'objet de leur savoir dans un « autre temps » (autrement dit dans une « allochronie »). Entre la rencontre « sur le terrain » et la production scientifique, bien des choses se passent qui, sous couvert d'esprit de science, s'emploient à mettre à distance les acteurs de la scène : évitement de la narration, bannissement du sujet, présent ethnographique, formalisation, transcription visuelle de ce qui fut, en réalité, un « morceau de vie », mise en place de médiations symboliques, etc.

Cette approche nous paraît ici la meilleure manière de passer à côté de l'objet, car elle envisage d'emblée son objet comme autre chose que ce qu'il est. En voyant à travers la représentation théâtrale la manifestation d'une sorte d'« arrière-monde⁴ » nietzschéen, conçu comme un univers culturel ordonnancé qui se profilerait derrière les comportements sociaux. Dans ce raisonnement, la « structure » une fois inventée/découverte, permettrait alors de faire des rapprochements entre, par exemple, les mouvements d'une danse des *egunguns* yorubas, ou l'agencement des motifs de composent les pans du costume de ce masque-ancêtre yoruba tourbillonnant dans le vent, d'une part, et

l'organisation familiale de la société yoruba, d'autre part...

L'objet flou de l'anthropologie

Il est vrai que la nature de la connaissance anthropologique est pour le moins floue. Son pendant en est l'opacité des situations que le chercheur, au cours de l'enquête, tente de dissiper comme s'il s'agissait d'une sorte de brouillard épistémologique, envisagé comme un incident de parcours et non comme une dimension consubstantielle à la manière dont est construit l'objet de recherche.

Les chercheurs ne sont par ailleurs pas d'accord sur la nature de cette connaissance qui est sensée émerger au cours de l'enquête, ou « terrain ». Or, le fait de chercher (c'est l'activité principale du chercheur) des structures ne relève pas du même exercice que celui qui consiste à rendre intelligible une pratique qui *a priori* paraît curieuse. Ce n'est pas la même chose de reconstituer une mécanique culturelle, du type de la structure qui intéresse par exemple Lévi-Strauss, et d'essayer de comprendre *ce qui se passe* durant les séquences d'actions, en l'occurrence des spectacles. En effet, la plupart des approches ne tirent pas les conséquences théoriques découlant de la situation d'« allochronie » dans laquelle ils se placent en mettant leur objet à distance, comme si l'observation d'une situation sociale impliquait la même méthode qu'une observation en laboratoire. Si cette approche permet peut-être de faire apparaître des « structures », elle ne permet pas réellement de comprendre *ce qui se passe*, mais de

³ Johannes Fabian, *Le Temps et les autres : Comment l'anthropologie construit son objet* (en collaboration avec Estelle Henry-Bossonney), édition Anarcharsis, Marseille, 2006, p. 125-126.

⁴ Nietzsche appelle « arrière-monde » cette réalité stable, identique à soi, éternelle, impassible, ignorant le changement, la lutte, la douleur et la mort, qui caractérise précisément la condition humaine et sa charge d'angoisse. Cette notion se rapproche de la notion de « culture » que nous critiquons ici. Il écrit : « Un jour Zarathoustra jeta son illusion par delà les hommes, pareil à tous les hallucinés de l'arrière-monde. L'œuvre d'un dieu souffrant et tourmenté, tel lui parut alors le monde. Le monde me parut être le rêve et l'invention d'un dieu ; semblable à des vapeurs colorées devant les yeux d'un divin mécontent ». (in : ZARATHOUSTRA - Des hallucinés de l'arrière-monde).

saisir ce qui existerait quand même, même *quand il ne se passe rien*.

Le projet qui consiste à essayer de décrire *ce qui se passe* procède, en vérité, d'une tension inverse à celle des approches fonctionnalistes, car elle implique une réduction de l'altérité ; ce qui était initialement opaque doit devenir translucide, et ce qui était étrange doit devenir familier. Comme l'écrit Jean Bazin : « Comprendre une action, ce n'est pas déchiffrer le sens d'un comportement en imputant aux indigènes observés (en mettant au compte de leur culture ou de leur « programme mental ») des croyances ou des représentations que nous n'avons pas et ne saurions avoir ; c'est l'avoir décrite d'une manière telle qu'elle nous apparaisse comme l'une des manières de faire selon d'autres règles ou dans d'autres conditions ce que nous-mêmes nous faisons. Découper les dernières partition de Schubert en petits morceaux et les distribuer à ses élèves préférés est, comme dit Wittgenstein, une marque de piété qui nous est aussi compréhensible, même si nous aurions plutôt choisi de les conserver intactes et à l'abri de tous ». ⁵

A ma connaissance, les disciples de Schubert n'étaient pas Yoruba, mais la tentative d'explication de leur geste, *a priori* déplacé, relève de la même tension intellectuelle que celle qui consiste à rendre compte de n'importe quelle situation, en l'occurrence celle à laquelle je participe lorsque j'assiste à Lagos ou à Ibadan à des représentations de *Yoruba Theatre*.

« Interpréter ou décrire ?⁶ »

Pour comprendre ce qui se passe alors, il me faut essayer de saisir les enjeux qui animent le moment du spectacle, aux yeux et dans la bouche des personnes en présence. La meilleure manière d'accéder à la compréhension de ces enjeux consiste tout simplement, dans un premier temps, à poser la question aux personnes concernées et d'essayer de saisir ce que les acteurs saisissent eux-mêmes de la situation dans laquelle ils sont impliqués, à côté de l'ethnologie, forcément.

Il apparaît ainsi d'emblée que si ce théâtre est

bien présenté comme une forme intacte, culturellement pure, comme le veulent aussi l'entendre les Brésiliens quand ils assistent à une représentation d'une telle pièce, on s'aperçoit aussi que cette formulation fait d'abord partie d'un discours. Il s'agit d'un trope qui n'explique que très partiellement le sens des actions théâtrales propres à ce genre. En réalité, la dimension culturelle du théâtre yoruba fait partie de l'objet, mais elle n'entretient aucun lien causal avec celui-ci.

Pour comprendre, il me faut ainsi occuper la position d'un observateur, i.e. m'installer à un point de vue à partir duquel il devient possible de rendre compte du jeu social dont je subodore l'existence, sans toutefois encore en saisir ni les enjeux, ni les contours. Pour cela il est nécessaire que je m'immisce dans le monde des gens qui réalisent le moment/la situation à décrire. Il me faut donc mettre en œuvre une méthode qui m'aide à être dans la même *temporalité*⁷ que ceux dont j'ai le projet de décrire les pratiques et avec lesquels je partage, que je le veuille ou non, le temps de l'échange qui marque la rencontre. Comme le rappelle Alban Bensa cette rencontre constitue un événement marquant au cours duquel interagissent l'« observateur » et l'« observé », au point parfois de ne plus savoir avec certitude qui est qui : « le chercheur de terrain participe à la vie de ses hôtes moins comme le maître rusé de la situation [...] que comme le pion, fort peu averti d'une partie dont les tenants et les aboutissants l'englobent et souvent le dépassent⁸ ».

⁵ Jean Bazin, Des clous dans la Joconde, édition Anarcharsis, Toulouse, 2008: p. 380.

⁶ Je reprends ici le titre d'un article de Jean Bazin, véritable manifeste pour une anthropologie, autrement. Jean Bazin, Des clous dans la Joconde, édition Anarcharsis, Toulouse, 2008: p. 380, voir chapitre intitulé : « Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique », p. 407-435.

⁷ Johannes Fabian parle de « co-temporalité » in [Le Temps et les Autres, Editions Anarcharsis, Toulouse, 2006], Jean Bazin de « co-présence » [Science des mœurs et description de l'action, Le genre humain, 1999-2000 : p. 55-56], Gérard Althabe de « communication partagée » [Gérard Althabe, "Ethnologie du contemporain & enquêtes de terrain", Terrain, 14, mars 1990, pp. 126-131].

⁸ « De la micro-histoire vers une anthropologie critique » in Jeux d'échelle. La micro-analyse à l'expérience, Paris, Hautes Études/Gallimard/Le Seuil, 1996, p. 44.

⁹ Jean Bazin, Des clous dans la Joconde, édition Anarcharsis, Toulouse, 2008: page 362.



C'est précisément la complexité du jeu social, du fait de la multiplicité de ses ressorts et de la variété des formes, notamment esthétiques ou théâtrales, dans lesquelles se déroule ce jeu, qui constitue l'objet de la recherche. Cette complexité est empirique et son élucidation nécessite une démarche pragmatique. Or, comme nous le rappelle encore Jean Bazin⁹ : « il n'y a pas derrière les événements [en l'occurrence un moment théâtral, ndla] une « structure » dont j'aurais à établir la permanence sous-jacente, ni un sens caché que j'aurais à déchiffrer, comme si les acteurs suivaient un texte secret, une partition illisible. Que des actions humaines soient conformes à des règles signifie seulement qu'elles ont une certaine capacité à se répéter, à être « les mêmes » (savoir comment on fait, c'est être capable de répéter l'acte) ; mais cette conformité n'est pas moindre lorsque ces règles changent, y compris lorsque (dans une situation instable) elles changent tout le temps. L'analogie du jeu a bien sûr ses limites : il faudrait en imaginer un qui soit tel que sa règle serait modifiée à chaque fois qu'un coup nouveau serait accepté par les partenaires ». Il rajoute ensuite : « il faut imaginer un jeu – autre limite de l'analogie – où les explications fournies aux spectateurs seraient éventuellement des coups dans le jeu ».¹⁰

L'un des ressorts de ce jeu - quelque peu surréaliste - dont les règles ne cessent de se modifier au grès des actions des joueurs, est la dimension historique de l'événement. Son analyse doit permettre de rendre compte des dynamiques sociales, et des conflits qui la caractérisent. L'œuvre *contient* cet ensemble de relations, comme un entrelacs de sédiments historiques ; celles-ci la font en quelque sorte *exister* et la rendent *descriptible*. En enracinant notre objet d'étude, le spectacle, dans une anthropologie rigoureusement descriptive, il nous faudra donc procéder à un jeu d'échelle où l'observation d'un événement ordinaire, comme par exemple la représentation d'une pièce de théâtre, permet de discerner, non seulement les cadres de l'action, les ressorts sociaux, économiques et politiques, mais aussi les enjeux globaux dont il se fait l'écho.

Le théâtre yoruba comme objet transatlantique

Pour comprendre ce qui est en jeu à l'occasion de la représentation d'une pièce de *Yoruba Theatre*, il est essentiel de savoir que le théâtre yoruba est le fruit d'une élaboration progressive, inexistante dans sa forme actuelle avant la traite négrière, résultant de la combinaison de plusieurs registres et traditions performatives, initialement opérée à la fin du 19^{ème} siècle par un milieu social spécifique, chrétien, urbain et cosmopolite, avant de connaître une diffusion populaire. Ce milieu est riche de l'apport des esclaves affranchis, revenus du Brésil, de la Jamaïque ou de la Sierra-Leone. Le théâtre yoruba est en ce sens un objet protéiforme dont les composantes se maintiennent dans un équilibre instable, une fragilité et une ambiguïté qui en font précisément la beauté ! Il témoigne non seulement à sa manière de la puissance des *orishas*, mais aussi de l'inventivité des hommes qui ont su leur redonner un sens, dans un monde nouveau que ce soit dans les Amériques ou en Afrique, régions du monde alors également chamboulées.

On découvre ainsi que ce genre de spectacle vivant total¹¹ tire son matériau dramaturgique d'un corpus de textes, rédigés à partir de la seconde moitié du 19^{ème} siècle par des folkloristes puis par

⁹ Jean Bazin, *Des clous dans la Joconde*, édition Anarcharsis, Toulouse, 2008 : page 371.

¹⁰ La notion d'art total vient de l'allemand Gesamtkunstwerk. Elle indiquait, à la fin du 19^{ème} siècle, une utopie en vogue dans les milieux artistiques, parfaitement illustrée par le drame lyrique wagnérien. L'opéra était le genre par excellence, capable de rassembler la musique, les arts plastiques et la littérature en une parfaite synthèse. Cet art total puise évidemment nombre de ses ressources dans un romantisme soucieux d'assurer au monde sa vocation esthétique.

¹² Bernard Müller, « Nos ancêtres les Yoruba. Splendeur et misère de la bourgeoisie yoruba du Nigeria », *Cahiers d'études africaines*, XLIII (3), 171, 2003, pp. 483-503.

¹³ "Yet in spite of their rivalry, Brazilians and Saros occupied the same structural position. They constituted a rising bourgeoisie, which saw itself as the natural heir of the colonial regime", Marianno Carneiro da Cunha, *Da senzala ao sobrado : arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim* = *Da senzala ao sobrado : arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim* = From slave quarters to town houses : Brazilian architecture in Nigeria and the People's Republic of Benin / / Marianno Carneiro da Cunha ; fotos de Pierre Verger ; introdução de Manuela Carneiro da Cunha, (fotos de Pierre Verger ; introdução de Manuela Carneiro da Cunha), São Paulo, SP : Nobel : EDUSP, c1985, p. 32.

des ethnographes et des dramaturges locaux¹². Ce processus de mise en forme textuelle se poursuit aujourd'hui. Le milieu constitué dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle (celui-là même qui a « écrit » la culture yoruba ; voir thèse) qui, à l'instar du théâtre qu'il produit, tient une position stratégique¹³ sur l'échiquier social yoruba, et nigérian. Cette position est le fruit d'une alliance entre, d'une part, une bourgeoisie cosmopolite issue principalement de la diaspora Sierra Leonaise (dite « *saro* »), d'esclaves libérés du Brésil dits « *amaro* » et, d'autres part, des élites traditionnelles des cités-États yorubas, notamment des membres de l'aristocratie de la ville d'Oyo¹⁴.

Or voilà, aussi surprenant que cela puisse paraître, l'une des composantes de ce monde social yoruba est originellement brésilienne ou « *amaro* ». Le théâtre, comme le nationalisme culturel auquel il renvoie, est l'expression de la quatrième ou cinquième génération d'une bourgeoisie appartenant initialement à une diaspora noire générée par l'esclavage. Cette diaspora qui se forma dès la fin du 18^e siècle est à l'origine de plusieurs nationalismes africains qui empruntèrent le masque de la culture de la région dans laquelle ils s'installèrent, de gré ou de force.

Dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle, les esclaves affranchis vont constituer jusqu'à un cinquième de la population de la ville de Lagos. Appelés *aguda* ou *amaro*, ces revenants *retornados* viennent pour la plupart du Brésil. Cette diaspora est estimée à 350000 personnes dont les deux tiers débarquent à Lagos où ils s'installeront près de Campos Square dont les quelques maisons qui subsistent aujourd'hui portent inmanquablement un cachet « brésilien ». Leurs positions d'allochtone va les contraindre à développer certaines activités plutôt que d'autres. Marc-Antoine Pérouse de Montclos écrit ainsi à leur propos : « D'après la loi coutumière, cependant, ils ne peuvent ni cultiver ni pêcher parce que ce sont des migrants. Singularisés par leur identité lusophone et catholique dans un milieu à dominante protestante et anglophone, il leur est tout aussi

difficile d'entrer dans la fonction publique coloniale. Ils deviennent alors des commerçants influents, formant les premières strates de la bourgeoisie locale qui défendra les idéaux du mouvement nationaliste à l'indépendance [...]. Ne représentant nullement les intérêts du Portugal, ces Afro-Brésiliens réapprennent les parlars vernaculaires [...] »¹⁵.

En quelques générations ce milieu est passé d'un statut d'élite exogène « para-coloniale » à celui d'une bourgeoisie yoruba reliée à l'aristocratie des cités-états yoruba. Des stratégies d'alliances matrimoniales¹⁶ permirent ainsi aux grandes familles de se fondre dans une classe commune. Ces stratégies ont eu pour effet d'entremêler les arbres généalogiques de telle manière qu'il soit devenu pour tout le monde possible d'établir une consanguinité avec une famille aristocratique locale dans un cas ou avec une famille de la bourgeoisie *amaro* et *saro* dans l'autre cas.

Ce rapport entre bourgeoisie transnationale avant l'heure (le Nigeria n'était pas encore constitué comme colonie britannique) et les chefs locaux constitue un trait caractéristique du milieu qui nous intéresse ici. Contrairement à d'autres régions d'Afrique colonisées, la bourgeoisie *saro/amaro* à la fin du 18^e siècle a elle-même déclenché le processus d'ethnogenèse qui constituera le groupe yoruba comme une entité distincte et surtout à distinguer. Pour ce faire, elle a produit un discours historique qui rattache cette élite exogène à l'histoire ancienne de cette région. Comme nous le rappelle Old Francisco, cité en exergue de cet article, quand il déclare que l'« Afrique n'est pas mon pays » : la classe des *saros/amaros* se lança alors dans l'édification d'une filiation fictive en direction de ce qu'elle considéra comme ses

¹⁴ Bernard Müller; « L'année prochaine à Ile-Ife ! La ville idéale dans la construction de l'identité yoruba », in G. Holder & A.-M. Peatrik (s. dir.), cité-État et statut politique de la ville en Afrique et ailleurs, *Journal des Africanistes* 74 (1-2), 2004.

¹⁵ Marc-antoine Pérouse de Montclos, *Villes et violence en Afrique noire*, Karthala, Paris, 2002, p. 205

¹⁶ Kirstin Mann, *Marrying well : Marriage, status and social change among the educated elite in colonial Lagos*, London, Cambridge University Press, 1985.



ancêtres. Les *amaros* furent d'abord des étrangers dans leur propre pays et la façon dont aujourd'hui leurs descendants pratiquent le théâtre témoigne de cet exil et de ce désir de redevenir autochtones.

La racine Egba

Au cours de ce processus, les *saros* et *amaros* ont incontestablement joués sur le souvenir qu'avaient certains d'entre eux de leur origine Egba. Et en effet, la deuxième vague d'esclaves libérés à regagner la Sierra Leone après le noyau de Nova scotians et de Marrons de Jamaïque fut majoritairement composée d'Egbas fait prisonniers par les ennemis du royaume d'Oyo alors en phase de déliquescence. On estime à 40.000 le nombre d'Egba qui atteignirent Freetown entre 1820 et 1840. Ceux-ci furent aussi les premiers à retourner dans cette région qui ne s'appelait pas encore le Nigeria, ni même le Yorubaland. Ils s'installèrent dans un premier temps à Abeokuta où plusieurs milliers d'Egba, fuyant les guerres intestines yoruba et la menace haussa-peule avaient déjà trouvé refuge.

Le théâtre moderne en Sierra Leone apparaît dans les églises de Freetown au 19^e siècle qui avaient recours au théâtre pour illustrer certains passages de la bible. Cette pratique évolua ensuite vers une forme de "variety-concert", l'ancêtre du "concert-party" qui se répandra ensuite tout au long de la côte du golfe de Guinée. Les "créoles" de la Sierra Leone appelèrent les "concert-party", les "*pleasant Sunday afternoon gathering*". Une pièce de théâtre ou un extrait d'une œuvre célèbre constituait le clou de ces rencontres.

C'est vers 1860 que des nouvelles formes de "concerts" et de pièces de "music-hall" d'inspiration occidentale virent le jour à Lagos. Ces spectacles s'adressaient à une nouvelle élite africaine constituée en bonne partie d'anciens esclaves du Nouveau Monde et hétéroclite du point de vue culturel. Ces tentatives de créer un théâtre "néo-africain" reposant sur un alliage de formes théâtrales occidentales et locales portèrent leurs premiers fruits dès 1880. Les troupes exerçaient

principalement à Lagos, Ibadan et Abeokuta.

Le théâtre yoruba est en ce sens, comme cela a été montré, un objet protéiforme dont les composantes se maintiennent dans un équilibre instable, une fragilité et une ambiguïté qui en font précisément la beauté ! Il témoigne non seulement à sa manière de la puissance des *orishas*, mais aussi de l'inventivité des hommes qui ont su leur redonner un sens, dans un monde nouveau que ce soit dans les Amériques ou en Afrique, régions du monde alors également chamboulées.

L'espace transatlantique dans lequel évolue le *Yoruba Theatre* ne cesse d'interagir comme en témoigne par exemple la tenue du 8^{ième} congrès intitulé 'International Congress of Orisha Tradition and Culture' qui s'est déroulé à La Havane en août 2003 ou encore l'ouverture récente (septembre 2008) d'une maison du Nigeria à Salvador de Bahia qui ne manquera pas de proposer du théâtre yoruba dans son programme.

On ne sera alors pas surpris que constater que bon nombre des animateurs du mouvement culturel yoruba contemporain, notamment en Amérique, s'avèrent être les descendants d'esclaves libérés et revenus qui ont joué un rôle décisif dans l'invention du théâtre yoruba nigérian et dans la mise en forme textuelle, patrimonialisée, d'une variété de traditions orales, notamment divinatoires, dans lesquelles les gens de théâtre vont aujourd'hui puiser leurs matériaux dramaturgiques. Il semblerait que le réseau yoruba s'articule à la fois en puisant à de nombreuses racines et en se déployant en de nombreux rhizomes et branches. S'il apparaît que les acteurs circulent d'un espace territorial et national à l'autre et qu'ils puisent à plusieurs sources « culturelles » (ce qui peut les faire apparaître comme « métis » ou créoles). Son fonctionnement n'est pas pyramidal, il comporte plutôt plusieurs noyaux et poursuit plusieurs objectifs selon le contexte et l'échelle à laquelle se placent chacun des acteurs. L'espace transnational n'est pas l'unique cadre de référence des membres et la plupart des acteurs occupent une place dans d'autres réseaux, associations et organisations

politiques ou autres. C'est aussi de cette histoire que met en forme esthétique le *Yoruba Theatre*.

Ainsi, pour comprendre le théâtre yoruba, et pour en apprécier davantage les ressorts et les enjeux, il ne faut pas tant être initié aux mystères des *orishas* qu'à la complexité historique des relations transatlantiques qui développent depuis des siècles d'étonnants objets culturels. Ce constat ne devrait pas décevoir : il n'enlève rien à la qualité du spectacle dont il met en valeur les enjeux. Ce théâtre devient ainsi compréhensible : les Brésiliens ont finalement raison de s'y reconnaître puisque ce genre est bien, pour une part, le résultat d'une histoire commune.

Performance comme mise en forme du social

Nous envisageons donc la notion de performance comme une succession ou une série d'actions¹⁷ dont la description n'implique pas le recours à des données surplombantes à cette situation. Il s'agira pour nous de décrire convenablement les séquences d'une action spectaculaire ou théâtrale, non pas en vue d'en découvrir les ressorts symboliques qui seraient cachés derrière les actions, mais de manière à déployer l'ensemble des enjeux et des rapports sociaux lisibles dans la performance elle-même et dans les événements qui l'accompagnent.

La description d'une performance ainsi définie ne relève pas de la reconstitution d'un ordre préexistant mais une action ou une séquence d'actions qui s'effectuent en une situation spécifique et dont les acteurs sont munis d'intentions, de stratégies et de tactiques dans le but de produire un certain effet (émotion, efficacité, etc.) sur le public. À la fois action singulière, puisque les individus n'agissent jamais tout à fait de la même manière ni dans le même contexte, et répétition d'actions fondées sur un même référent, la performance est comme un pari sans cesse remis en jeu. La notion de *jeu* comme élément central de l'action spectaculaire est en effet décisive. Elle met en lumière les procédés qui font exister – le temps

de la représentation – un cadre de convention théâtrale mettant en abîme un artifice culturel. Les techniques de mise en scène et de scénographie, de construction du personnage et de jeu de l'acteur, de dramaturgie et de construction d'une fiction, de musique et de résonance auprès des publics, etc. doivent aider à comprendre les ressorts esthétiques et les enjeux sociaux de la fabrique de l'illusion. L'opération consistant à transposer dans un « monde fictif », celui de la scène, des éléments d'un monde considéré comme « réel », celui du quotidien, nous apparaît comme une clé heuristique fondamentale.

Le spectacle sera envisagé comme un fait social qui met en forme des rapports sociaux, qui sont aussi des rapports politiques, non exempts de rapports de force. On se propose ainsi d'élaborer des outils de description qui permettent simultanément de rendre compte du spectacle dans sa dimension éphémère et dans le processus des interactions sociales qui le construit. On comprendra le spectacle comme une « performance » qui, comme l'indique l'étymologie¹⁸ de ce terme, « exécute » un ensemble de rapports sociaux en lui donnant une forme spectaculaire ; chacune de ces actualisations constitue un *événement* qui s'inscrit dans l'histoire d'un groupe, d'une communauté, d'un milieu qui peut être appréhendé comme un *monde*. La construction de notre objet tend ainsi à fondre l'œuvre dans la situation dont elle constitue néanmoins l'occasion.

Conclusion

Comme toutes les sciences sociales et humaines, l'anthropologie est confrontée à un problème logique radical, à une aporie. Ce problème n'est pas spécifique à un champ pratique spécifique, mais il tient à la manière dont nos disciplines construisent leur objet, quel qu'il soit.

¹⁷ Etym. drame qui se dit *draō* en grec et signifie « faire », « agir ».

¹⁸ XIX e siècle, de l'anglais *performance*, de l'ancien français (XVI e) *parformer*: exécuter.



Il se peut que ce problème soit insoluble, et que la posture du chercheur en sciences humaines relève d'une certaine manière de l'absurde. Dans quelle mesure est-il possible d'accéder à la compréhension d'une action, aussi théâtrale soit-elle, sans la pratiquer ? Est-il possible de comprendre une action humaine sans se mettre soi-même en situation de réaliser cette action, ou une action du même ordre ? Il est bien possible que ces questions demeurent sans réponse, et que le projet de description de l'anthropologie s'avère impossible, tout au moins tant que ces disciplines ne se seront pas radicalement libérées du joug du paradigme positiviste, sans pour autant tomber dans la littérature post-moderne. Sur ce point aussi, l'ethnoscénologie – en affirmant la compatibilité heuristique du souci théorique et de la pratique, habituellement dissociés, ouvre un champ de recherche radicalement nouveau, inespéré ?

Il s'agit d'assumer la tragédie de l'allochronie et d'en tirer les conséquences à la fois sur la manière dont nos disciplines construisent leur objet et sur le statut de la connaissance ainsi acquise parmi les sciences. En effet, comme le rappelle Johannes Fabian : « Ce qu'il nous est possible de savoir ou d'apprendre à propos d'une culture/société n'apparaît pas sous forme de réponses à nos questions, mais comme performance dans laquelle l'ethnologue agit, comme Victor Turner l'a formulé un jour, à la manière d'un ethnodramaturge, c'est à dire comme quelqu'un qui cherche à créer des occasions au cours desquelles se produisent des échanges significatifs¹⁹ ».

Cette approche qui peut paraître originale n'est en rien marginale, tant elle essaie de saisir la dynamique sociale en son cœur, en construisant son objet comme un « fait social total²⁰ ». Il ne s'agit pas moins de renouer avec une anthropologie à la mesure des changements - et des crises - que traversent aujourd'hui les sociétés de ce continent, une crise dont on tentera de saisir la spécificité historique par la mise en œuvre d'outils permettant de saisir leurs transformations présentes. En réalité il s'agit plutôt de revenir sur

une terre en jachère ; un chantier quelque peu abandonné, que le spectacle pourrait bien contribuer à relancer. George Balandier n'écrivait-il pas déjà, en 1961: « L'une des premières règles de méthode que doit respecter la science sociale, comme toute science, est la recherche des niveaux « privilégiés » d'observation et d'analyse ; elle peut tenter alors de déceler des agencements réels, des liaisons dynamiques et non seulement des rapports logiques, des « choses sociales en mouvement » plus que des structures fixées ; elle s'impose de le faire, si elle entend saisir la société dans sa vie même et dans son devenir, à l'occasion de circonstances ou de conjonctures qui mettent cette dernière en cause, dans sa totalité ou presque. [...] Un large horizon paraît ainsi, sur le fond duquel se dessinent les principaux phénomènes sociaux, leurs relations et leurs tendances respectives. »²¹ ?

¹⁹ [Much of what we can know or learn about a culture/society does not come in the form of answers to our questions, but as performances in which the ethnographer acts, as V. Turner once put it, as an "ethnodramaturg" or as a kind of producer or provider of occasions where significant communicative events happen.] Fabian, Johannes. Theater and Anthropology, Theatricality and Culture Research in African Literatures - Volume 30, Number 4, Winter 1999, pp. 24-31

²⁰ Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », Article originalement publié dans l'Année Sociologique, seconde série, 1923-1924.

²¹ Georges Balandier, « Phénomènes sociaux totaux et dynamique sociale », SociologieS, Georges Balandier, mis en ligne le 28 octobre 2008. URL : <http://sociologies.revues.org/document2243.html> . Ce texte est un article paru initialement dans les Cahiers Internationaux de Sociologie, volume 30, 1961, pp. 23-34.