

Pour nous joindre, nous proposer un texte ou être informé.es de nos discussions mensuelles, contactez-nous par mail à editions-communes-brochures@proton.me. Vous pouvez aussi nous suivre sur notre insta [@communes.brochures](https://www.instagram.com/communes.brochures) ou retrouver nos autres brochures disponibles en ligne sur [communesbrochures.org](https://www.communesbrochures.org).

[noblogs.org](https://www.noblogs.org)



Décoloniser l'esprit

II. Le théâtre

Extrait du chapitre 2 de *Décoloniser l'esprit*, écrit par Ngũgĩ wa Thiong'o en 1986. Il est traduit en français en 2011 aux éditions La Fabrique.

Ce texte extrait du livre «décoloniser l'esprit», retrace l'expérience d'un théâtre populaire dans le village de Kamirĩthu au Kenya. Le théâtre Kamirĩthu, au Kenya, a été célébré comme une puissante expérience de décolonisation africaine. En 1976, les travailleurs locaux et les membres de la communauté se sont réunis pour construire un théâtre en plein air et mettre en scène une pièce qui a rapidement attiré un vaste public de tout le pays et d'ailleurs. Ecrite par Ngũgĩ wa Thiong'o et Ngũgĩ wa Mirĩ mise en scène par Kimani Gĩcau, la pièce Ngaahĩka Ndeenda (Je me marierai quand je veux) est devenue le moyen par lequel les acteurs ont affronté la dépossession des terres, la pollution industrielle et l'injustice néocoloniale. Cependant, peu après sa création, le gouvernement kenyan a emprisonné Ngũgĩ wa Thiong'o et a finalement démoli le centre communautaire.

1.

Un beau matin de 1976, une femme du village de Kamirithu vint me voir à la maison et me dit sans détour : « On raconte que vous avez beaucoup d'éducation et que vous écrivez des livres. Mais pourquoi ne partagez-vous pas tout cela avec les autres habitants du village ? Si vous pouviez nous consacrer ne serait-ce qu'un peu de votre savoir et de votre temps... » Il y avait au village un centre de loisirs qui déperissait. Il fallait se serrer les coudes si on voulait lui redonner vie. Étais-je disposé à y contribuer ? Je répondis que j'y réfléchirai. Je dirigeais alors le département de littérature de l'université de Nairobi mais vivais non loin de Kamirithu, à Limuru, à peut-être trente kilomètres de la capitale. Je faisais tous les jours l'aller-retour à Nairobi – tous les jours sauf le dimanche, qui était le meilleur jour pour me trouver à la maison. Cette dame revint le dimanche suivant avec la même requête, formulée à peu près dans les mêmes termes, puis le suivant, puis celui d'après encore. C'est ainsi que je finis par rejoindre ce qui allait devenir le centre éducatif et culturel de la communauté de Kamirithu.

2.

Kamirithu fait partie de ces villages de la région de Limuru créés de toutes pièces par l'administration coloniale britannique vers 1950 dans l'espoir de couper la population civile des rebelles de l'Armée de libération du territoire kenyan, plus connus sous le nom de Mau Mau. Après l'indépendance encore, en 1963, ces villages faisaient surtout

figure de réservoirs de main d'œuvre bon marché. En 1975, la population de Kamirithu avait crû au point de s'élever à elle seule à dix mille habitants.

[...]

3.

En décidant d'accorder une telle place au théâtre, introduisons-nous quoi que ce soit d'étranger à la communauté, ainsi que devait plus tard nous le reprocher le préfet local ? Le théâtre puise ses racines dans les conflits de l'homme avec son milieu et avec ses semblables. Au Kenya, avant la colonisation, les paysans des différents peuples défrichaient des forêts, plantaient des céréales, les cultivaient, les moissonnaient ; chaque graine plantée en donnait de nombreuses autres. De la mort renaissait la vie. Des rites célébraient le pouvoir magique des outils, d'autres la fertilité de la terre, le jaillissement de la vie d'entre les cuisses des hommes et des animaux, la reproduction miraculeuse des vaches et des chèvres, qui semblait faite exprès pour rendre service aux hommes. La naissance, la circoncision, l'initiation aux étapes successives de la vie d'homme, les mariages, les enterrements, tout cela donnait lieu à des rites et à des cérémonies. La nature était cruelle : les sécheresses et les inondations mettaient fréquemment la communauté en danger de mort. On construisait des puits et des murs, qu'il fallait placer sous la bénédiction des dieux : nouveaux rites, nouvelles cérémonies. Les esprits étaient bien sûr invisibles,

à des épisodes émouvants. Un dimanche, il se mit à pleuvoir ; tout le monde courut s'abriter sous les arbres et les toits les plus proches. Lorsque la pluie cessa, les acteurs se remirent à jouer et le public au grand complet revint s'asseoir. Ce jour-là, il y eut peut-être trois interruptions successives, sans que la pluie parvienne à disperser l'assemblée.

Plus tard quelque chose y parvint pourtant : certainement pas la pluie ni aucun désastre naturel, car l'identification du village à la pièce était maintenant beaucoup trop difficile à rompre, mais les mesures autoritaires d'un régime hostile à ce genre d'initiative populaire. Le 16 novembre 1977, en retirant au centre de Kamirithu le droit d'accueillir le moindre rassemblement, le gouvernement kenyan interdit toute nouvelle représentation de Ngaahika Ndeenda. Je fus moi-même arrêté le 31 décembre 1977 et passai l'année 1978 entière dans une prison de haute sécurité, sans avoir eu droit ne serait-ce qu'à un simulacre de procès. L'émergence d'un théâtre authentiquement kenyan faisait peur aux autorités.

[...]

Un participant âgé d'environ soixante-dix ans, Njoki wa Njikiria, donna le 22 janvier 1982 une interview au Daily Nation : « Lorsque l'aventure du théâtre de Kamirithu commença, disait-il, nous autres vieillards pûmes nous rendre utiles en enseignant aux jeunes des choses qu'ils ne savaient pas. J'avais le sentiment de faire quelque chose d'important en leur apprenant certaines des

chansons que nous avions utilisées dans Ngaahika Ndeenda. Grâce au théâtre, on peut raconter l'histoire et apprendre aux enfants à quoi ressemblait leur passé, chose essentielle si on veut qu'ils construisent une société saine. Peu de gens savent encore ce que voulait dire le fait d'être colonisé dans les années 1930, comme le raconte la pièce. » Les autres interviewés tenaient des propos comparables. Dans le Standard du 29 janvier 1982, Wanjiru wa Ngigi, jeune secrétaire, mère de deux enfants, résumait le sentiment général : « J'ai appris tant de choses sur ma propre histoire que je peux dire avec certitude que j'en sais beaucoup plus qu'avant sur ma propre culture. Et je continue d'apprendre ! En savoir davantage sur mon passé m'a rendue plus attentive à mon présent et plus soucieuse de mon futur comme de celui de mes enfants. » Malgré sa brièveté, l'expérience de Kamirithu influença le théâtre kenyan. Elle suscita un élan vers un public populaire et contribua à répandre une foi accrue en la possibilité d'utiliser les langues africaines sur scène. Elle précipita la naissance de manifestations populaires comme le Festival annuel de Vihiga, dans l'ouest du pays. Aucune n'imitait absolument Kamirithu, mais le même désir les animait de ressusciter la culture kenyane en puisant à ses racines ouvrières et paysannes. La destruction de Kamirithu était donc bien plus que celle d'un simple théâtre ouvert. Dans sa recherche d'un théâtre authentiquement africain, Kamirithu avait laissé entrevoir la possibilité d'un autre Kenya, confiant

une de nos convictions les plus importantes : la participation de tous à la résolution des problèmes artistiques, si lente et chaotique qu'elle pouvait paraître, produisait des résultats d'une haute valeur artistique et forgeait une communauté d'esprits incomparable. Docteurs de l'université de Nairobi, docteurs de l'usine Bata et des plantations de toutes céréales, docteurs de l'« université de la rue » chère à Gorki, chacun était jugé à la seule aune de ce que sa contribution personnelle apportait au groupe

[..]

Les répétitions publiques participaient d'un désir plus global de démystifier le savoir et le réel. Les gens voyaient à quel rythme les acteurs progressaient, au prix de quel travail ils passaient du stade où ils arrivaient à peine à se déplacer et à dire leurs répliques, à un autre où ils finissaient par se mouvoir et jouer comme s'ils avaient toujours vécu sur scène et récité ce texte. Il arrivait qu'on donne un rôle à des villageois après les avoir vus monter spontanément sur le plateau pour indiquer de quelle façon interpréter tel ou tel personnage. Le public les applaudissait pour les encourager à continuer d'interpréter le rôle. Tout le monde se rendait compte que la perfection était l'aboutissement d'un processus – ce qui n'empêchait personne d'être admiratif. Au contraire nous l'étions plus encore, car nous savions que si le résultat était parfait, c'était grâce à chacun et au travail collectif de tous. La communauté entière s'en trouvait grandie.

Le travail sur le scénario de Ngaahika Ndeenda, l'écriture des répliques, les lectures et les discussions sur le décor, les auditions et les répétitions, la construction du théâtre en plein air, tout cela prit neuf mois, de janvier à septembre 1977. Tout était fait pour que le rythme des lectures, des discussions et des répétitions s'adapte à la vie des villageois. Elles avaient parfois lieu le samedi après midi, pour ne pas interférer avec la messe du matin.

Le fruit de tous ces efforts pour élaborer une forme théâtrale authentiquement africaine apparut lorsque la pièce fut jouée le 2 octobre 1977, de nouveau un dimanche après-midi – le froid rendait impossible une représentation en soirée. Ce fut un succès immédiat, avec un public venu de loin, en taxi et parfois par des bus loués exprès. Le théâtre redevenait ce qu'il avait toujours été : une composante parmi d'autres d'une grande fête collective. Certains spectateurs connaissaient les répliques aussi bien que les acteurs et se réjouissaient de les voir changer de ton et de jeu d'une fois l'autre, en fonction des circonstances ou du public. Beaucoup s'identifiaient aux personnages. On en voyait, ouvriers, paysans, se faire appeler du nom de leur personnage favori, Kiguunda, Gicaamba, Wangeci ou encore Gathoni. Ils utilisaient aussi les noms de K'ioi, de Nditiika, d'Ikuna ou de Ndugire pour désigner ceux, dans le village ou ailleurs, qui avaient tendance à profiter des petites gens. Les répliques de Ngaahika Ndeenda commencèrent à faire partie du vocabulaire et du cadre de référence quotidien des villageois. Cela donnait lieu

mais on pouvait les représenter à l'aide de masques. Ainsi la nature finissait-elle par devenir amie.

Les hommes aussi étaient cruels. Des ennemis venaient s'emparer du bétail et des chèvres de la communauté. Pour les reprendre, il fallait faire la guerre. Bénir les lances. Bénir les guerriers. Bénir ceux qui défendaient la communauté des assaillants. Célébrer le retour des guerriers victorieux qui, devant la communauté admirative et reconnaissante, rejouaient pour elle à renfort de chants et de danses les scènes les plus glorieuses de la bataille. Il y avait aussi les ennemis du dedans : malfaiteurs, voleurs, paresseux et autres êtres nuisibles à la communauté dont de nombreux contes, souvent accompagnés de chœurs, enseignaient le sort.

Il arrivait que certains récits prennent des jours, des semaines, des mois. Chez les Kikuyu, la cérémonie de l'Iruka, au cours de laquelle une génération remettrait le pouvoir à la suivante, se tenait tous les vingt-cinq ans. Si l'on en croit Kenyatta dans son livre *Devant le mont Kenya*, les habitants festoyaient, dansaient et chantaient pendant plus de six mois d'affilée. La nouvelle génération inventait de nouveaux proverbes et de nouvelles danses, annonçant les lois et les principes à venir. Une grande procession théâtrale jouait l'advenue d'Iruka. On chantait, on dansait, on mimait. Le théâtre à cette époque n'était pas isolé : il faisait partie intégrante de la vie et des rythmes de la communauté. C'était une activité parmi d'autres, qui se nourrissait des tâches de tous

les jours. C'était un jeu, un divertissement prenant, mais aussi un enseignement moral, dont dépendait la pérennité de la communauté. Les représentations n'avaient pas lieu dans des bâtiments construits exprès. Elles pouvaient se dérouler n'importe où – partout où se rencontrait un « espace vide », pour reprendre l'expression de Peter Brook. L'« espace vide », chez les habitants, faisait partie de la tradition.

4.

La colonisation britannique rompit cet équilibre. Les missionnaires, dans leur prosélytisme zélé, associèrent les cérémonies traditionnelles au diable. Pour ouvrir le cœur des indigènes aux voies de la Bible, il fallait les éradiquer. L'administration coloniale mit en place une nouvelle législation : une autorisation devint nécessaire pour le moindre rassemblement. Le colonialisme lui-même redoutait cette vérité énoncée dans la Bible : que deux ou trois hommes s'assemblent, et Dieu les entendra. Quel intérêt les colons auraient-ils eu à ce que le cri du peuple soit entendu ? La plupart des rites furent interdits, à commencer par la cérémonie de l'Iruka, en 1925. Les interdictions se firent draconiennes pendant la révolte Mau Mau, entre 1952 et 1962, où tout rassemblement de plus de cinq personnes devint passible de poursuites. S'appuyant sur l'école, les missionnaires et l'administration coloniale sapèrent peu à peu la tradition de l'« espace vide » en s'arrangeant pour confiner les réunions dans des lieux surveillés, salles communes, salles

de classe, églises, théâtres officiels pourvus d'estrades. Entre 1952 et 1962, ils tentèrent même d'enfermer l'« espace vide » derrière des barreaux en encourageant prisonniers et détenus politiques à représenter un théâtre servilement procolonial et anti-Mau Mau.

[...]

L'indépendance, en 1963, ne changea pas grand-chose : l'« espace vide » resta confiné dans les mêmes lieux ; les comédies musicales du genre Boeing Boeing, Jésus-Christ Superstar et Alice au pays des merveilles continuèrent de tenir le haut du pavé, et la communauté expatriée de dominer le monde du théâtre professionnel, semi-professionnel et amateur. Les écoles et les universités comptaient de plus en plus de diplômés cependant, et une résistance accrue se fit sentir, même si elle resta confinée entre les murs des écoles et des universités, et demeura souvent prisonnière de la langue anglaise.

[...]

L'émancipation prit des formes variées. Certains tinrent surtout à revendiquer le droit d'écrire, de mettre en scène et de jouer eux-mêmes les pièces de leur choix. D'autres, comme Micere Mugo et moi-même dans notre pièce *Le Procès de Dedan Kimathi*, se mirent à écrire un théâtre de plus en plus anticolonialiste et anti-impérialiste. D'autres encore, comme Francis Imbuga dans sa pièce *Trahison* dans la ville, entreprirent de critiquer l'ordre interne du pays.

[...]

5.

Le projet du centre de Kamiriithu n'était

donc pas une aberration, mais plutôt une tentative de retour aux fondements oubliés de la civilisation africaine et à ses traditions théâtrales. Par son simple emplacement au cœur d'un village où se côtoyaient les classes sociales décrites plus haut, Kamiriithu résolvait la question de ce que doit être un authentique théâtre national. Le théâtre n'a rien à voir avec un bâtiment. Ce sont les gens qui le font. C'est de leur vie qu'il parle. Kamiriithu renouait avec la tradition de l'« espace vide », tant par la langue et le sujet des pièces que par leur forme.

Les circonstances ne laissaient guère le choix. Par exemple, il existait à Kamiriithu un « espace vide » à proprement parler : les quatre arpents de terre réservés au centre de loisirs n'abritaient encore à l'époque, en 1977, qu'une vague bâtisse de quatre pièces aux murs d'argile, qui servait pour les cours d'alphabétisation aux adultes. Le reste était abandonné aux herbes. Ce furent les paysans et les ouvriers du village qui bâtirent la scène : une simple plateforme en demi-cercle surélevée, adossée à une palissade en bambous derrière laquelle une maçonnette servait de coulisses. La scène était à peine séparée des rangées de fauteuils, faites de longues pièces de bois pareilles à des marches d'escalier. Il n'y avait pas de toit. C'était un théâtre en plein air, entouré de vastes terrains vagues. Rien n'entravait le va-et-vient des acteurs et des spectateurs entre les gradins et la scène ni entre les gradins et les alentours. À l'arrière-plan poussaient de grand eucalyptus. Du haut des branches ou de la palissade en bambou, les oiseaux assistaient aux représentations.

3

Et au cours de certains spectacles, il arrivait que, sans avoir répété, des acteurs décident subitement de grimper aux

eucalyptus et de mêler leur voix à celle des volatiles. Ils ne jouaient pas seulement pour les spectateurs assis devant eux, mais pour quiconque les apercevait et les entendait : leur public, c'était les dix mille habitants du village sans exception.

[...]

Ce fut l'expérience de Kamiriithu qui me força à me tourner vers le kikuyu et à opérer ce qui revint pour moi à une « rupture épistémologique » avec mon passé. 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 flages, l'accueil des représentations. C'est la signification entière du projet qui s'en trouva modifiée.

[...]

Le fait intéressant était que bon nombre d'ouvriers et de paysans de Kamiriithu avaient participé à la lutte de libération, en la soutenant tacitement ou en s'engageant activement dans la guérilla. Beaucoup avaient pris le maquis dans les montagnes et les forêts, beaucoup d'autres avaient été enfermés dans des camps de détention ou des prisons ; certains aussi, bien sûr, avaient collaboré avec l'ennemi britannique.

Beaucoup avaient vu leurs maisons brûlées, leurs filles violées, leurs terres confisquées, leurs parents tués. Le village de Kamiriithu lui-même avait été successivement témoin de la lutte héroïque contre le colonialisme, puis de la gigantesque trahison qui avait laissé s'enliser le pays dans l'ordre néocolonial. La pièce célébrait la lutte passée et suggérait qu'elle ne devait pas s'arrêter.

C'est ici que le choix de la langue était crucial. Le kikuyu permettrait qu'il n'y ait pas, pour les spectateurs, de distance entre leur histoire et la langue dans laquelle cette histoire était racontée. Puisque la pièce était écrite dans une langue qu'ils comprenaient, ils étaient libres de participer aux débats sur le texte et les répliques. Ils en discutaient le contenu, mais aussi la forme. Nguni Wa Miri et moi ne cessions d'apprendre. Sur notre propre histoire. Sur ce qui se passait dans les usines. Sur ce qui se passait dans les fermes et les plantations. Sur notre propre langue, puisque les paysans, qui n'avaient jamais cessé de la parler, en étaient les plus fiables et les plus fidèles gardiens. Sur les traits formels caractéristiques du théâtre africain.

[...]

La pièce posait de nombreuses questions sur la société kenyane, et provoquait des débats toujours plus vifs non seulement parmi ceux qui travaillaient au futur spectacle, mais parmi ceux qui venaient assister aux répétitions et suivre l'évolution du projet. Les auditions et les répétitions étaient ouvertes au public. Cela nous avait été imposé au départ par la nature du lieu, ouvert aux quatre vents, mais c'est rapidement devenu

4