

Le Théâtre anglophone du XXe siècle en Afrique du Sud

Anne Fuchs, Université de Nice-Sophia Antipolis

Avant le début du XXe siècle, l'Afrique du Sud avait subi successivement l'invasion des Bantous, des Hollandais et des Anglais, ce qui eut comme résultat linguistique le voisinage de langues africaines et européennes, et souvent l'obligation de pratiquer ces dernières. Ainsi, parler d'un théâtre anglophone appelle d'emblée plusieurs commentaires : il s'agit, à partir de l'Acte de l'Union de 1910, du théâtre de la communauté anglophone blanche, ou des communautés noires qui utilisent l'anglais comme deuxième langue, ayant reçu une éducation en anglais ou un apprentissage de la langue de par leur emploi. La situation est nécessairement compliquée par la présence des Afrikaners, férus d'afrikaans et de leur propre identité, mais obligés également d'apprendre l'anglais pour simplement communiquer. Dans un premier temps, nous verrons l'influence plus qu'usuelle de la politique non seulement sur le genre de pièces, mais aussi sur les lieux théâtraux et les troupes pour constater ensuite l'émergence de plus en plus accélérée à travers le siècle d'un théâtre propre, et différent de celui de la métropole. En quoi consiste cette différence ? Nous tâcherons d'analyser si elle est spécifique à l'Afrique du Sud ou de même nature que celle constatée dans d'autres pays du Commonwealth.

Le fait marquant de ce XXe siècle sud-africain est bien connu : il s'agit de l'instauration de l'apartheid en 1948 et son abolition en 1994 après un demi-siècle de lutte. Si la grande période du théâtre appartient à ces années d'oppression, il y a eu néanmoins un " avant " et un " après ". Le siècle avait deux ans (sans remonter au XIXe) quand les Anglais ont gagné la guerre contre les boers et se sont approprié les diamants de Kimberley et l'or de Johannesburg. Le théâtre anglophone n'a pas tellement profité de ce triomphe, dans la mesure où les colonialistes britanniques ont continué à importer des vaudevilles et les grands succès de Londres qui ont fait des tournées au Cap, à Johannesburg et à Durban ; les Afrikaners rendus fanatiques de leur propre culture par leur défaite même, ne s'intéressaient qu'à un théâtre, souvent amateur, en afrikaans. Quant à la majorité noire, si elle était alphabétisée, c'était dans le cadre des missions où on lui avait appris à imiter Shakespeare à l'écrit et à ne pas viser plus

haut que des divertissements de patronage pour des représentations vivantes. Pendant soixante ans les travailleurs illettrés allaient développer leur propre culture, essentiellement musicale, dans les locations ou " townships " ¹, véritables ghettos qui faisaient partie des grandes villes. Pour être plus précis, à Johannesburg par exemple, il s'agissait d'abord de quartiers comme celui de Sophiatown à l'intérieur de la ville blanche, ou tout proche d'elle, où vivaient, travaillaient et jouaient ensemble toutes les tribus bantou venues des quatre coins du pays chercher du travail. Chacun apportait ses traditions musicales propres et, en plus, chacun subissait la même influence des chorales religieuses, ainsi que des spirituals et du jazz américains. En particulier, il existait à Sophiatown le " bioscope " où l'on montrait les films de gangsters américains. Dans les années quarante, toute une culture syncrétique devait exploser avec le magazine *Drum* ², le style de musique qui s'appelle " marabi ", les danseurs de claquettes et les chanteuses comme Dolly Rathebe et Miriam Makeba. Au Cap, on peut dire la même chose d'un quartier, District Six, où habitaient côte à côte les métis du Cap et des noirs.

La prise de pouvoir par les nationalistes Afrikaner en 1948, si elle n'a rien changé à l'ancien racisme sous-jacent de tout l'Empire britannique, a instauré, en plus, une séparation des races institutionnelle, séparation physique et culturelle qui allait se durcir progressivement jusqu'aux années quatre-vingt en marquant son côté institutionnel par une pléthore de lois et décrets. Ceux-ci, directement ou indirectement, concernaient aussi le théâtre ; le Group Areas Act (loi sur les zones résidentielles des groupes ethniques) de 1950, suivie d'une loi plus spécifique sur les zones de l'ouest de Johannesburg en 1953, bannissaient et séparaient les différentes ethnies noires dans des quartiers, qui leur étaient propres, des nouveaux townships de Soweto. Les anciens quartiers, trop mixtes et trop près des quartiers blancs furent littéralement rasés comme Sophiatown en 1955. Ce fut d'une part l'époque d'une résistance passive de la part des noirs contre l'apartheid et, de l'autre, celle de leur dépendance dans le monde du spectacle des entrepreneurs blancs tels Alfred Herbert : à partir de 1952, celui-ci présentait son spectacle *African Jazz and Variety* à un public blanc. Les artistes noirs, n'ayant pas le droit de produire leurs propres spectacles, durent se laisser exploiter, ou du moins patronner, par des blancs qui avaient accès à des lieux théâtraux. Une organisation, en particulier, bien que dirigée par des blancs, contribua à développer un théâtre spécifiquement sud-africain ³ : United

Artists (ou syndicat des artistes réunis) dans son local permanent, Dorkay House, fut responsable de deux événements qui allaient tout changer. Il s'agit de la pièce musicale *King Kong* (1959) qui utilisait la musique syncrétique de Sophiatown tout en racontant l'histoire tragique d'un boxeur noir sud-africain et, un an plus tôt, ce qui avait fait moins de bruit, fut montée la première pièce de l'auteur blanc Athol Fugard, intitulée *No-Good Friday*.

Les années soixante, qui commencent avec le massacre de Sharpeville perpétré contre des manifestants pacifiques, accentuèrent la mise en œuvre des lois répressives et, en particulier, de celle qui concernait la censure. À partir de 1964 on commença à appliquer des clauses du Group Areas Act aux spectacles ; les troupes multiraciales étaient interdites ainsi que les publics mixtes et il fallait même demander une autorisation pour qu'une troupe pût jouer dans une zone blanche ou l'inverse. Par ailleurs, un théâtre pour l'élite blanche est encouragé par l'installation d'un théâtre officiel dans chaque région avec des spectacles de ballet, d'opéra, de musique classique et de pièces jouées par des troupes permanentes aussi bien anglophones que de langue afrikaans. En 1963, les auteurs dramatiques britanniques ont commencé leur boycott et en 1966 British Equity (ou syndicat d'acteurs britanniques) interdit à ses membres de jouer en Afrique du Sud. Il est évident que ces mesures qui empêchaient les blancs d'avoir accès aux auteurs et aux tournées de la métropole, furent pour beaucoup dans ce qu'on peut appeler le véritable démarrage du théâtre indigène florissant des trente dernières années du siècle.

Cependant, avant d'aborder cette période, il faut faire un petit retour en arrière, car il y a eu deux ou trois figures marquantes de la première moitié du siècle qui ne semblent pas avoir influencé directement le mouvement postérieur ; on les a redécouverts seulement dans les années quatre-vingts. Néanmoins, Stephen Black et H. I. E. Dhlomo sont, chacun à sa façon, le précurseur d'un des deux fils qui dominent le théâtre sud-africain d'aujourd'hui. Black⁴, un blanc anglophone, encouragé par Rudyard Kipling, écrivit *Love and the Hyphen* (Amour et trait d'union) pour sa propre troupe en 1908. Cette satire de la société contemporaine du Cap est centrée sur les problèmes de la miscégenation et de l'ambition sociale avec des personnages de toutes les classes et de toutes les races. Si Black est le premier à essayer de représenter sur scène la réalité coloniale, Herbert Dhlomo⁵, comme son propre frère et Solomon Plaatje pour le roman, aspire à un retour aux valeurs pré-coloniales avec des drames de

facture classique écrits en anglais ou en zoulou comme *The Girl Who Killed to Save* (1935). Dans ses écrits théoriques, il prônait un théâtre plus synchrétique où des thèmes et des rythmes africains insufflèrent un dynamisme nouveau au théâtre moderne européen.

Il a fallu attendre la fin des années cinquante et le travail de trois hommes dans le cadre de Dorkay House pour qu'émerge un théâtre sérieux, indigène, et qui s'adresse de différentes façons aussi bien aux spectateurs noirs qu'aux spectateurs blancs. Nous avons déjà mentionné Athol Fugard⁶, l'auteur sud-africain le plus connu, le plus joué et le plus commenté de par le monde. *No-Good Friday* racontait avec des comédiens noirs une histoire des townships. Bien que découragé par toutes les restrictions qu'on lui imposait, Fugard se soit tourné par la suite davantage vers son monde personnel et la gloire internationale, c'est à lui qu'avait fait appel un groupe d'acteurs noirs de Port Elizabeth pour qu'il les aide à créer en 1972 une des pièces les plus célèbres de l'époque : *Sizwe Bansi is dead* (Sizwe Bansi est mort)⁷. Ce travail, dont la fable est fondée sur les expériences personnelles des acteurs et dont l'aspect de " théâtre pauvre " est inspiré par Fugard, devint un modèle pour beaucoup de jeunes noirs. L'improvisation y est reine et la transformation du comédien en personnage et d'un personnage en un autre, s'effectuait à travers les jeux du corps. Deuxièmement, Barney Simon, le futur directeur du célèbre Market Theatre de Johannesburg, était lui aussi associé à Dorkay House et aux premières pièces de Fugard avant de partir à Londres chez Joan Littlewood et à New York dont il a conservé en mémoire le travail théâtral des minorités noires.

Le troisième homme à avoir travaillé à Dorkay House est peut-être le plus important et, certainement, le plus méconnu au niveau international. Gibson Kente, producteur de mélodrames tels que *Manana* (1963) et *Sikalo* (1966), fondés sur les problèmes des townships, fut le premier noir à pouvoir quitter l'organisation de Dorkay House pour s'installer au cœur de Soweto et entretenir deux, puis trois troupes en tournée. Le génie de Kente réside dans le fait d'avoir su combiner une forme de comédie musicale occidentale et la musique propre aux noirs urbanisés. Dans un premier temps, les thèmes utilisés furent ceux de la moralité quotidienne, du conflit de générations, de la délinquance et de l'influence bienfaisante de la religion. Dans un deuxième temps, Kente donna deux pièces très engagées contre l'apartheid⁸ pour revenir, après un séjour en détention, à des œuvres plus anodines.

Ce fut loin d'être le cas pour d'autres auteurs noirs des années soixante-dix, pour qui le théâtre devenait le lieu par excellence de la contestation. D'une part ils étaient encouragés par des militants blancs qui formèrent comédiens et troupes noirs plus ou moins clandestinement : Robert Mshengu McLaren entraînait la troupe du Workshop '71 qui donna entre autres *Survival*, *Crossroads* et *uNosilimela* ⁹ ; Barney Simon, revenu des États-Unis en 1972, monta *Phiri*, adaptation dans le style des townships du *Volpone* de Ben Jonson. Dorkay House fut fermée tout de suite après et Barney Simon se tourna vers la conscientisation des blancs avec sa troupe " The Company ". Les membres de celle-ci, avec l'autre directeur, Mannie Manim, créèrent en 1976 le Market Theatre¹⁰ dans les anciennes halles indiennes d'un quartier connu pour son mélange racial au centre de Johannesburg. Dès le début, le théâtre fut en pratique multiracial, accueillant troupes, comédiens et auteurs de toutes les races.

L'autre entreprise comparable mais qui, contrairement au Market, n'existait plus aujourd'hui, était le Space Theatre ¹¹ du Cap. Fondé également par des blancs, Brian Astbury et Yvonne Briceand et bien connu pour son association avec Fugard, le Space fut néanmoins le premier à accueillir des auteurs noirs parmi les plus importants. Fatima Dike, l'auteur femme et noire sans doute la plus accomplie (avec Gcina Mhlope de la génération suivante), donna deux premières pièces *The Sacrifice of Krelé*¹² (1976) et *The First South African*¹³ (1977) au Space. À peu près en même temps, le théâtre commanda à Workshop '71 *Survival* qui fut joué ensuite à Johannesburg juste après les événements de Soweto de 1976. En 1978 les femmes noires d'un camp de squatters, Crossroads près du Cap, improvisèrent *Imfuduso* qui montrait la tentative de la police de les expulser de leur bidonville pour pouvoir les renvoyer dans leur bantoustan. Zakes Mda, aujourd'hui romancier, dramaturge, poète et artiste plasticien connu dans le monde entier, donna au Space *Dark Voices Ring*¹⁴ (difficilement traduisible par Des Voix sombres résonnent) ; et Matsemela Manaka permit au directeur blanc, Robert Amato¹⁵, de reprendre la pièce qui aurait un succès extraordinaire un peu partout après avoir été interdite en Afrique du Sud : il s'agit d'*Egoli*¹⁶ où l'on voit sur scène deux mineurs noirs enchaînés ensemble dans le dénuement le plus total, image iconique de tous les noirs du pays.

Matsemela Manaka, cependant, faisait partie de l'autre mouvement de contestation, celui qui dès la fin des années soixante-dix rejeta toute influence

des blancs en faveur de la Conscience Noire (ou Black Consciousness). Dans le domaine du théâtre, cela s'est traduit par la formation de plusieurs troupes militantes, The Theatre Council of Natal (1969), The People's Experimental Theatre (1973) et The Music Drama Arts and Literature Institute (1975). Steve Biko, la figure dominante du même mouvement politique, prônait le fait de briser la dépendance psychologique des noirs vis à vis de leurs oppresseurs blancs et, en même temps, la remise en valeur des traditions ancestrales, en particulier de la poésie orale. Ces deux aspects trouvaient leur place dans le théâtre de l'époque dont le militantisme était tel que ses auteurs-directeurs se firent tous arrêter avant le soulèvement de Soweto en 1976. Cette contestation active devait continuer sous une forme ou une autre (retour en force de l'ANC, regroupement de toutes les formations anti-apartheid, manifestations syndicales, boycott des écoles) suivie d'actes de répression souvent violents jusqu'à la libération de Nelson Mandela en 1991. En effet, les années quatre-vingts se caractérisent par un gouvernement afrikaner qui, d'une main, réprime pour pouvoir maintenir le statu quo et, de l'autre, est obligé de libéraliser quelques lois (notamment en ce qui concerne la séparation culturelle des races) pour essayer de satisfaire les libéraux blancs en grande partie anglophones, maîtres de l'économie et responsables de la communication avec le monde extérieur.

C'est ainsi que deux auteurs-directeurs, que leurs idées rattachent à la fin des années soixante-dix au mouvement de la Conscience Noire, ont été en mesure d'imprimer leur marque non seulement dans les " townships " et au Market Theatre, mais aussi lors de tournées en Europe et aux États-Unis. Matsemela Manaka, directeur depuis 1978 de la jeune troupe de Soyikwa ainsi que, à partir de 1984, de Funda, centre culturel à Soweto, financé par une fondation d'hommes d'affaires blancs, a vu sa première pièce *Egoli* interdite. Néanmoins on le retrouve avec de nouvelles pièces : *Pula* (1982), *Children of Asazi* (1986) et *Gorée* (1989) entre autres, qui seront présentées à Soweto, mais également au Market Theatre et, surtout, lors de tournées en Europe. Parallèlement à la carrière de Manaka¹⁷, il faut citer celle de Maishe Maponya, directeur du Bahumutsi Drama Group ; une des premières pièces de Maponya donnée à Soweto en 1977 fut ensuite transférée au Market Theatre dans une mise en scène " *Retour à l'Afrique* " avec danse et musique traditionnelles et un titre qui laissait rêver à l'époque, *Peace and Forgive* (Paix et Pardonner) et qui, aujourd'hui, semble prémonitoire de l'attitude des noirs dans l'après-apartheid.

Et cependant l'œuvre suivante, celle qui a établi la réputation de Maponya, était très loin d'un pardon quelconque ; intitulée *The Hungry Earth*¹⁸, elle montrait la lutte aussi bien des membres de sa troupe théâtrale que des mineurs contre la " terre avide " et, par extension, leur lutte solidaire contre l'apartheid.

Les années quatre-vingts virent l'apogée du théâtre anglais (ou même du théâtre tout court) en Afrique du Sud¹⁹. On utilisait la langue anglaise comme langue de contestation vis-à-vis du pouvoir afrikaner, mais aussi et surtout comme langue de communication entre les différentes tribus et avec le monde extérieur. Ce théâtre de contestation, propre aux auteurs noirs (et par " noir ", il faut entendre dans le cadre de l'Afrique du Sud non seulement les peuples bantou, mais aussi les Indiens et les métis), dépendait souvent d'un appui financier ou technique de blancs. Par ailleurs apparaissaient d'autres troupes qui se réclamaient de principes non-raciaux et dont les pièces étaient presque toujours dirigées par un blanc. La Junction Avenue Theatre Company²⁰, dirigée par Malcolm Purkey, en est une bonne illustration : fondée en 1976 par quelques étudiants blancs de l'Université du Witwatersrand (Johannesburg) dans le but de conscientiser un public blanc avec *The Fantastical History of A Useless Man* (L'Histoire fantastique d'un homme inutile) elle accueillit en 1978 des membres noirs de Workshop '71.

À partir de cette date, Junction Avenue devient l'un des groupes les plus dynamiques et les plus inventifs en matière de forme musicale et théâtrale. Le travail de création en atelier était centré, d'une part, sur l'historique de l'apartheid, accompagné de la musique propre à chaque époque explorée et, d'autre part, sur des histoires personnelles aussi bien des participants que de personnes consultées à l'extérieur. *Randlords and Rotgut* (Seigneurs du Rand et Tord-boyaux), 1978, racontait comment les ouvriers noirs du Rand (région des mines d'or autour de Johannesburg) avaient été asservis par l'alcool qu'ils recevaient en gages autour de l'année 1900. Les deux autres explorations historiques se rapprochèrent plus de l'actualité : *Marabi* (1982) centrée sur les déplacements de population ouvrière noire des villes pendant les années trente et quarante fit une place de choix à la culture musicale " marabi " ; *Sophiatown*, le plus gros succès de cette troupe, est l'histoire du quartier de Johannesburg connu pour des personnalités comme Miriam Makeba, Dollar Brand, Lewis Nkosi et Nat Nakasa qui y habitaient, ainsi que pour avoir été un centre pour intellectuels noirs et blancs et le lieu d'inspiration du magazine *Drum*.

Sophiatown est emblématique du théâtre des années quatre-vingts ; ayant ses racines dans une collaboration entre noirs et blancs, le militantisme de la pièce s'accorde avec le grand mouvement unitaire de cette période et atteint à une sorte de perfection de par sa théâtralité et son art populaire. À part les créations de Junction Avenue (dont quelque membres, notamment Ari Sitas et Astrid von Kotze²¹, inaugurèrent en même temps le mouvement théâtral des Syndicats noirs) Barney Simon, au Market Theatre, commençait en 1981 sa collaboration avec Percy Mtwa et Mbongeni Ngema, des comédiens ayant travaillé avec Gibson Kente. En tant que directeur artistique du Market, Barney Simon avait déjà accueilli de nombreux auteurs noirs, y compris Ronnie et Kessie Govender (Indiens), Adam Small (métis), Zakes Mda (Xhosa), et des œuvres résultant d'une collaboration entre noirs et blancs, telles les pièces de Fugard et des Serpent Players ; lui-même avait déjà créé en atelier *Cincinnati*²² et *Call Me Woman* à la fin des années soixante-dix. Ce qui différencie *Woza Albert!* avec Mtwa et Ngema des autres expériences de collaboration menées par Barney Simon, c'est que l'idée, l'inspiration et, dans une certaine mesure, les techniques théâtrales, ont jailli de l'esprit des deux acteurs noirs. *Woza Albert!*²³ (1981), qui raconte le passage de Jésus-Christ en une Afrique du Sud soumise à l'apartheid, est peut-être la pièce du XXe siècle sud-africain la mieux connue à travers le monde. Elle a donné lieu à des suites pour les trois co-créateurs : Barney Simon a continué des collaborations (avec notamment Black Dog (1984) et *Born in the RSA* (1985)) jusqu'à sa mort en 1995 ; Percy Mtwa est surtout connu pour Bopha et Mbongi Ngema pour toute une série de pièces militantes et musicales comme *Asinamali* (1985) et *Sarafina* (1986).

À la fin des années quatre-vingt les lois répressives de l'apartheid étaient encore en place, le théâtre de ceux qui prônaient la Conscience Noire ainsi que le théâtre de collaboration interracial, bien que toujours militants, commençaient à s'essouffler et l'État, le peuple et les gens de théâtre, tous, reconnurent se trouver à la fin d'une époque. Mais de quoi serait fait l'avenir ? Ce questionnement eut sa place aussi au théâtre où il perdurait dans les années quatre-vingt-dix à côté de l'autre question brûlante, à savoir quel rôle joueraient les spectacles dans une nouvelle société. Pendant leurs tournées à l'étranger, Junction Avenue et d'autres troupes s'étaient rendu compte d'une coupure entre l'art dramatique des Sud-Africains et celui d'autres pays où de nouvelles formes et de nouvelles théories s'étaient fait jour. En 1989 Junction Avenue, en

particulier, déclencha une réflexion collective sur ce qu'ils avaient appris de Kantor, de Pina Bausch, des Américains, des Russes etc. Ces ateliers donnèrent lieu à ce qu'on pourrait qualifier de première pièce post-moderne du pays ; *Tooth and Nail* suscita un énorme intérêt²⁴, mais n'eut pas le succès populaire et commercial de *Sophiatown*. En même temps, William Kentridge, un des fondateurs de cette troupe, entreprenait un travail avec deux marionnettistes de la Handspring Puppet Company qui devait aboutir à une série de spectacles d'une grande beauté plastique, mais fondés sur des œuvres littéraires européennes telles *Wozzeck* (devenu *Woyzeck on the Highveld*)²⁵ *Faust* (*Faustus in Africa*) et *Ubu Roi* (*Ubu and the Peace Commission*) ; ces pièces s'adressaient surtout à un public d'intellectuels et d'étrangers.

Le début des années quatre-vingt-dix et les prémisses d'un véritable changement de régime connurent une période de doute pour le théâtre ; les thèmes anti-apartheid ne faisaient plus recette, le théâtre post-moderne devait continuer, mais il semblait peu adapté à une démocratie nouvelle. Deux auteurs qui avaient débuté pendant les années soixante-dix connurent peut-être les plus gros succès auprès du public noir. Il s'agit de Zakes Mda et Fatima Dike. Celle-ci créa en atelier *So What's New* ?²⁶ en 1990 où elle s'adresse à une nouvelle forme de colonisation²⁷ en Afrique du Sud, celle de la psyché par la pénétration des forces marchandes (ici il s'agit de séries télévisées américaines). Zakes Mda revint aux contes traditionnels avant de traiter, aussi bien dans ses pièces que dans ses romans, des problèmes d'une société en ébullition avec, en particulier, le retour des exilés et des combattants de l'ANC. Ce sont ces deux auteurs qui annoncèrent un des nouveaux mouvements des années quatre-vingt-dix, qui a des rapports avec la post-négritude²⁸. Effectivement, pendant cette dernière décennie du siècle, de plus en plus d'auteurs dramatiques noirs ont cessé de regarder vers l'Europe et de créer en termes qui les rendaient aussi bien opposants des blancs que complémentaires d'eux soit en ce qui concerne les thèmes traités qu'en matière de formes théâtrales. On peut citer les pièces d'Aubrey Sekhaby *On my Birthday* (1996), ainsi que *Not with My Gun* (1998), et de Sello Maake *ka Ncube Koze Kuse Bash* (1998) et *Komeng* (2000) qui traitent des problèmes domestiques des noirs de Johannesburg ; Heinrich Reisenhofer et Oscar Petersen dans *Suip* (2000) et Fiona Coyne dans *Glass Roots* (2000) traitent des problèmes de l'alcoolisme des métis du Cap, tandis que la par l'énergie nouvelle d'un théâtre qui, avec du recul, annonçait ou même "

dernière pièce de Junction Avenue, *Love, Crime and Johannesburg*²⁹ (1999), prend pour thème, dans ce spectacle musical et brechtien, un incident vrai (l'incarcération d'un poète pour corruption financière).

Depuis 1978 Junction Avenue s'était toujours adressé à un public aussi large que possible. En cette fin de siècle, une autre troupe se donna le même but. On a appelé Brett Bailey, directeur de la compagnie Third World Bunfight, un " conteur post-moderne ". De fait, dans une série de spectacles *iMumbo Jumbo* (1997), *Ipi Zombi* (1998) et *The Prophet* (1999), son utilisation d'événements mythiques de l'histoire de la majorité noire sous une forme d'" Afro-cabaret " combinait les deux fils " post-moderne " et " post-négritude " pour le plus grand plaisir de publics noirs et blancs dans des espaces non théâtraux où se mélangeaient comédiens et spectateurs.

Quant aux espaces théâtraux de l'ancien régime, la fin du siècle³⁰ connut des diminutions considérables des subventions aux institutions d'État avec, en contrepartie, pour la première fois en 1995, une subvention accordée au Market Theatre. Malheureusement même en 2003 les théâtres communautaires des " townships " manquaient encore de moyens de toutes sortes, y compris d'espaces fixes et appropriés.

Des points de comparaison sont possibles et même évidents avec d'autres pays du Commonwealth³¹ : l'Australie, le Canada (sans parler des États-Unis) ont tous vu l'émergence d'un théâtre " hybride " avec la promotion sociale de minorités noires ; et, cependant, de grandes différences subsistent dans la mesure où en Afrique du Sud jusqu'en 1994 la majorité était noire, ne contrôlait pas le pays et avait peu accès au théâtre officiel. Même une comparaison avec l'Inde n'est pas valable, car l'Inde et le Pakistan se sont libérés du joug colonial au milieu du siècle et avaient déjà une tradition du spectacle des plus florissants avant l'hégémonie des Européens. En ce qui concerne les autres pays d'Afrique, aucun n'a eu en son sein l'implantation d'un monde capitaliste développé dont les richesses pouvaient rivaliser avec celles des Amériques et de l'Europe. L'apartheid institutionnalisé a donné un essor à la lutte de la majorité noire sans précédent et, si le théâtre en soi n'est qu'un épiphénomène, il a été touché par l'esprit et le dynamisme ambiant. Ceci est également vrai des auteurs blancs³² tels Athol Fugard dont l'esprit universel est traduit dans des thèmes et une pratique bien sud-africains. Lors de tournées en Europe, aux États-Unis et ailleurs dans le monde, le spectateur des années quatre-vingts a été frappé, bouleversé

introduisait " au moins trois des mouvements importants du théâtre britannique des années quatre-vingt-dix. Le théâtre physique et le théâtre noir (Black British) se faisaient déjà lentement une place, mais l'explosion du théâtre " In Yer Face "³³ est arrivée, après que les acteurs de Woza Albert! eurent craché (littéralement) leur haine et montré leur derrière à un public mesmésisé.

Notes :

- 1- Voir Coplan, David, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, London & New York: Longman, 1985.
- 2- Voir Sampson, Anthony, *Drum: A Venture into the new Africa*, London: Collins, 1956.
- 3- Voir Kavanagh, Robert, *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*, London: Zed, 1985.
- 4- Voir Black, Stephen, *Three Plays*, ed. Gray, Stephen (Johannesburg: Donker, 1984).
- 5- Voir, Couzens, Tim, *The New African: A Study of the Life and Work of H.I.E. Dhlomo*, Johannesburg: Ravan Press, 1985.
- 6- Voir Walder, Denis, *Athol Fugard*, Basingstoke: Macmillan, 1984.
- 7- In Fugard, A., John Kani & Winston Ntshona, *Statements: Three Plays*, Oxford: OUP, 1974.
- 8- Voir en particulier G. Kente, *Too Late in Kavanagh*, Robert (Mshengu) ed., South African People's Plays, London: Heinemann, 1981.
- 9- *Survival* (Workshop '71) et *Credo Mutwa, uNosilimela* in Robert (Mshengu) Kavanagh ed., South African People's Plays .
- 10- Voir Fuchs, Anne, *Playing the Market. The Market Theatre, Johannesburg*, Amsterdam-New-York: Rodopi, 2002, éd. revue et corrigée de *Playing the Market* etc London: Harwood, 1990.
- 11- Voir Astbury, Brian, *The Space/ Die Ruimte/Indawo. March 1972-September 1979*, Cape Town: M. & A. Fine, 1979.
- 12- In *Theatre One. New South African Drama*, ed. Gray, Stephen, Johannesburg: Donker, 1978)
- 13- Dike, Fatima, *The First South African*, Johannesburg: Ravan, 1979.
- 14- In Mda, Zakes, *We Shall Sing for the Fatherland and other Plays*, Johannesburg: Ravan, s.d. 1979?
- 15- Robert Amato reprit brièvement la direction du Space Theatre en 1979 en le rebaptisant " The People's Space Theatre ".
- 16- Voir Davis, Geoffrey V. ed., *Beyond the Echoes of Soweto. Five Plays by Matsemela Manaka (Egoli, Pula, Children of Asazi, Toro, The African Dream)*, Amsterdam: Harwood, 1997.
- 17- Ibid.

- 18- In Maponya, Maishe, *Doing Plays for a Change. Five Works Introduced by Ian Steadman (The Hungry Earth, Umongikazi/The Nurse, Dirty Work, Gangsters, Jika)*, Johannesburg: Witwatersrand U.P., 1995.
- 19- Voir Fuchs, Anne, " L'Apartheid au miroir du théâtre ", *Le Monde Diplomatique* (novembre 1986): 14-15.
- 20- Voir Orkin, Martin ed., et introduction *At the Junction: Four Plays by the Junction Avenue Theatre Company (The Fantastical History of a Useless Man, Randlords and Rotgut, Sophiatown, Tooth and Nail)*, Johannesburg: Witwatersrand U.P., 1995.
- 21- Voir von Kotze, Astrid, *Organise and Act*, Durban: Culture and Working Life Publications, 1988.
- 22- Hauptfleisch, Temple & Steadman ed., *South African Theatre*, Pretoria: HAUM, 1984.
- 23- In Ndlovu, Duma ed. *Woza Africa! An Anthology of South African Plays* (Mbongeni Ngema, Percy Mtwa & Barney Simon *Woza Albert!*, Maishe Maponya *Gangsters*, Matsemela Manaka, *Children of Asazi*, Barney Simon, Vanessa Cooke, T. Kwebulani et al. *Born in the RSA*, Mbongeni Ngema *Asinamali!* Percy Mtwa, *Bopha*, New York: George Braziller, 1986.
- 24- Voir Purkey, Malcolm, " Tooth and Nail. Rethinking Form for the South African Theatre ", *Theatre And Change in South Africa*, eds. Geoffrey V. Davis & Anne Fuchs, Amsterdam: Harwood, 1996 pp. 155-172.
- 25- Voir Kentridge, William, " An interest in the Making of Things ", *ibid.*, pp. 140-154.
- 26- In Perkins, Kathy ed., *Black South African Women: An Anthology of Plays*, London: Routledge, 1998.
- 27- Voir Jeyifo, Biodun "In the Wake of Colonialism and Modernity" *Anglophonia*, 7/2000, coord. par C. Fioupiou, Toulouse : Presses Univ du Mirail, 2000, p. 71-84.
- 28- Voir Osofisan, Femi, "Theater and the Rites of "Post-Negritude" Remembering " Research in African Literatures, Vol. 30.1. Spring 1999.
- 29- Junction Avenue Theatre Company, *Love, Crime and Johannesburg*, Johannesburg: Witwatersrand U.P., 2000.
- 30- Pour les spectacles, auteurs et institutions des années quatre-vingt-dix et suivantes, on peut consulter le web; <http://www.mg.co.za/art/theatre> et des sites similaires.
- 31- Voir Crow, Brian with Chris Banfield, *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge: Cambridge U.P., 1996.
- 32- Si, faute de place, nous n'avons pas parlé des nombreux auteurs sud-africains blancs, il faut néanmoins en citer ici quelques-uns qui ont surgi pendant les années de l'apartheid et qui se sont adaptés au nouveau régime: Paul Slabolepszy, Peter-Dirk Uys, Andrew Buckland, Mark Fleishman et Sue Pam-Grant (entre autres).
- 33- Voir Sierz, Aleks, *In-Yer-Face. British Drama To-Day*, London: Faber and Faber, 2001.