Il était une fois les Yoruba...

Bernard Müller

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/213>
DOI : 10.4000/etudesafriaines.213
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003
Pagination : 483-503
ISBN : 978-2-7132-1810-1
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Bernard Müller, « Il était une fois les Yoruba... », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 171 | 2003, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/213> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.213

Bernard Müller

« Nos ancêtres les Yoruba... »

Splendeur et misère de la bourgeoisie yoruba du Nigeria

« Je peux maintenant vous énumérer les
noms et vous narrer l'histoire des rois du
Yoruba depuis qu'il s'agit d'un royaume,
bien des générations avant le roi Abiodun. »
(Samuel Johnson, 1921)

Qu'en est-il aujourd'hui de la légendaire vitalité des compagnies de *Yoruba Traditional Theatre*¹ ou de *Yoruba Folk Opera* qui défrayèrent la chronique pendant un quart de siècle (1960-1985) ? En se promenant aujourd'hui à travers le pays, on a beaucoup de mal à se figurer qu'en ces années bénies plusieurs dizaines de compagnies ambulantes sillonnaient le pays. Les représentations de *Folk Opera* faisaient salle comble à travers le pays et surtout dans le Sud-ouest². Dans ce genre, les plus grandes troupes de l'époque furent notamment celles de Duro Ladipo (1931-1978) qui fit le tour du monde avec son spectacle « Oba Koso » (*Le roi ne s'est pas pendu*, 1963), celles de Hubert Ogunde, de Kola Ogunmola, de Oyin Adejobi, ou de Wole

1. Le genre qui relève de la catégorie *ere ori itage* ou tout simplement *ere* en yoruba est presque toujours désigné par un terme anglais : *Yoruba folk opera*, *Yoruba traditional theatre*. Une pièce de théâtre yoruba mêle des moments de textes à des moments de chants, de musique et de danse. Cette forme de « spectacle vivant total » met en scène des passages de la mythologie yoruba. Il s'agit d'un genre épique qui illustre les faits et gestes des dieux *orisha* en faisant alterner des passages de dialogues à des épisodes chantés et dansés par un chœur.
2. Le *Yoruba Traditional Theatre* s'enracine dans les cinq États (Oshun, Ogun, Oyo, Lagos et, partiellement, Ondo) dits yoruba du Sud-Ouest de la fédération nigériane. Ces régions sont peuplées par environ 20 millions de personnes (c'est-à-dire 18 % de la population totale de la fédération du Nigeria qui compte 120 millions d'habitants). Le taux d'urbanisation et d'industrialisation de ces cinq États est élevé par rapport au reste de la fédération et du continent, l'État de Lagos concentre à lui seul plus de 60 % des investissements industriels, et en tant que siège du gouvernement fédéral jusqu'en 1991, il accueillait un nombre important de fonctionnaires civils et militaires.

Soyinka (*Orisun et Mask*, 1969). Ces hommes de théâtre et directeurs de compagnie mirent en scène leurs propres créations et celles de J.-P. Clark-Bekederemo, de Ola Rotimi, de Wale Ogunyemi, de Zulu Sofola, pour n'en citer que quelques-uns. Cette première génération de pionniers fut immédiatement suivie par une autre non moins énergique et toujours très active³.

Contrairement à cette époque effervescente, la scène théâtrale semble aujourd'hui singulièrement flottante⁴, sinon insaisissable. L'accueil du public envers les productions théâtrales s'est modifié et la quantité d'« échecs » et de *flops* semble en augmentation, du moins à en croire les colonnes réservées au théâtre dans les nombreux journaux de la dynamique presse de Lagos. La crise du théâtre yoruba paraît si profonde qu'elle perturbe le déroulement même des représentations qui sont de plus en plus souvent sifflées tant la qualité est médiocre. On assiste à un nombre croissant de « dérapages » comme celui où les acteurs jouant les divinités (*orisha*) sont frappés d'une « transe sauvage »⁵ qui les oblige à interrompre la représentation. Le public des *aficionados* de théâtre pense alors que c'est la décadence pure et simple d'un genre original.

Alors, que se passe-t-il ? Pourquoi le théâtre traditionnel yoruba est-il en train de se recroqueviller ? Les causes économiques suffisent-elles à expliquer cette situation délétère, et dans quelle mesure affectent-elles les habitudes culturelles ? De quel processus social la disparition du *Yoruba Traditional Theatre* informe-t-elle ?

La fiction culturelle yoruba, qui devait étayer le mouvement nationaliste et son institutionnalisation progressive, est en train de s'étioler. Ce processus coïncide avec le déclin d'une bourgeoisie⁶ et le délitement du réseau des

3. Celle-ci se compose notamment de Tunde Fatunde, Femi Osofisan, Bode Sowande, Kole Omotoso, Olu Obafemi, Ossie Enekwe, Meki Nzewi, Bode Osanyin, Ken Saro-Wiwa, Esiaba Irobi, (Comish Ekiye), Sonny Oti, Rasheed Gbadamosi, Tess Onwueme, Akanji Nasiru, Segun Oyekunle, Ben Tomololu pour ne citer que les principaux.
4. Le nombre total des pièces jouées entre 1985 et aujourd'hui correspond approximativement à la production annuelle du milieu des années 1960. Il est vrai que la société nigériane a connu des bouleversements sans précédent au cours de cette période et que le monde du théâtre a incontestablement pâti de cette conjoncture économique et politique funeste.
5. Ce type d'« accident » est interprété comme une « possession punitive » qui résulte d'une agression sorcière. Elle nécessite l'intervention d'un spécialiste qui identifiera l'origine de l'attaque, proposera les remèdes et suggérera éventuellement la rétorsion à entreprendre. Ce spécialiste peut être un devin (*babalawo*) ou un pasteur chrétien. Le choix de l'un ou de l'autre se fera sur la demande de la victime et/ou de son entourage et non en fonction de la nature de l'agression. La possibilité d'une telle « possession punitive » qui engage une personne non initiée pose un certain nombre de problèmes sur la manière dont l'« image » de l'*orisha* a pu se transmettre de manière inconsciente.
6. Cette bourgeoisie relève d'une classe qui s'est constituée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle est le fruit de l'alliance stratégique (MANN 1985) d'une bourgeoisie cosmopolite issue de la diaspora Sierra Léonaise (*Saro*), d'esclaves libérés du Brésil dits Amaro et de certaines élites traditionnelles des cités-États

missions qu'elle a mis en place dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le *Yoruba Traditional Theatre* disparaît car plus personne n'adhère et ne croit à cette fiction qui en était le support. Les personnages représentés sur scène ne véhiculent plus les émotions qui permettent au public de s'identifier avec eux ou, comme dans le cas de la « transe sauvage » évoquée plus haut, l'émotion est si forte qu'elle dépasse les conventions théâtrales modernes, comme si l'appartenance à l'identité yoruba n'avait plus aucun écho.

L'époque où l'on pouvait assister à une représentation théâtrale sur les places publiques ou dans les salles de réception des hôtels est bel et bien révolue. Les camions qui transportaient les décors et devant lesquels se déployait la scène ont depuis longtemps été désossés et recyclés. Malgré tout, le théâtre comme « spectacle vivant » n'a pas disparu pour autant et quelques groupes de professionnels du théâtre parviennent encore à se maintenir dans des lieux très localisés comme les universités, les centres culturels régionaux et les centres culturels étrangers (Maison de France, Goethe Institut, British Council, etc.).

L'origine des fonds qui permettent à ces groupes de se produire nous donne une idée des contraintes idéologiques que doivent affronter les gens de théâtre. On remarque ainsi que les créations théâtrales soutenues par les financeurs sont de type « traditionnel » ou « néo-traditionnel ». Si l'attente de ces financeurs est souvent la même que celle du public, les uns et les autres ne perçoivent pas forcément la même chose dans le même spectacle, mais tous s'accordent cependant sur le fait que le théâtre constitue un excellent moyen de « préservation et de valorisation des traditions ». Loin d'être un mouvement qui fait l'unanimité, le combat pour l'authenticité dissimule en réalité une série de frictions internes à la société qui renvoie à des conflits entre formations sociales.

Ce noyau dur du monde théâtral survit dans un environnement précaire grâce à la souplesse qui caractérise l'organisation des compagnies. La plupart des gens de théâtre ont une autre profession qui leur permet de vivre et même d'investir personnellement dans certaines productions. Celle-ci est souvent liée aux médias, à la publicité ou à la culture. Il n'est pas rare qu'un comédien arrondisse ses fins de mois en participant à une production de *homevideos* dont il ne se vantera pas, car le monde du théâtre dénigre le laxisme de celui de la vidéo. Certains comédiens ou metteurs en scène ont également une activité professionnelle dans l'enseignement scolaire ou universitaire. Cependant, il ne s'agit pas d'un théâtre amateur car il s'adresse à un public spécialisé extrêmement exigeant.

Les « associations familiales » de la grande époque du *Travelling Theatre* d'Hubert Ogunde ont été remplacées par une nébuleuse de gens de théâtre et de spectateurs appartenant au même milieu social — relativement

yoruba en particulier — mais pas exclusivement — de l'aristocratie de la ville d'Oyo.

élitaire — et qui entretiennent un dialogue intense et passionné que la presse ne manque pas de publier dans ses pages consacrées à la scène artistique et intellectuelle⁷.

La fabrication des pièces de *Yoruba Traditional Theatre* aujourd'hui

La plupart de ces pièces mythologiques et historiques qui retiennent notre attention dans ce chapitre ne sont pas tirées de textes publiés. Alors que le nombre de pièces de théâtre publiées par des éditeurs est en chute libre, on remarque le développement de la diffusion d'une littérature théâtrale tapuscrite photocopiée. Plus que de simples pièces de théâtre, ces tapuscrits sont avant tout des « fiches techniques » qui présentent simultanément les dialogues, les compositions musicales, la scénographie, les éléments du décor, etc. Ils ressemblent à des travaux universitaires, reconnaissables à leur tranche en spirale, à leur couverture cartonnée « bleutée » et à la qualité irrégulière de l'impression en raison de l'usure progressive des cartouches d'encre et des têtes d'impression.

Ces documents ne sont pas imprimés ni commercialisés de manière formelle. Les auteurs paient eux-mêmes des dactylos installées sur le campus universitaire pour mettre en forme les manuscrits. L'« original » est ensuite photocopié à une petite dizaine d'exemplaires qui sont distribués à l'intérieur du marché formé par le triangle universités/centres culturels régionaux/centres culturels étrangers. Ces copies circuleront ensuite à l'intérieur du monde du théâtre et ceux qui voudront disposer d'un exemplaire personnel devront en faire une copie à leurs propres frais.

Il s'agit rarement de pièces terminées. Il serait plus juste de considérer ces œuvres comme des synopsis détaillées et comme des canevas qui seront finalisées si le premier cercle de lecteurs est encourageant et si une perspective de production se présente. Ces tapuscrits sont généralement des textes exploratoires qui interprètent des informations recueillies par leurs rédacteurs au cours d'enquêtes menées dans les villages de l'arrière-pays. Les personnes interrogées sont de manière générale les personnes âgées, de préférence illettrées, les professionnels de la divination (*babalawos*) et les herboristes (*onishegun*). Ces derniers se sentent souvent flattés par l'intérêt que leur portent leurs enfants qui, jusque-là, au pire, les méprisaient en raison de leur illettrisme ou, au mieux, les craignaient en raison des opérations de sorcellerie qu'ils soupçonnaient de tramer.

Au cours de ces séjours à la campagne qui correspondent généralement aux périodes de vacances universitaires, les dramaturges de ce genre de théâtre mythologique et historique rassemblent une quantité d'informations

7. Les rubriques des quotidiens nationaux *The Guardian* et *The Comet* sont fameuses.

qu'ils croisent avec les informations consignées dans les ouvrages d'ethnographie indigène et/ou occidentale. Les canevas ou pièces écrites qui naissent de cet agrégat d'informations de type ethnographique⁸, recueillis par les dramaturges, forment un corpus qui sert de cadre à un large débat qui agite de manière générale la société nigériane et, en particulier, la petite bourgeoisie déliquescence. C'est incontestablement autour de la rédaction de ces documents et des étapes pratiques (depuis les recherches préalables jusqu'aux répétitions ou les représentations publiques, le cas échéant) que vit le théâtre nigérian aujourd'hui. On peut raisonnablement supposer qu'il est plus vivant dans cette « pratique théâtrale informelle », qui se passe pour ainsi dire de véritables représentations publiques, que dans les lieux officiels qui ont entre-temps été « recyclés » et qui servent à tout autre chose qu'au théâtre⁹.

Cette opération de collecte d'informations destinées à être utilisées sur la scène du théâtre est généralement accompagnée d'un véritable cheminement existentiel qui s'exprime comme « une prise de conscience des racines » et « un retour aux sources ». Il se trouve que cette nécessité philosophique de renouer avec ses « origines » trouve un écho très favorable auprès de centres culturels étrangers (représentative des goûts des amateurs de *World Theatre*) et des départements d'études théâtrales des universités. Il y a là une plateforme idéologique inespérée qui permet une circulation des idées et des fonds à un niveau mondial.

Je fus le témoin d'une coïncidence qui me paraît aujourd'hui suffisamment frappante pour être signalée : au cours des répétitions, le metteur en scène de la pièce qui fut au centre de mes recherches sur le terrain pour ma thèse (1996-2000) portait souvent sous son bras un ouvrage-clé de l'ethnographie yoruba, il s'agissait d'un vieil exemplaire déchiré, malgré sa solide couverture cartonnée, jauni et vermoulu (le papier vieillit très mal dans les régions chaudes et humides), de *History of the Yorubas*, l'œuvre majeure de Samuel Johnson le plus célèbre des *Saros* de Lagos.

La construction de la fiction culturelle yoruba

La production du théâtre yoruba contemporain participe d'un effort de valorisation du « fonds culturel propre à la culture yoruba »¹⁰ et atteste

8. Il serait intéressant de mener une étude plus détaillée sur la manière dont les gens de théâtre recueillent leurs matériaux dramaturgiques et de comparer cette démarche à celle des ethnologues.

9. Les loges de la salle du Glover Hall (V.I. Lagos) qui compte plus de 1 000 sièges ont ainsi été réaménagées en bureaux qui sont ensuite sous-loués.

10. La préoccupation des gens de théâtre nigériens rejoint donc ici celle des programmeurs de la Maison des cultures du monde qui se reconnaîtront dans cette définition : « Le "théâtre traditionnel" est une dénomination commode mais imprécise pour désigner les formes théâtrales directement issues du fonds culturel spécifique aux aires culturelles d'Afrique, d'Amérique, d'Asie, d'Océanie, avant qu'elles ne soient atteintes et adultérées par l'influence des dramaturgies occidentales », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, 1991.

simultanément de la continuation du processus de constitution de ce même fonds sur la base d'une ethnologie amateur et informelle destinée à fournir des thèmes dramatiques. Ce faisant, la petite bourgeoisie yoruba des villes du Sud de la fédération poursuit aujourd'hui cette tâche de préservation par la « valorisation des racines culturelles ». Cette démarche entreprise par les comédiens rejoint celle des promoteurs touristiques et des animateurs politiques qui répondent en ce sens à la même stimulation idéologique. Elle relève d'une stratégie commune au milieu des « entrepreneurs culturels ». Les schèmes qui sous-tendent l'ensemble de ces discours visent à « substantier » la culture yoruba. Ce faisant, elle élimine une série d'opérations historiques qui la font exister et fonctionner dans un ensemble de rapports sociaux. Le *Yoruba Traditional Theatre* est en ce sens présenté par ceux qui le font et le regardent comme une forme authentique et spécifiquement yoruba (Müller 2001). On discerne dans ces propos un discours qui repose sur des troupes traditionalistes qui visent à prouver que le théâtre est bien une forme locale dont l'existence ne devrait rien à l'influence européenne¹¹ (Adedeji 1970).

Il nous faut ainsi, avant d'en venir à une tentative d'explication de la décadence contemporaine du *Yoruba Traditional Theatre*, rappeler la genèse de la fiction culturelle dont s'inspire ce genre de pratique spectaculaire. Depuis la première représentation¹², en 1903, d'une pièce du genre traditionnel jusqu'aux toutes dernières créations de ce début du ^{xxi}e siècle, les metteurs en scène et les dramaturges du théâtre yoruba puisent leur inspiration dans un ensemble de récits historiques et mythologiques qui rendent compte d'une culture yoruba précoloniale présentée comme pure et intacte. Les pièces de *Yoruba Traditional Theatre* se déroulent en effet toujours dans un même espace imaginaire qui se retrouve d'une pièce à l'autre. Cet univers repose sur trois principes :

11. Le constat de cette ascendance Sierra-Leonaise ne signifie en aucune manière qu'il n'y avait que des pratiques rituelles et, de fil en aiguille, qu'il n'existait pas des pratiques spectaculaires qui répondent à la définition du théâtre européen moderne. Il est en effet avéré que de nombreuses formes théâtrales existaient, mais celles-ci ne ressemblaient que très peu à ce qui sera ensuite appelé *Yoruba Traditional Theatre* ou *Yoruba Folk Opera*. Le fil de la transmission des savoir-faire en matière de pratiques spectaculaires entre le début et la fin du ^{xix}e siècle est extrêmement ténu dans les régions du sud-ouest de la fédération. Mon intention n'est pas de montrer qu'il n'y a jamais eu par le passé de théâtre profane en Afrique, mais de partir du constat de l'existence contemporaine de cette pratique et d'analyser la filiation de ce genre. Mon propos est de montrer que cette filiation est davantage d'ordre idéologique qu'historique dans la mesure où les premiers faiseurs de *Yoruba Traditional Theatre* n'étaient pas en mesure de se poser en héritier. Elle en est d'autant plus intéressante car elle met en lumière un processus de « tacle culturel » qui vise à se rattacher à un terroir ambigu pour mieux évacuer l'ascendance véritable (celle qui est liée à l'esclavage), mais qui est beaucoup plus difficile à assumer.
12. Il s'agit d'une pièce intitulée *King Elejigo*, écrite et mise en scène par D. A. Oloyede. Elle fut jouée à Lagos.

— La prééminence de l'histoire de l'empire d'Oyo : cette domination se fait au détriment des autres cités-États yoruba et notamment des cités Egba et Ijebu.

— L'établissement synthétique d'un panthéon de divinités et de personnages historiques idéalisés (les *orisha*) : il s'agit d'une juxtaposition de divinités (on pense à Shango, Ogun, Oshun, Obatala, etc.) associées à des cultes locaux et qui ne se manifestent jamais ensemble dans les cultes qui leur sont consacrés.

— La formulation d'un récit des origines du peuple yoruba : le récit mythologique qui est récurrent dans le *Yoruba Traditional Theatre* fait d'Oduduwa le « premier des Yoruba ». Ce récit ne fait pourtant pas l'unanimité dans le pays yoruba, mais il a l'avantage d'intégrer les Bini (dans les environs de Benin-City) qui se reconnaissent dans ce récit tout en parlant une langue distincte des langues de l'ensemble linguistique yoruba.

Cette culture néo-yoruba, mise en scène dans le théâtre yoruba, est le résultat d'un certain nombre d'opérations dont l'aboutissement est une formalisation — en lissant les variations locales et les contradictions internes aux récits recueillis — de la diversité des pratiques culturelles yoruba en un tout homogène¹³ et cohérent. Ces travaux de création culturelle ont été parachevés par la création d'une langue, le yoruba, qui procède d'une « standardisation »¹⁴ opérée par l'Évêque Ajayi Crowther quand il traduit la Bible à partir de la langue anglaise. Ce processus de « standardisation » que subit la langue peut être appliqué à l'ensemble de l'ethnogenèse yoruba. On assiste en ce sens à l'élaboration d'une culture yoruba « normalisée » au sens où la variété des pratiques est travaillée de manière à être coulée dans le moule de l'idéal occidental de la nation.

Les principaux ouvrages du corpus folkloriste yoruba

Dans cet exubérant corpus qui est, à plusieurs égards, unique en Afrique subsaharienne, tant par son volume que par l'instrumentalisation nationaliste précoce dont il a fait l'objet, on distingue tout d'abord l'ouvrage intitulé

13. Cette tradition est forcément homogène puisqu'elle est le résultat d'un consensus qui devait permettre de mettre d'accord les diverses bourgeoisies locales et l'aristocratie d'Oyo.

14. Le yoruba standard, s'il se rapproche fortement de la langue d'Oyo est en réalité une nouvelle langue. Selon l'auteur du dernier dictionnaire yoruba-français, Michka Sachnine, publié chez Karthala en 1991, « le premier vocabulaire yoruba connu est celui de Samuel Ajayi Crowther, locuteur natif qui avait eu la chance d'échapper à l'esclavage. Il travailla sur sa langue avec des missionnaires américains et rédigea une *Grammar and Vocabulary of the Yoruba Language* qui fut publiée à Londres par la Church Missionary Society (CMS), en 1852 ». Cette langue fut ensuite enseignée dans les écoles et les églises de la région.

Table of Principal Events in Yoruba History que J. A. Payne Otonba¹⁵ signa en 1893 et celui que J. O. George publia en 1895, *Historical Notes on the Yoruba Country and its Tribes*. L'ouvrage portant sur l'histoire locale qui a le plus marqué les esprits et qui fait encore référence aujourd'hui est incontestablement le livre que rédigea en 1897¹⁶ le principal artisan de la fiction culturelle, Yoruba Samuel Johnson¹⁷. L'ouvrage s'intitule *History of the Yoruba*. Ce « pavé » de 684 pages influença de manière décisive les approches historiographiques qui suivront en montrant qu'il est possible d'associer (ou de réconcilier) la foi chrétienne et l'identité yoruba. Originaire d'Oyo¹⁸, son œuvre est à l'origine de la prééminence de l'histoire de l'empire d'Oyo sur les cités-États voisines en concevant la notion de « Yoruba véritable » ou « *Yoruba Proper* ».

Cette littérature s'est constituée autour d'un cœur de recherches sur le terrain (à la manière de l'ethnographie folkloriste européenne de la même époque) qui ont été entreprises par les membres d'une bourgeoisie éclairée et chrétienne d'abord en anglais, puis en yoruba. Elle a été encouragée par une quantité d'associations locales qui recueillirent les « traditions locales » en procédant à des entretiens avec les représentants des institutions religieuses et politiques des cités-États de la région.

La Native Research Society fut inaugurée en 1903. Sa vocation fut de « collecter des informations sur l'histoire, le droit, les coutumes, les manières, l'étiquette, la religion, la mythologie, la science, l'art, la philosophie, etc. ». Les premières publications d'ordre plus ethnologique qu'historique s'intéressèrent à la religion. Le révérend James Johnson¹⁹ publia, en 1899, *Yoruba Heathenism* (Le paganisme yoruba) et le révérend Moses Lijadu publia *Ifa* en 1897 puis *Orunmla* en 1908 (Law 1983). Le pasteur

15. Secrétaire de James Johnson, il fut le président de la Native Pastorate Association dont le rôle consistait à rassembler des fonds afin que les églises de Lagos ne dépendent plus de la britannique Church Missionary Society. Ce n'est qu'en 1889 qu'il ajouta « Otonba » à son nom afin de signaler son lien avec le lignage royal d'Ijebu-Ode. Dans l'administration britannique, il occupa le poste de greffier à la cour suprême de la Couronne britannique. Ces appartenances multiples n'allaient pas sans complications (PEEL 2000 : 356). Il est né à Freetown en Sierra Leone.

16. Il ne fut publié qu'en 1921.

17. Robin LAW (1977 : 78) écrit à ce propos : « L'idée de la suprématie d'un ancien royaume d'Oyo [...] fournissait un motif de réconciliation. On peut reconnaître la main de Samuel Johnson dans cette reformulation créative de l'histoire. Le concept n'aurait toutefois jamais connu un tel succès s'il n'avait pas bénéficié d'un écho favorable auprès des dirigeants des cités-États de la région. »

18. Samuel Johnson est né en Sierra Leone et s'est installé en 1858 en pays yoruba alors qu'il n'avait que 11 ans. Il a suivi ses parents originaires d'Oyo qui furent mis en esclavage et se convertirent au christianisme en Sierra Leone.

19. Né en 1839 ou en 1840 en Sierra Leone de parents originaires d'Ijesha et d'Ijebu, il s'installa à Lagos et y devint pasteur de l'Église Breadfruit. C'est là qu'il apprend la langue yoruba dans laquelle il prêche à partir de 1880 ; il meurt le 18 mai 1917 (ne pas confondre avec Samuel Johnson).

d'Ibadan, Olubi²⁰ proposa, de son côté, une réflexion sur la fonction des *orisha* dont il faisait état dans les comptes rendus qu'il envoyait annuellement à la Church Missionary Society (Peel 2000 : 108).

Parmi ces associations, dont le nombre augmenta fortement à la fin du XIX^e siècle, nous retiendrons la Lagos Mutual Improvement Society qui fut fondée en 1879 et dont l'existence est attestée jusqu'au début des années 1890. Les comptes rendus des rencontres annuelles organisées par cette association nous renseignent sur la dimension nationaliste et supra-tribale du travail culturel en cours. Ainsi, en 1882, M. T. John (qui se fera ultérieurement connaître sous un nom yoruba, Euler Ajayi) donna une conférence dont le thème était la polygamie ; en 1883, J. H. Samuel (dont le nom yoruba sera Adegboyega Edun) intervint sur la langue yoruba dans une communication intitulée « Our Language : How far is it Correct to Call it Yoruba ? », D. O. Williams sur « plausibilité du surnaturel » (« *Credibility of the Supernatural* ») ; D. B. Vincent (Mojola Agbebi) parla des « sentiments tribaux » (« *Tribal Feelings* »). En 1884, enfin, J. A. Vaughan proposa un débat sur le « paganisme dans le pays yoruba » (« *Heathenism in the Yoruba Country* ») et G. J. Cole partagea ses « Pensées sur la création et sur la chute de l'Homme ».

Fondée en 1874, la Young Men's Christian Association dépendait de la Breadfruit Church dont le révérend fut à l'époque James Johnson. (À Lagos, la première pierre de l'édifice fut posée par Samuel Crowther en 1870 sur l'emplacement d'un ancien baraquement destiné aux esclaves avant l'embarquement). Sa première réunion publique eut lieu en 1884, et elle fut inaugurée par plusieurs communications : S. A. Coker présenta sa « Malédiction de Noé », J. O. George « Yorubaland » et S. D. Kester donna une conférence en yoruba sur la culture du palmiste qui constituait à l'époque une source de revenus importante.

En 1885, la Young Men's Christian Association orchestra un débat sur « La partition de l'Afrique et sur les effets de la colonisation européenne sur l'Afrique et la race africaine ». Cette année-là, W. T. G. Lawson fit un exposé intitulé « Lagos, Past, Present and Future ». En 1888, J. O. George fit une allocution portant sur « l'influence du christianisme sur les institutions et les coutumes du pays yoruba » (« *The Influence of Christianity on the Institutions and Customs of the Yoruba Country* »).

La Abeokuta Patriotic Association fut fondée à Abéokuta en 1883 à l'initiative du missionnaire européen J. B. Wood. Les conférences et

20. La Church Missionary Society présente ainsi ce personnage-clé de l'ethnogenèse yoruba : « Yoruba. Heathen, Egba Race, Ikija and Jési Tribe. Baptized at Ake by J. C. Muller 1848. Educated by Rev. D. Hinderer. Catechist and Teacher. 1871, December 3, ordained deacon and 1876, February 6, ordained priest by Bishop of Sierra Leone. Pastor at Ibadan. Source : Church Missionary Society, *Register of Missionaries (Clerical, Lay and Female) and Native Clergy from 1804 to 1904* (see C. M. Record, 1851, p. 243). » Olubi fut également l'arrière grand-père maternel de Wole Soyinka (PEEL 2000 : 313).

communications produites par cette association étaient exclusivement en langue yoruba. Lors de la première rencontre annuelle, en 1884, J. C. Barber défendit un exposé intitulé « De qui dépend l'avenir d'Abéokuta ? » (« *On Whom Does the Future of Abeokuta Depend ?* »). Le rapport annuel publié par l'association pour la période 1884-1885 contenait un article sur « Le devoir des vieux envers les jeunes » rédigé par le révérend S. W. Doherty, et un article intitulé « Predestination and Election » de G. A. Coker ainsi que quelques « Narratives and Traditions » rassemblées par E. M. Lijadu.

On se rend compte au travers des titres de ces séminaires, organisés par ces associations, que l'*intelligentsia* a produit sa propre ethnographie. Les sujets abordés étaient le paganisme, l'organisation sociale et politique du pays yoruba, la codification de la langue, etc. L'étude détaillée qu'a menée Robin Law aide aussi à retracer l'« invention » du peuple yoruba et la conception politique nationaliste qu'elle permet de légitimer. J. O. George fut l'un des premiers à s'interroger sur l'unité du peuple yoruba et à proposer des critères qui permettent d'aller en ce sens. Robin Law décrit ainsi le contenu de l'ouvrage de J. O. George, *Historical Notes* : « Il s'agit d'une série de notes sur les origines du peuple yoruba ainsi que sur l'histoire de ses nombreuses subdivisions et tribus. Son objectif n'est pas explicite, mais l'on peut raisonnablement avancer l'hypothèse qu'il s'agit de fonder l'unité et l'identité des Yoruba en rappelant qu'il s'agit d'un seul et même peuple » (Law 1996 : 58).

Il est aujourd'hui possible de consulter les ouvrages de la bibliothèque folkloriste yoruba dans les bibliothèques des universités, les quelques librairies ou les étals des marchés, ainsi que sur l'Internet (ce sont des sites américains qui ont été conçus par des Yoruba exilés qui ont généralement consulté). Ces ouvrages sont aussi au programme à l'école primaire, au collège et à l'université. Dans les rayons des bibliothèques ou des librairies, cette base historiographique, rédigée à la fin du XIX^e siècle, côtoie les ouvrages d'ethnologues (Bascom 1969 ; Verger 1964), les récits de « retour aux sources » anglais (Equiano 2001) ou afro-américains (Haley 1976) et, derniers en date, les guides *New-Age* de la tendance « californienne » (Karade 1994 ; Kaser 1996).

Le fonctionnement de la fiction culturelle yoruba

La fiction culturelle yoruba n'est pas abstraite. Elle s'ancre à un niveau existentiel dans les comportements. Elle fonctionne en incarnant un ensemble de pratiques transmises par un ensemble d'institutions : missions et églises, écoles et universités, presse et littérature, *home video* et théâtre.

Cette construction semble avoir atteint son apogée au milieu du XX^e siècle. Tout se passe comme si la fiction culturelle élaborée par la bourgeoisie *saro* et *amaro* était alors parvenue au moment crucial de son établissement dans des institutions nationales inédites. Sous la houlette d'Obafemi Awolowo

(1909-1987), la période qui se situe entre 1965 et 1985 se caractérisait par une conjoncture propice à la formation d'un État yoruba indépendant. La période d'épanouissement du *Yoruba Traditional Theatre* correspondait ainsi à une relative stabilisation de la société yoruba inhérente à la consolidation de la position de la bourgeoisie. Celle-ci assurait — tout au moins dans les villes du Sud-Ouest — un certain monopole de la violence. Cette période se caractérisait aussi par une croissance certaine des revenus de la bourgeoisie yoruba qui, depuis sa mise à l'écart par l'administration coloniale britannique, n'a jamais plus bénéficié d'un tel accès aux finances fédérales.

La manière dont les matériaux dramaturgiques sont utilisés sur scène permet de faire « fonctionner » un théâtre moderne qui ne va pas à l'encontre de la sensibilité chrétienne de son public d'élection. Cette fixation des matériaux dramaturgiques dans une grille moderne est pourtant loin d'être évidente quand l'on considère qu'ils proviennent d'un univers qualifié de « païen ». En effet, les passages de la mythologie traitent de divinités considérées comme « diaboliques », les passages musicaux sont tirés de cérémonies rituelles et les costumes/masques utilisés sont souvent des copies de ceux qui sont utilisés au cours de processions rituelles dédiées aux ancêtres (*egungun festival*) ou de cultes aux *orisha*.

La disparition inéluctable du théâtre yoruba est liée à l'impossibilité dans laquelle se trouvent ses producteurs de contrôler les matériaux dramaturgiques employés. Cela explique l'accroissement des tranches accidentelles et — littéralement — la prise de pouvoir (et de possession) des musiciens qui refusent parfois d'interrompre leur prestation au moment prévu au cours des répétitions. L'étiollement de la fiction culturelle yoruba qui donnait sens à ce théâtre entraîne une perception de plus en plus opaque des actions qui se déroulent sur scène. Cette altération implique et signifie que le théâtre yoruba n'a plus le même sens pour son public, car elle ne renvoie plus à un sentiment d'identité collective. Il devient alors clair pour le public que ce n'est plus l'histoire d'un peuple qui est portée à la scène, mais un univers littéraire inventé par des femmes et des hommes de théâtre. Les inventeurs de la fiction culturelle yoruba, évoquée en début d'article, sont donc en train d'être déboulonnés de leur statut de père fondateur d'une nation pour rejoindre le panthéon des écrivains et des ethnologues !

La notion de culture utilisée dans ces pages se définit en fonction d'une expérience émotionnelle qui fait converger dans un même événement (par exemple, celui de la représentation d'une pièce de théâtre yoruba) la projection d'une construction sociale collective (le dessein d'une nation yoruba développée par la bourgeoisie yoruba) et une expérience individuelle. La culture est en ce sens une construction historique indissociable d'un projet politique. L'une et l'autre sont les produits d'un milieu qui constitue en tant que telle une classe d'intérêts.

La culture fonctionne là où elle est mise en scène. Cette mise en scène est en réalité une mise en pratique, c'est-à-dire une mise en acte de pratiques

culturelles de manière à déclencher une mécanique émotive qui donne chair à la culture. La culture repose ainsi sur un appareil qui se déploie en plusieurs lieux et moments à l'occasion desquels les personnes peuvent faire naître (ou préserver) le sentiment d'appartenance à une communauté qui transcende tout en fondant leur individualité, pour un temps. On aura compris que le théâtre yoruba est un de ces moments/lieux qui font exister la culture yoruba en lui donnant un contenu émotionnel.

La crise du nationalisme culturel qui s'exprime par la disparition du *Yoruba Traditional Theatre* est en liaison avec la décadence que traversent les institutions qui sont censées faire vivre cette culture. Cette crise s'explique par le désarroi du milieu des producteurs de la fiction culturelle et marque l'émergence de nouvelles classes opprimées qui utilisent notamment la sorcellerie pour saboter le projet d'exploitation tenu par la bourgeoisie. Les propos qui entourent les pratiques sorcières (qu'elles soient avérées ou non) se comprennent ainsi comme des discours politiques qui annoncent la décadence de l'ancienne bourgeoisie yoruba et des nouvelles classes médianes qu'elle a modelées à son image.

Le déclin de la bourgeoisie yoruba

Comment résoudre la crise que traverse le Nigeria ? La résolution de la crise est-elle possible sans se pencher sur les causes du conflit ? Se pourrait-il que ces causes ne soient pas directement liées à la situation des institutions et qu'il faille faire une recherche sur un autre plan, en l'occurrence sur celui des relations de sorcellerie ? Telles sont les questions que se pose le théâtre à son public. Elles nous interpellent sur les appartenances généalogiques de l'État fédéral nigérian lui-même, comme s'il s'agissait d'une personne tiraillée par un certain nombre de liens sociaux, et susceptible de faire l'objet d'un travail en sorcellerie. Voilà, superficiellement, le questionnement qui anime les praticiens et les spectateurs du théâtre mythologique yoruba aujourd'hui.

On est d'abord frappé par le constat suivant : la plupart des pièces de théâtre yoruba produites aujourd'hui dans les villes de Lagos et d'Ibadan²¹ au Nigeria développent des spéculations autour de la notion de destin, de la question de la filiation et de la légitimité des pouvoirs en place. Cette récurrence du thème du destin n'est sans doute pas sans rapport avec l'histoire récente de ce pays qui se caractérise par une grande instabilité. Le fait est qu'il est admis dans les « conversations de rue » que tous les problèmes de la nation s'expliqueraient par le fait que les habitants n'aient jamais eu « leur destin entre les mains ».

21. Lagos (ancienne capitale de la fédération du Nigeria, jusqu'en 1991) et Ibadan (État d'Oyo) comptent, elles deux, environ 16 millions d'habitants (source : Banque Mondiale, 2002).

Il semble en effet que les classes médianes urbaines, formées par les principes formulés par la bourgeoisie *saro* et *amaro*, mettent en scène — à travers la thématique surexploitée du destin dévié — sa propre quête de repères et de sens dans une société et une économie nationale nigériane vermoulue. C'est bien ce que montre la pièce *Odu-Ifa* mise en scène par Makinde Adeniran, d'après un texte original écrit par Abdul Azeez Oduntan. À l'instar de beaucoup de pièces de théâtre yoruba mythologique, celle-ci emprunte sa composition dramaturgique aux étapes d'une cérémonie de consultation de l'oracle Ifa. Les symboles, les accessoires et le déroulement de cette cérémonie rituelle qui vise, notamment, à identifier une attaque en sorcellerie, sont déployés dans un système de convention théâtrale moderne. *Odu-Ifa*, raconte l'histoire d'une femme qui est enceinte depuis sept ans et qui ne parvient pas à accoucher car un sort jeté par la « sorcière » (« *ajè* ») l'en empêche. À la différence d'une « vraie » cérémonie de consultation de l'oracle Ifa, *Odu-Ifa* fait apparaître aux spectateurs ce que ni les consultants ni les devins (*babalawo*) ne voient jamais durant la séance de divination. Sont rendues visibles les négociations entre les dieux (les *orisha*), les âmes des défunts et les autres entités spirituelles de la cosmogonie yoruba qui forment la trame de la narration de *Odu-Ifa*. Ces tractations sont relatées dans le récit qu'élabore le devin en s'inspirant des indications contenues dans les figures (*odu*) que dessinent les noix de colas en tombant sur le plateau de divination (*opon-ifa*) saupoudré de sciure de bois.

L'attaque en sorcellerie²² dont est victime la femme enceinte génère un conflit entre le dieu de la divination appelé Orunmila, les quatre autres

22. La plupart des pièces du *Yoruba traditional theatre* représentent un rituel d'apaisement *etutu* sur scène. Son but vise à rétablir un équilibre qui a été rompu par un événement malheureux. Ce dernier peut être rapproché d'une action en sorcellerie opérée par un ennemi (*Ôtá*). Une attaque en sorcellerie est littéralement identifiée par les spécialistes de la chose (*Babalawos, oni Eeguna*, pasteur d'église, prêtre, médecin ou personne « spirituellement forte » qui dispose d'un fonds d'énergie-*ashè* suffisant) au sens où la nature de l'agression dépend de l'identité, c'est-à-dire de la place occupée par la victime et son agresseur. Ces personnes sont appelées *ajè*. Ce terme est souvent maladroitement traduit par « sorcier/ière », ce qui est inexact car il ne s'agit pas d'une profession ou d'une caste mais d'une aptitude partagée par toutes et tous. Une attaque en sorcellerie peut-être décelée ou mise au jour à l'occasion d'une consultation de l'oracle (*isefa*) et être contre-carrée par les interdits (*ewo*) et sacrifices recommandés par les *ese* (vers) contenus dans l'*odu* (le symbole géomantique). Parmi les entités constitutives de la personne, *emi*, qui est représenté par l'ombre des gens (*ojiji*), est la cible des manipulations en sorcellerie. On parle souvent de l'entité *emi* comme d'un souffle qui aurait été déposé par *Olodumare* (le dieu créateur) dans chaque être. Cette entité est la plus vulnérable et la personne peut se réincarner dans n'importe quelle famille. Elle se distingue en ce point de l'entité *ori* (que l'on peut traduire par « tête » puisqu'il désigne aussi le siège de l'intelligence appelée *ogbon*) qui, elle, revient systématiquement dans la même famille lorsqu'il y a un nouveau-né. William Bascom parle de l'*ori* comme d'un gardien de l'âme des ancêtres. Il est en tout cas le garant de la continuité.

principaux *orisha* (Shango, Ogun, Obatala et Orishanla) et la femme-sorcière *ajè*. En tant que métaphore de la situation politique de la nation nigériane en difficulté, la menace qui pèse sur « l'ordre de l'univers » doit être comprise comme une remise en cause de la pérennisation de cet État en tant que tel. La femme enceinte représente en effet la nation nigériane gonflée d'espoir et grosse d'un projet démocratique, avant tout synonyme d'une vie meilleure.

L'esthétique de la sorcellerie au cœur du *Yoruba Traditional Theatre*

On s'aperçoit que dans les pièces de théâtre yoruba contemporain, l'agression en sorcellerie est considérée comme la principale source d'explication du malheur. C'est l'agression sorcière qui peut dévier une personne de son destin et il est en ce sens nécessaire de dénouer la situation pour que les choses reprennent leur place.

Les conversations et les journaux quotidiens regorgent de récits qui traitent de sorcellerie. Il n'est pas un jour sans que la rumeur ne nous apprenne qu'un homme d'affaires ou qu'un prêtre a procédé à d'étranges sacrifices destinés *in fine* à l'enrichir.

La *home video*, qui bénéficie d'un succès grandissant, exploite également jusqu'au dernier filon le thème de la sorcellerie, surtout quand il implique les élites politiques, économiques et religieuses. Jonathan Haynes (1997 : 124) écrit à ce propos : « Le genre *kabyesi*, qui relève du genre *Yoruba Travelling Theatre*, sur scène et à l'écran, doit aussi être reconnu comme un genre politique. Les récits portent sur la santé de la communauté, la solidarité, l'intégrité morale et la légitimité de ceux qui détiennent le pouvoir, etc. Ces thèmes se déclinent généralement sous forme d'affaires de sorcellerie et l'on serait tenté de croire qu'il s'agit là d'une manière de chercher une distraction en dehors de la sphère politique. Or, comme l'affirme Peter Geschiere (1997), la sorcellerie parle toujours de pouvoir et ce sont les inégalités devant le pouvoir qui génèrent les accusations de sorcellerie. Partout en Afrique, cette pratique est inhérente à un discours qui véhicule toutes sortes de propos politiques. On peut, d'un côté, considérer que beaucoup de films *kabyesi* sont si rebattus qu'ils en deviennent inertes du point de vue politique, et soutenir, de l'autre côté, que les films qui sont les plus inventifs et les plus en accord avec la conscience politique de leur public sont aussi ceux qui présentent le plus d'éléments surnaturels. Il faut apprendre à décrypter les expressions populaires que prend la critique politique si l'on veut pleinement comprendre ce que signifient les vidéos dans la société nigériane ».

Il me semble justement que les relations de sorcellerie sont aussi au cœur de l'émotion tragique et de l'expérience dramatique dans le *Yoruba Traditional Theatre*. Comme les divinités représentées sur scène sont virtuellement associées à des forces qui entrent en jeu dans les rapports de

sorcellerie, il est nécessaire de prendre un certain nombre de « précautions » pour pouvoir se permettre d'incarner en tant qu'acteur un personnage divinisé (en l'occurrence un *orisha*). Ce personnage est potentiellement dangereux dans la mesure où il incarne des attaches sociales qui peuvent être réactivées.

Le public perçoit ce danger. Il s'agit de l'un des ressorts émotionnels principaux avec lequel jouent les praticiens. On peut comparer cette situation à celle de l'amateur de cirque qui apprécie davantage les numéros de voltige parce qu'ils présentent un risque de chute. Faire du *Yoruba Traditional Theatre* revient aussi à s'exposer à un risque. Ce risque est théoriquement calculé dans la mesure où les acteurs sont censés savoir où ils ont pris leurs précautions de ce côté, c'est-à-dire qu'ils sont en situation de savoir qu'aucune agression en sorcellerie, lancée par un ennemi (*Ôta*), n'est en suspens. À l'occasion d'une agression en sorcellerie, ce qui est attaqué dans la personne c'est l'entité, qui est considérée comme celle qui relie au groupe et/ou à la parentèle. Cette instance qui symbolise ce lien est appelée *ojiji* en yoruba²³.

Sorcellerie, théâtre et fragmentation sociale

Dans le contexte d'une urbanisation rapide qui caractérise le Sud-ouest de la fédération du Nigeria, l'individu se trouve rattaché à un nombre croissant de groupes avec lesquels il doit en permanence redéfinir les termes relationnels. De ce fait, les liens entre les personnes augmentent en rendant parfois plus complexe l'exercice des charges que ces liens impliquent. La crise économique actuelle²⁴ rend encore plus complexe la gestion de ces liens tant

23. Cet élément constitutif de la personnalité renvoie à ce que Marc AUGÉ (1988) appelle l'« ombre-portée ».

24. Voici quelques chiffres qui se passeront de commentaires : entre 1983 et 2001 le PNB par habitant est passé de 1 000 \$ à moins de 300 \$ par an. La production quotidienne de pétrole passe de 2,4 millions de barils en 1979 à 1,4 million de barils en 1985. Entre 1980 et 1990, le Nigeria réintègre la catégorie des pays les plus pauvres du globe avec plus de 80 % de la population vivant au-dessous du seuil de pauvreté (ce taux ne s'élevait qu'à 40 % en 1980, il était alors le plus bas d'Afrique noire). Le Nigeria adoptera en outre progressivement à partir de 1987, malgré de fortes réticences initiales, un programme d'ajustement structurel préconisé par le FMI. Il faut préciser que le Général Buhari a entre-temps été renversé par son ancien chef d'état-major de l'armée de terre le général Ibrahim Babangida. Les salaires sont restés bloqués depuis 1980. Le salaire mensuel minimum de 125 naira qui équivalait à environ 170 dollars à l'époque, ne correspond plus, en 1988, qu'à une trentaine de dollars. En 1984, il fallait moins d'un an de salaire à un fonctionnaire moyen pour acheter une voiture, alors qu'en 1987 une Peugeot 504, construite au Nigeria même, coûtait cinq ans de salaire. Paradoxalement, Lagos, qui était la capitale la plus chère du monde quelques années plus tôt, est devenue l'une des moins chères pour le visiteur. Le pays se dote d'une nouvelle capitale (décrétée le 1^{er} février 1979 et inaugurée douze ans plus tard en 1991), et de 36 États depuis le 1^{er} octobre 1996 alors que la fédération n'en comptait que 12 en 1980. La population est passée de 85 millions d'habitants à environ 123 millions et le taux d'urbanisation est passé de 31 % en 1984 à

il est vrai que l'argent permet aussi d'irriguer les canaux interpersonnels. Le contexte devient alors favorable au soupçon et à l'agression en sorcellerie.

Une agression en sorcellerie n'est pas toujours facile à reconnaître. Les signes qui peuvent la caractériser ne sont pas univoques et cela renforce le soupçon. La confusion des signes est grandissante dans un univers social qui se modifie de jour en jour et qui voit apparaître quotidiennement de nouvelles pratiques religieuses et, avec elles, de nouvelles interprétations des signes.

Voilà aussi pourquoi les éléments de crainte et d'incertitude sont incontournables dans le *Yoruba Traditional Theatre*. Il peut paraître contradictoire que le milieu qui est composé de fervents militants des églises des néo-pentecôtistes ou des églises africaines indépendantes (à l'instar de l'Église Aladura), soit aussi celui qui s'emploie à mettre en scène les extraits d'un corpus mythologique qui est issu d'une pratique divinatoire considérée comme « païenne », « diabolique » et donc dangereuse. Le fait qu'un acteur *born-again*²⁵ incarne sur scène un membre du culte de l'*orisha* Shango (il s'agit d'une divinité associée à la foudre) sur scène n'est pas pour autant considéré comme blasphématoire par les membres de son groupe de prière, c'est-à-dire de son église. C'est pourtant dans le cadre de cette expérience émotionnelle et de cet espace affectif, ébranlé par un fort sentiment de vulnérabilité — impliqué par la peur pathologique de l'agression criminelle et de l'attaque en sorcellerie — que se développe la problématique du milieu des gens de théâtre vivant dans les villes de Lagos et d'Ibadan. L'analyse des commentaires que font les praticiens au cours du montage ou les spectateurs, après une représentation, montrent que le registre émotionnel oscille entre mélancolie et euphorie. Le spectateur nigérian (et, avec lui, le milieu social en décadence auquel il appartient) renforce son sentiment d'appartenance à la communauté yoruba imaginaire en se plongeant dans un univers culturel reconstitué qui lui est fondamentalement étranger, puisqu'il doit faire une démarche volontaire, et en ce sens artificielle, pour se l'approprier.

Le théâtre yoruba traite de sorcellerie car elle n'a sans doute jamais été autant pratiquée qu'aujourd'hui dans les villes nigérianes, notamment dans les villes du Sud-ouest de la fédération, qui sont aussi les fiefs du théâtre dont il est question ici. Ce phénomène est à mettre en relation avec la fragmentation progressive des classes médianes qui fournit un terrain propice au développement de ce type de relation sociale. Le soupçon d'agression sorcière est renforcé par l'accroissement visible des inégalités. La

environ 44 % en 2000. La ville de Lagos comptait, à elle seule, plus de 10 millions d'habitants en 2001 alors qu'en 1982 elle n'en recensait que 4 millions.

25. On appelle ainsi les membres du très hétérogène mouvement des églises néo-pentecôtistes. On dit que les adeptes commencent une nouvelle existence en renaissant au Christ après avoir abandonné toute pratique « satanique » (MARSHALL-FRATANI 1998).

sorcellerie est ainsi souvent décrite par les gens de théâtre comme une pratique qui repose sur un précepte en « cercle fermé » : la richesse « matérielle », tout comme l'« énergie de vie » (*ashè*), ne s'accroît pas, mais elle circule d'une personne à une autre, en enrichissant l'un et en appauvrissant l'autre. Toute richesse matérielle, qui est indissociable de l'accumulation d'*ashè*, est donc forcément suspecte. Elle génère de la jalousie qui peut se traduire par un soupçon de sorcellerie ou par une attaque effective. Pour être « fortuné », il est donc nécessaire d'avoir dépossédé quelqu'un d'autre, puisque l'enrichissement simultané de tous n'est pas concevable dans cette manière de priser. Ainsi, comme le rappelle Barry Hallen (2000 : 60-63), « s'il y a bien des spécialistes de la sorcellerie (*ajè* ou *osho*), cette pratique reste cependant à la portée de tous et toute personne est virtuellement *ajè*. Une personne qui ne parvient pas à atteindre les objectifs qu'elle s'est fixés déclarera que cet état est le résultat d'un travail opéré par un ennemi (*Ôta*). Ce constat se fera à la suite de l'identification de certains signes (*àmi*) qui ont été "expérimentés" (*ri*) et qui sont présentés comme l'effet d'une influence (*ise*) néfaste ». Ces signes ne sont jamais univoques et entraînent de longues séances d'interprétation.

La situation actuelle dans les grandes villes du Sud-ouest nigérian se prête particulièrement à l'agression en sorcellerie par ce qu'un nombre croissant de personnes se trouvent en situation d'échec. Cette situation d'échec est vécue avec d'autant plus de dépit que les espoirs ont été vains. C'est aussi ce que montre clairement *Odu-Ifa*. Les rivalités entre groupes sont en ce sens d'autant plus virulentes que le « gâteau » s'est considérablement réduit. La polarisation croissante de la société est donc aussi perçue comme un contrôle accru de la force *ashè* par une minorité qui paraît de plus en plus riche. Cette richesse n'a pu être obtenue que grâce au recours à des méthodes d'accumulation du « pouvoir-argent-*ashè* » considérées comme suspectes.

La criminalité, la démultiplication des pratiques de sorcellerie et la politisation (Apter 1997) des appartenances ethniques sont en ce sens liées ; il s'agit de figures qui expriment l'absence de monopole de la violence et permettent de formuler l'hypothèse d'une situation anomique. C'est donc la difficulté, inhérente au fonctionnement des réseaux sociaux, qui est esthétisée dans ce qu'il reste du *Yoruba Traditional Theatre*.

L'émergence d'une instance régulatrice transrégionale (i.e. fédérale) et, paradoxalement, la formation d'un consensus ethnonationaliste à un niveau régional se trouve de ce fait enrayée. Le monopole de la violence échappe aux classes dirigeantes locales et s'éparpille en un nombre de micro-groupes qui rendent la situation incontrôlable et anomique. L'assassinat, le 23 décembre 2001, du ministre de la justice du gouvernement Obasanjo (il vient d'être reconduit en avril 2003) et du leader nationaliste Bola Ige, que l'on attribue à un règlement de compte lié à des dissensions internes à l'État d'Oshun, dont était originaire la victime, est symptomatique de ce que l'écrivain nigérian, Wole Soyinka, qualifie de « cercle primitif de violence »²⁶.

26. Déclaration à l'enterrement de Bola Ige à Ibadan, Dépêche de l'Agence France-Presse du 11 janvier 2002.

En moins de 150 ans, on a assisté à la naissance et au déclin d'une formation sociale. L'aventure de ce milieu est racontée par la fiction culturelle yoruba. Le théâtre yoruba présente donc bien des drames bourgeois. Entre 1850 et 2000, on est passé d'un moment d'indétermination identitaire (avant le XVIII^e siècle) à un moment de diffraction (depuis le début des années 1980) identitaire en passant par un processus de cristallisation identitaire (de 1890 à 1980). La prolifération des identités collectives (Amselle 2000, 2001 ; Bazin 2000) qui caractérise l'époque actuelle passe aussi par le démembrement d'anciennes constructions culturelles dont chaque partie, devenue autonome, s'engage dans une existence propre en piochant dans le récit d'un passé historique recomposé. Ce constat appelle non seulement une réflexion sur l'ethnogenèse, mais aussi à la compréhension de la décomposition des constructions ethniques et de la dissolution des appartenances identitaires.

Les descendants d'esclaves qui ont produit la fiction culturelle yoruba étaient à la recherche d'ancêtres. Pour ne pas être condamnés à l'errance, ils ont établi une filiation pour donner des racines et pour être des gens de « quelque part ». Cette filiation est en train de s'affaiblir et l'histoire inventée de l'origine des Yoruba est en passe de devenir (de re devenir) une fable littéraire, et elle rejoint en tant que telle les nombreux costumes identitaires qui seront peut-être réutilisés un jour ailleurs et par d'autres.

Genèse et transformation des mondes sociaux, EHESS, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

ADEDEJI, J.

1970 « The Origins of the Yoruba Masque Theatre : The Use of Ifa Divination Corpus as Historical Evidence », *African Notes*, VI : 70-86.

AMSELLE, J.-L.

2000 « La globalisation. "Grand partage" ou mauvais cadrage ? », *L'Homme*, 156 : 207-226.

2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

APTER, D. E. (ed.)

1997 *The Legitimization of Violence*, London, Macmillan Press.

ATANDA, J. A.

1973 *The New Oyo Empire : Indirect Rule and Change in Western Nigeria, 1894-1934*, London, Longman.

AUGÉ, M.

1988 *Le dieu objet*, Paris, Flammarion.

BASCOM, W. R.

1969 *Ifa Divination : Communication Between Gods and Men in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

BAZIN, J.

2000 « L'anthropologie en question : altérité ou différence ? », Conférence du 5 avril, Paris, Université de Tous les Savoirs, CNAM.

CLIFFORD, J.

1996 [1988] *Malaise dans la culture*, Paris, Ensba.

CROWTHER, S. A.

1852 *Grammar and Vocabulary of the Yoruba Language*, London, Seeleys.

DELANO, I. O.

1937 *The Soul of Nigeria*, London, T. Werner Laurie.

EQUIANO, O.

2001 [1789] *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by himself*, London, Norton Critical Edition.

GESCHIERE, P.

1997 *The Modernity of Witchcraft. Politics and the Occult in Postcolonial Africa*, Virginia, University Press of Virginia.

HALEY, A.

1976 *Roots. The Saga of an American Family*, New-York, Doubleday & Company

HALLEN, B.

2000 *The Good, The Bad and The Beautiful*, Bloomington, Indiana University Press.

HAYNES, J. (ed.)

1997 *Nigerian Video Films*, Jos, Nigerian Film Corporation.

JEYIFO, A.

1984 « The Yoruba Popular Travelling Theatre », *Nigeria Magazine Publication*, 123 : 65-82.

1985 « By Popular Demand. The Functions and Social Uses of the Yoruba Travelling Theatre », in B. J. JEYIFO, *The Truthful Lie : Essays in a Sociology of African Drama*, London, New Beacon Books : 105-118.

JOHNSON, S.

1921 Journal, 16 novembre 1882, University of Birmingham, CMS Archives.

KARADE, I.

1994 *The Handbook of Yoruba Religious Concepts*, York Beach, ME, S. Weiser.

KASER, R. T.

1996 *African Oracles in 10 Minutes*, New York, Avon Books.

LAW, R.

- 1977 *The Oyo Empire : C. 1600-C. 1836, A West African Imperialism in the Era of the Atlantic Slave Trade*, Oxford, Clarendon Press.
- 1983 « A Pioneer of Yoruba Studies : Moses Lijadu (1862-1926) », in G. O. OLSANYA, *Studies in Yoruba History and Culture : Essays in Honour of Professor S. O. Biobaku*, Ibadan, Ibadan University Press : 108-115.
- 1990 « Constructing "a Real National History" : A Comparison of Edward Blyden and Samuel Johnson », in P. F. DE MORAES FARIAS & K. BARBER (eds), *Self-assertion and Brokerage : Early Cultural Nationalism in West-Africa*, Birmingham, Centre of West African Studies, University of Birmingham : 78-100.
- 1996 « Local Amateur Scholarship in the Construction of Yoruba Ethnicity, 1880-1914 », in L. DE LA GORGENDIÈRE, *Ethnicity Africa*, University of Edinburgh, Kenneth King & Sarah Vaughan : 55-90.

MANN, K.

- 1985 *Marrying Well : Marriage, Status and Social Change among the Educated Elite in Colonial Lagos*, London, Cambridge University Press.

MARSHALL-FRATANI, R.

- 1998 « Mediating the Global and the Local in Nigerian Pentecostalism », *Journal of Religion in Africa*, 28 : 278-315.

MÜLLER, B.

- 1998 « From Home Video to Egungun Ancestor Masks Processions : A Comparative Approach to Performing Arts », *Les Cahiers de l'IFRA*, 12 : 7-27.
- 2001 « Le nœud gordien du Yoruba Traditional Theatre ou la tradition renouée », *L'ethnographie*, 1 (Nouvelle édition) : 15-32.

OGUNDELE, W.

- 1997 « From Folk Opera to Soap Opera », in J. HAYNES (ed.), *Nigerian Video Films*, Jos, Nigerian Film Corporation : 45-62.

PEEL, J. D. Y.

- 1984 « Making History : The Past in the Ijesha Present », *Man*, 19 (1) : 111-132.
- 1993 « The Cultural Work of the Yoruba Ethnogenesis », in T. FALOLA (ed.), *Pioneer, Patriot and Patriarch : Samuel Johnson and the Yoruba People*, Madison, University of Wisconsin Press : 65-75.
- 2000 *Religious Encounter and the Making of the Yoruba*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.

SACHNINE, M.

- 1997 *Dictionnaire yoruba-français*, Paris, Karthala.

SOYINKA, W.

- 1976 *Myth, Literature and the African World*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.

VERGER, P.

1964 *Bahia and the West Coast Trade (1549-1851)*, Ibadan, Ibadan University Press.

WALKER, J. W. St. G.

1976 *The Black Loyalists : The Search for a Promised Land in Nova Scotia and Sierra Leone, 1783-1870*, New York, Africana Publishing Company & Dalhousie University Press.

RÉSUMÉ

Le théâtre traditionnel yoruba (*Yoruba Traditional Theatre* ou *Yoruba Folk Opera*) est aujourd'hui en crise. À travers cette situation, c'est la problématique de tout un milieu qui se donne à voir. On passe de 1860 à 1980 de l'ethno-genèse yoruba à un étiolement progressif dont la déroute économique, violence politique et l'émigration constituent quelques traits marquants. Ce processus que d'aucun qualifierait d'« ethno-implosion » peut être décrit comme un moment de recomposition violente du tissu social qui se caractérise par une situation anémique et par une parcellisation des centres de pouvoirs et des foyers de violence. Le consensus qu'espérait susciter la bourgeoisie yoruba autour de la fiction culturelle qui étayait le réseau institutionnel hérité des missions du XIX^e siècle s'est dissolu en raison d'une fragmentation sociale extrême causée par une situation économique désastreuse. Qui, aujourd'hui, peut encore, à l'instar de Samuel Johnson (cité en tête de cet article), énumérer les noms et narrer l'histoire des rois yoruba depuis l'origine ? La filiation étant coupée et le projet nationaliste sabordé, les individus qui formaient la bourgeoisie yoruba sont-ils à nouveau condamnés à l'errance ?

ABSTRACT

"Once upon a Time, the Yoruba...". The Weal and Woe of the Yoruba Bourgeoisie in Nigeria. — Traditional Yoruba Theatre is undergoing a crisis that can be used to understand its environment. The "Yoruba Ethnos-genesis" (1890-1980) seems to have turned into an "ethnoimplosion", as society is being violently rearranged in an anomic context of proliferating centers of power and violence. The Yoruba bourgeoisie wanted to rally a consensus around a cultural fiction that backed up the institutional network inherited from 19th-century missions; but this consensus has fallen apart due to the extreme social fragmentation resulting from the catastrophic economic situation. Who is still able to cite the names of Yoruba kings since the origins and tell their stories? The transmission of this legacy has been severed; and nationalistic plans have been scuttled.

Mots-clés/Keywords : Nigeria, Yoruba, bourgeoisie, culture yoruba, sorcellerie, théâtre, Yoruba traditional theatre/Nigeria, Yoruba, bourgeoisie, Yoruba culture, witchcraft, theatre, Yoruba traditional theatre.