



**Horizons/Théâtre**  
Revue d'études théâtrales

**13 | 2019**  
**Les arts du spectacle dans l'Afrique subsaharienne**

---

## Éditorial

Omar Fertat et Zohra Makach

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/914>

DOI : [10.4000/ht.914](https://doi.org/10.4000/ht.914)

ISSN : 2678-5420

### Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2019

Pagination : 5-8

ISBN : 979-10-300-0318-5

ISSN : 2261-4591

### Référence électronique

Omar Fertat et Zohra Makach, « Éditorial », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 13 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 15 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ht/914> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.914>

---



La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

# ÉDITORIAL

CE TREIZIÈME NUMÉRO d'*Horizons/Théâtre*, consacré aux arts du spectacle en Afrique subsaharienne, est le fruit des travaux qui ont eu lieu lors d'un colloque international organisé dans le cadre de la 23<sup>e</sup> édition du Festival international du Théâtre universitaire d'Agadir au Maroc en 2018. Cette manifestation a connu la participation de vingt-six chercheur·e·s et artistes venu·e·s des quatre coins de l'Afrique. Les organisateurs de cet événement ont tenu à ce qu'une grande partie, pour ne pas dire la majorité, des participants soit composée d'acteurs locaux, évoluant en Afrique. Il était primordial de mettre en lumière et de recueillir une parole africaine authentique émanant directement d'acteur·rice·s africain·e·s, sans filtre et sans passer par les « fameux intermédiaires » qui, en faisant des « théâtres africains » une chasse gardée, les privent de parole et s'expriment en leur nom. Dieudonné Niangouna ne s'insurgea-t-il pas contre le choix des programmeurs de la 71<sup>e</sup> édition du festival d'Avignon (2017) qui ont, dans le cadre du « focus Afrique », privilégié les spectacles de danse et de chant au détriment des créations d'auteurs dramatiques ! « Inviter un continent sans sa parole est inviter un mort » leur lança le jeune metteur en scène congolais.

Si d'après certains chercheurs comme François Victor Equilbecq et Robert Cornevin (*Le Théâtre en Afrique et Madagascar*, 1970) le continent noir n'a connu le théâtre qu'avec la colonisation et la civilisation occidentale, la pratique spectaculaire y a existé depuis fort longtemps en s'inscrivant, autrement, dans ce fond ludique qui caractérise l'esprit humain comme pendant au sacré et comme ferment social. Ainsi, avant la fameuse mission civilisatrice qui aurait apporté le théâtre aux peuples africains, des activités festives combinant sacré et profane dans une configuration ludique existaient avec d'un côté regardés et de l'autre regardants pour s'affranchir du temps, des aléas du quotidien, se rapprocher du *noumèn* ou encore (re)vivre la fusion avec le monde de l'invisible pour les guérisons, la gratitude envers les ancêtres, les Dieux, etc.

D'obédience populaire, soucieuse de reconstituer la vie sociale, religieuse, voire politique en dénonçant les injustices et les abus avec humour et délectation, cette dramaturgie exprime toujours un mouvement collectif. C'est l'exemple du Koteba bambara, du Vichekesho tanzanien, du Didiga, du Kinguizila, théâtre de la guérison, du Nkoloba, théâtre de marionnette en milieu kongo, du Mvet chez les Bulu, les Fang, les Beti, ou de l'Egungun en milieu yoruba et mina. Cette dramaturgie de l'expérience collective, tout en assurant la permanence et l'unité de la communauté, répond à des critères esthétiques dont le théâtre à l'occidentale, de langues anglaise, française ou espagnole, va tirer largement profit. Avec la politique du *Direct* et de l'*Indirect Rule* en vigueur dans les colonies anglaises et plus tard le rôle non négligeable joué par l'École Normale Fédérale William-Ponty – créée à Saint-Louis en 1903 puis transférée sur l'Île de Gorée en 1913 – dans les colonies françaises, le théâtre écrit s'est progressivement institué en art aussi bien populaire et total qu'en art pour l'élite.

Les années 1970 virent, dans la plupart des pays africains, l'installation des régimes dictatoriaux qui imposèrent une censure sur les créations artistiques et persécutèrent les dramaturges récalcitrants, les obligeant à aller chercher ailleurs d'autres horizons artistiques plus propices à la création, essentiellement en Europe et en Amérique. C'est ainsi qu'à partir des années 1980, des manifestations comme le Festival International des Francophonies en Limousin ou le Théâtre International de Langue Française en France, l'Imbu Repertory Theatre aux États-Unis, devinrent des tremplins pour nombre de dramaturges africains et participèrent à la reconnaissance de dramaturges tels Amadou Koné, Senouvo Agbota Zinsou ou Sony Labou Tansi.

Néanmoins, si cette génération, dont le talent est indéniable, a pu, grâce au soutien des structures occidentales, accéder à la notoriété et avoir une certaine visibilité internationale, il lui a souvent été reproché le fait d'être restée, malgré tout, prisonnière des « cahiers des charges » imposés par les bailleurs de fonds occidentaux qui n'hésitaient pas à l'influencer dans ses choix esthétiques voire idéologiques.

L'Europe devient, ainsi, une instance de légitimation incontournable et un passage obligé pour tout dramaturge africain francophone voulant accéder à la notoriété, quelquefois même dans son propre pays. C'est pour cette raison qu'un grand nombre de talentueux dramaturges africains dont les œuvres sont d'une grande originalité mais dont le profil n'est pas celui recherché par les « instances de légitimisation occidentales » sont quasi inconnus du grand public et même des spécialistes du théâtre.

Aujourd'hui, la scène théâtrale africaine voit l'émergence d'une nouvelle génération qui a commencé à éclore depuis les années 1990. Une génération dont les « expressions dramatiques encore inouïes obligeaient les spectateurs à d'autres rendez-vous, loin des contes, des pagnes, des tam-tams, des baobabs pour aller à la rencontre d'une Afrique contemporaine urbaine, loin de la nonchalance et la douceur de vivre, une Afrique violente, révoltée, décapante, dont la parole se fait sulfureuse, une Afrique hors d'Afrique, une Afrique aussi bien européenne qu'américaine, une Afrique qui n'a plus les attributs d'une altérité que lui impose traditionnellement l'Occident, une Afrique qui se réinvente<sup>1</sup> ».

Effectivement, comme le souligne Sylvie Chalay dans cet extrait, la scène théâtrale africaine contemporaine est plus diversifiée et plus vivante que ce que laissent voir les rares créations qui bénéficient d'une certaine visibilité sur la scène mondiale. Cette jeune génération de dramaturges africains a émergé ces dernières décennies, bousculant les certitudes et les idées reçues, proposant de nouvelles dramaturgies, questionnant le monde et les cultures dominantes, et inscrivant leurs œuvres dans l'histoire contemporaine du théâtre mondial. Sans aucun souci d'exotisme, le théâtre contemporain africain utilise la musique, la danse et le chant au cœur des œuvres. Ces expressions artistiques cessent d'être des éléments marginaux de l'action pour devenir gestes ou paroles à part entière. C'est particulièrement frappant dans les pièces de dramaturges africains contemporains<sup>2</sup>.

Vu le nombre important des articles que nous avons reçus, il a été décidé de scinder ce dossier consacré aux théâtres africains subsahariens en deux parties : un premier volume que nous présentons aujourd'hui revêtant plutôt un caractère historique sera consacré à quelques manifestations spectaculaires qui puisent leurs racines et s'ancrent dans diverses parties du continent noir ; et un deuxième volume, qui sera publié ultérieurement, dans lequel seront mises en lumière des trajectoires et des œuvres de certains hommes et femmes de théâtre africains les plus marquants.

Pour ouvrir ce premier volume sous-titré « Des manifestations culturelles aux spectaculaires », Sélom Gbanou (Gabon/Canada) propose une nouvelle lecture « désoccidentalisée » du théâtre africain en mettant en lumière les lois et les caractéristiques propres à un art qui puise ses fondements et sa quintessence dans les traditions, les croyances et le terroir africain. Ibrahim Ba (Sénégal), Aristide Sanama Nguillé (Cameroun) et Rodrigue Homero

Saturnin Barbe (Canada) prolongent cette exploration des traditions spectaculaires africaines en s'intéressant plus particulièrement aux relations entre tradition et oralité, pour le premier, au conte comme source d'inspiration du théâtre moderne africain pour le deuxième et au *Mvet*, terme qui est à la fois à un instrument de musique et une littérature orale chantée, récitée propre au peuple Ékang de la forêt équatoriale, pour le second. Puis c'est au tour du théâtre africain francophone d'être examiné au travers du prisme des transformations politiques (Abdelillah Krim, Maroc) et des théories postcoloniales, en ce qui concerne son expression au Cameroun (Guy Francis Tami Yoba, Cameroun). Certains contributeurs ont circonscrit leurs études à des périodes ou des courants bien précis. Ainsi Florence Kouassi Akissi (Côte d'Ivoire) nous retrace l'histoire du théâtre ivoirien moderne en s'arrêtant sur ses œuvres et ses auteurs les plus importants, quant à Fernand Nouwligbèto (Bénin), il expose une expérience inédite dans le paysage théâtral africain, celle initiée par l'EACE, une troupe universitaire exclusivement composée et animée par des étudiants de l'ex-Université Nationale du Bénin. Et pour finir, deux articles en guise d'ouverture mettent en lien les pratiques scéniques africaines avec le théâtre occidental : Abdelmajid Azouine (Maroc) met en lumière les « constituants négro-africains » qui sous-tendent certaines créations théâtrales modernes et Pierre Katuszewski (France) revient sur la programmation du focus Afrique subsaharienne du festival d'Avignon (2007) afin de démontrer comment le cantonnement et la réduction d'un art à ses spécificités ou à ses origines ethniques peut s'avérer une entreprise contre-productive et stérilisante.

Omar Fertat  
Zohra Makach

## Notes

1. Sylvie Chalay, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 15.
2. Comme Dieudonné Niangouna (Congo), Léandre Baker (Congo-Brazzaville), Kossi Efoui (Togo), Koulsy Lamko (Tchad), José Pliya (Bénin), Caya Makhélé (Congo-Brazzaville), Moussa Konaté (Mali), Koffi Kwahulé et Elie Liazéré (Côte d'Ivoire), Ousmane Aledji (Bénin), Mercédès Fouda (Cameroun), Michèle Rakotoson et Jean-Luc Raharimanana (Madagascar), Marcel Zang (Cameroun), Florent Couao-Zotti, Marcel Zang, Kuam Tawa, Mercédès Fouda (Cameroun), Kagni Alem, Rodrigue Norman (Togo), Youssouf Elmi Djibouti, Ludovic Obiang (Gabon)...