

Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ?

Céline Gahungu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/4210>

DOI : 10.4000/coma.4210

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Céline Gahungu, « Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? », *Continents manuscrits* [En ligne], 13 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 15 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/coma/4210>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.



Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ?

Céline Gahungu

- 1 C'est à partir du milieu des années soixante que la radiodiffusion française manifeste curiosité et intérêt à l'endroit du théâtre africain ; diffusée à partir de 1964, la série *Théâtre noir* propose des versions radiophoniques d'œuvres francophones et anglophones. Ce premier élan prend une nouvelle ampleur sous l'impulsion de Jacques Scherer, professeur à la Sorbonne Nouvelle et spécialiste de la dramaturgie classique qui jouera un rôle essentiel dans la genèse du Concours théâtral interafricain et la conservation de ses archives. Les premières pages de son essai *Le Théâtre en Afrique noire francophone* évoquent son itinéraire intellectuel au début des années soixante et retracent les prémices du prix littéraire¹. La production africaine, à cette période, est à ses yeux atone et, soucieux de remédier à cette situation, il entreprend une mission sous les plus hauts auspices : via l'ADEAC, l'Association pour le Développement des Échanges Artistiques et Culturels, le ministère de la Coopération lui demande de se rendre en Afrique afin de procéder à une évaluation de la dramaturgie francophone². De 1965 à 1966, Jacques Scherer sillonne dix États, y donne des conférences qui soulignent les attraits d'une coopération culturelle et rédige un rapport au fondement du Concours théâtral interafricain.
- 2 Une fois ce voyage achevé, vient le temps de la mise en œuvre. À la tête des programmes africains de l'OCORA, Françoise Ligier organise une réunion à laquelle les directeurs des radiodiffusions africaines sont conviés ; selon Françoise Ligier, l'opinion, au cours de cette rencontre, est unanime : le théâtre en Afrique francophone se porterait mal et il serait urgent de trouver le moyen de mettre fin à cet état³. C'est donc à Paris, en 1967, que le Concours théâtral interafricain est porté sur les fonts baptismaux et il revient à la radiodiffusion française de coordonner une entreprise dont l'ambition est d'assurer une promotion populaire et rapide des créations théâtrales africaines. Le médium radiophonique semble le meilleur moyen de mener à bien deux tâches : « susciter⁴ » un théâtre africain francophone et proposer un nouveau programme radiophonique. Le désir de ses initiateurs n'est pas de sélectionner des

chefs-d'œuvre pour en faire un équivalent du Grand Prix littéraire de l'Afrique Noire⁵, appelé par l'un de ses présidents, Robert Cornevin, le « Goncourt africain » ; la participation n'est pas restrictive puisque toutes les candidatures sont bienvenues dès lors qu'elles répondent à deux impératifs : les auteurs doivent être originaires d'Afrique francophone et envoyer une œuvre qui n'a jamais été diffusée. À mesure que le Concours prend en ampleur, des récompenses variées sont créées ; les sommes d'argent remises aux lauréats, les bourses d'étude en France et la perspective d'une diffusion radiophonique, voire d'une publication dans la collection « Répertoire théâtral interafricain » de l'ORTF-DAEC⁶, lui assurent une audience croissante et contribuent à l'ancrer dans le paysage littéraire et médiatique de la francophonie.

- 3 Chaque année, un comité de lecture anonyme⁷ formé en majorité de salariés de la radiodiffusion française évalue les pièces reçues puis en sélectionne cinquante-deux qui sont ronéotées. Quarante d'entre elles sont mises en voix et diffusées dans le cadre de l'émission *Première Chance sur les Ondes* ; douze autres, classées parmi les meilleures, sont proposées au jury final qui, à la fin des votes, décerne cinq prix. Avant que le Concours théâtral interafricain ne fasse l'objet d'une série de mutations dont le dernier avatar sera, en 2014, le Prix RFI Théâtre, des milliers de manuscrits parviendront à ses instances. Abondantes, tout à la fois écrites et radiophoniques, parfois conservées par des institutions, parfois hors les murs, les archives du Concours théâtral interafricain restituent une histoire – celle d'une production culturelle franco-africaine conçue pour faire émerger des talents dans un espace littéraire international.

Brève histoire du Concours théâtral interafricain

- 4 Le dispositif connaît un succès si prompt qu'il surprend ses créateurs qui ne savent comment traiter avec efficacité les nombreux manuscrits envoyés dès les premières éditions⁸. La médiatisation radiophonique et la possibilité, pour les dramaturges, d'être lus et de se confronter à un regard critique jouent un rôle de catalyseur. La trajectoire de Sony Labou Tansi suggère l'intérêt rapide suscité par ce prix littéraire. En 1969, sous le pseudonyme de Sony-Ciano Soyinka, l'écrivain présente une pièce inédite à ce jour, *Monsieur Tout-Court*, premier essai qui sera suivi de nombreux autres ; jusqu'au début des années quatre-vingt, tantôt seul, tantôt avec la troupe du Rocado Zulu Théâtre, il proposera des œuvres de manière quasi systématique. Les auteurs sont également sensibles au prestige de leurs lecteurs puisque, au cours des premières années d'existence du Concours, Jacques Scherer, Pierre-Aimé Touchard, administrateur de la Comédie-Française puis directeur du Conservatoire national d'art dramatique, Alain Trutat, fondateur des Ateliers de création radiophonique, André Clavé, à la tête du Studio École, et Yves Darriet, créateur d'œuvres radiophoniques pour l'ORTF, font partie du jury composé de vingt-trois membres.
- 5 Le Concours théâtral interafricain s'attire toutefois rapidement des critiques, liées au spectre des relations franco-africaines. Perçu comme une scorie de l'ère coloniale, il symboliserait l'impossibilité des écrivains africains francophones à être consacrés hors du giron français. Ce grief apparaît d'ailleurs avant même la création officielle du Concours, lorsque Jacques Scherer, dans le cadre de ses conférences africaines, défend le principe d'une coopération culturelle – des voix dissonantes s'y font entendre :

L'opposition, menée par Ousmane Sembène, dit qu'on veut lui imposer des principes européens, craint de perdre son originalité africaine, montre méfiance et susceptibilité, mais aussi méconnaissance de ses propres intérêts⁹.

Le Concours polarise des critiques qui s'attaquent à ses conséquences esthétiques : la fabrique, depuis Paris, de dramaturgies conventionnelles, modelées selon le goût des jurés et sans rapport avec les exigences de la scène car les évaluations s'inscrivent dans un cadre, au premier chef, textuel. Consciente des réalités d'instances littéraires françaises tournées vers les créations africaines – la lettre ouverte qu'elle adresse à Monique Blin, en 1993, s'achève par une réflexion douce-amère sur un théâtre sous tutelle dont les liens avec l'école William Ponty sont interrogés¹⁰ –, Françoise Ligier ne cessera pourtant jamais de défendre le Concours théâtral interafricain. Dès les origines, selon elle, le comité de lecture et le jury auraient été en grande partie formés d'Africains¹¹. Fil à fil, il faut donc démêler l'écheveau. Les douze pièces finalistes sont présélectionnées par des lecteurs professionnels – le comité de lecture –, chargés d'un premier dépouillement des œuvres. Qui sont les vingt-trois jurés ? Composé de personnalités françaises, le « jury de Paris » est complété par des membres que les directeurs des radiodiffusions africaines choisissent – la plupart du temps, les directeurs eux-mêmes dont peu sont familiers du théâtre et, plus largement, de la littérature. Si des voix africaines et françaises se mêlent pour attribuer prix et récompenses, il existe bien un déséquilibre géographique, selon une ligne de partage située entre professionnels du théâtre et jurés étrangers au monde des lettres¹².

- 6 Les instances du Concours prennent en compte ces réticences et se fixent un double objectif : africaniser son fonctionnement – le comédien congolais Pascal Nzonzi devient l'un des membres du comité de lecture au milieu des années soixante-dix¹³ ; sortir d'une approche textuelle du théâtre. Certaines règles sont modifiées et, à la fin des années soixante-dix, il est demandé d'enregistrer les pièces finalistes dans le pays de leurs auteurs et de présenter sur scène les œuvres qui obtiennent le Grand Prix. À partir de 1981, les troupes commencent à être valorisées grâce à la création d'un Prix du Théâtre Vivant. Sur le plan de la publication des lauréats, l'ORT-DAEC puis Radio France Internationale laissent place à CLÉ, maison d'édition située à Yaoundé, et à une collection tournée vers le public africain, « Monde Noir Poche » (Hatier), dirigée par Jacques Chevrier. Les critiques suscitées par le processus d'attribution des prix donnent lieu à une refonte entre 1988 et 1991 : deux jurys prennent respectivement en charge le Grand Prix du théâtre africain Tchicaya U Tam'si et le Grand Prix 1991 du Théâtre radiophonique. Dans le premier, quatre personnalités du théâtre africain occupent une place de choix pour départager les candidats ; dans le second, les directeurs des radiodiffusions africaines prédominent. Malgré les différents avenants ajoutés pas à pas au premier règlement, le Concours théâtral interafricain cessera d'exister sous cette forme à partir de 1992 ; un prix ouvert à tout l'espace francophone, le Prix RFI Spectacle vivant puis le Prix RFI Théâtre lui succéderont.

Les archives du Concours théâtral interafricain : essai d'état des lieux

Pour une cartographie des fonds

- 7 Cette brève présentation laisse présager que le Concours théâtral interafricain a généré des archives considérables en raison du statut des œuvres présentées – la plupart

d'entre elles étaient inédites et le sont demeurées –, des modalités de son règlement et de sa nature transmédiatique. Composée des manuscrits des pièces, de tapuscrits ronéotés, des versions radiophoniques qui y correspondent, des analyses critiques des comités de lecture, du règlement et de ses avenants, des correspondances et notes suscitées à l'occasion de chaque édition, des rapports rédigés par des cadres de l'ORTF, de RFI et d'organismes de subvention – le ministère de la Coopération, l'ACCT (Agence de coopération culturelle et technique) et l'UNESCO –, cette somme archivistique hétérogène a été, jusqu'à présent, peu exploitée et n'a jamais fait l'objet d'inventaires globaux¹⁴. Il est donc nécessaire, dans un premier temps, de s'essayer à une cartographie des fonds, démarche fondée sur leurs singularités.

- 8 Les modalités du Concours sont à l'origine d'une première particularité : les pièces retenues dans le cadre de *Première chance sur les ondes* ont été en partie retouchées par les salariés de la radiodiffusion française afin d'être adaptées au médium radiophonique – le règlement demande aux auteurs de souscrire à la pratique sans pouvoir exiger un droit de regard. Sur le plan institutionnel, la deuxième caractéristique de ces archives est leur disparité : réparties dans différentes institutions au gré de conventions, d'accords, de déménagements et des aléas de l'existence des acteurs du Concours, elles n'ont fait l'objet ni d'une politique globale de conservation ni de concertations entre les instances qui les ont accueillies au fil du temps.
- 9 Dans leur majorité, les manuscrits envoyés au Concours semblent avoir disparu. Les œuvres jugées dignes d'être finalistes ou radiodiffusées étaient ronéotées sans que les manuscrits fassent l'objet de soins particuliers – il reste donc principalement des tapuscrits conservés par la bibliothèque Gaston Baty (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), la Bibliothèque francophone de Limoges et la maison d'édition CLÉ où des fiches critiques font peut-être aussi partie des fonds. Quant aux manuscrits des pièces refusées par les comités de lecture, ils n'ont probablement pas été retournés à leurs auteurs, notamment en raison du coût lié à une telle opération¹⁵. Certains d'entre eux, toutefois, sont accessibles à la Bibliothèque francophone de Limoges¹⁶, notamment ceux de Sony Labou Tansi qui ne s'est pas séparé d'une partie de ses brouillons – c'est le cas de deux pièces de jeunesse, *Marie Samar* et *La Gueule de rechange*¹⁷. Sans doute existe-t-il d'autres exemples semblables qui requerraient des enquêtes systématiques menées chez les écrivains ou leurs ayants droit.
- 10 Grâce au travail entrepris par Jacques et Colette Scherer¹⁸, tous deux sensibles à la sauvegarde des traces du Concours théâtral interafricain, des archives en rapport avec les processus de sélection des œuvres sont accessibles à la bibliothèque Gaston Baty : fiches d'évaluation, répertoires des pièces, listes des œuvres présélectionnées consignées chaque année¹⁹ – curieusement, les rapports rédigés par les membres du jury ne s'y trouvent guère. Comment le choix de la bibliothèque Gaston Baty s'est-il imposé aux Scherer ? Jacques Scherer a enseigné à la Sorbonne Nouvelle, où il a fondé en 1983 le Centre de recherche sur la théorie et l'histoire du théâtre ; Colette Scherer, son épouse, a été responsable de la bibliothèque Gaston Baty et a dirigé le *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la bibliothèque Gaston Baty*²⁰. Les Archives nationales abritent, elles aussi, d'importants fonds transmis par RFI. S'y trouvent des rapports de mission et d'activité, des comptes rendus de réunions, des documents concernant la coopération radiophonique et des notes relatives à la diffusion des pièces. Aux documents accueillis par des institutions s'ajoutent également des archives hors les murs. Quelles sont-elles ? Des fonds documentaires

variés – correspondances, rapports, notes, documentations iconographiques, manuscrits ou tapuscrits parfois – conservés par des acteurs du Concours théâtral interafricain désireux d'en faire vivre la mémoire : ses créateurs et maîtres d'œuvre, Françoise Ligier, Jacques Scherer et Annick Beaumesnil, ses lecteurs et jurés, les comédiens et techniciens qui ont participé à la mise en voix des pièces.

- 11 Les archives sonores du Concours sont l'un de ses volets les moins connus, sans doute parce que les travaux de numérisation ont commencé il y a peu et sont toujours en cours. Des centaines de pièces ont d'ores et déjà été numérisées et peuvent être écoutées à l'Inathèque – notons qu'il n'existe pas d'inventaires précis, régulièrement mis à jour, et que la consultation ne peut avoir lieu à distance. Outre les œuvres diffusées dans *Première chance sur les ondes*, les documents radiophoniques consacrés au Concours – entretiens avec les dramaturges et les troupes primés, reportages sur les jurés, prises de parole de Françoise Ligier, messages de publicité destinés à susciter l'émulation des écrivains – sont également un gisement important pour la recherche. Jusqu'à présent, les archives radiophoniques conservées dans des États d'Afrique francophone n'ont pas été appréhendées : prendre connaissance des fonds dont les radiodiffusions africaines disposent sera une étape importante pour comprendre les complexités d'une entreprise conçue par ses initiateurs comme une production culturelle franco-africaine.

Quels usages ?

- 12 Bien des aspects de cette chronique mériteront d'être modifiés à mesure que l'exploration des archives progressera, mais nul doute que ces fonds apporteront un éclairage essentiel sur les rouages, les implicites et les conséquences d'un prix encore peu étudié. Ils constitueront aussi un point d'observation privilégié pour envisager deux réalités du métier d'écrivain – le travail de l'écriture et, selon la terminologie de Pierre Halen²¹, les dynamiques d'insertion dans le « système littéraire francophone ». Deux pistes de recherche, qu'il serait parfaitement possible de conjuguer, se laissent deviner : d'une part, des approches poétiques, liées aux processus d'écriture déployés par les écrivains, et, d'autre part, des questions plus générales, situées dans le champ de l'histoire littéraire. On songe au rôle cardinal joué par des agents de l'institution littéraire à l'image de Françoise Ligier et de Jacques Scherer – la première a fait figure de conseillère auprès d'auteurs et d'intercesseur auprès d'éditeurs ; le second a œuvré sous l'autorité des pouvoirs publics français lors de sa tournée africaine –, aux champs de force auxquels les écrivains se sont confrontés *via* des dispositifs de sélection et, enfin, aux supports et modes de circulation de leurs œuvres.
- 13 Au-delà d'études biographiques consacrées à des figures majeures telles que Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Raharimanana ou Sony Labou Tansi, les archives contribueront à éclairer la manière dont le Concours a été utilisé comme un levier, voire comme une rampe de lancement, que les écrivains aient atteint ou non une forme de reconnaissance institutionnelle²².
- 14 Si les voies qui s'ouvrent à la recherche sont nombreuses, les écueils le sont également. À l'absence d'inventaires systématiques et à la dispersion des archives s'ajoute la difficulté de les localiser et, dans certains cas, d'y accéder. Peut-être l'une des pistes à venir sera-t-elle une entreprise de valorisation des fonds – les modèles éditoriaux numériques semblent adaptés à un tel corpus, à l'image de la plateforme d'édition

scientifique Eman ; l'équipe « Manuscrits francophones » de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) y a d'ores et déjà créé un Espace Afrique-Caraïbe dans lequel des archives de Jean-Joseph Rabearivelo, Mouloud Feraoun et Sony Labou Tansi, mises en ligne, sont commentées.

- 15 Quelle que soit la nature des obstacles, les fonds du Concours théâtral interafricain sont capitaux tant ce dispositif dramaturgique et radiophonique soulève d'importantes questions qui traversent les approches méthodologiques et les champs disciplinaires. Loin d'être disjointes, tous ces aspects sont liés et ont les archives pour centre névralgique : analysées dans leur globalité, celles-ci délivreront des informations déterminantes sur les liens entre les francophonies littéraire, politique et médiatique.

Fig. 1 : Campagne promotionnelle du Concours théâtral interafricain

Tout au long de son existence, le Concours théâtral interafricain sera conçu comme un prix destiné à faire émerger de nouveaux talents, à l'image de Kossi Efoûi.

Fonds Annick Beaumesnil

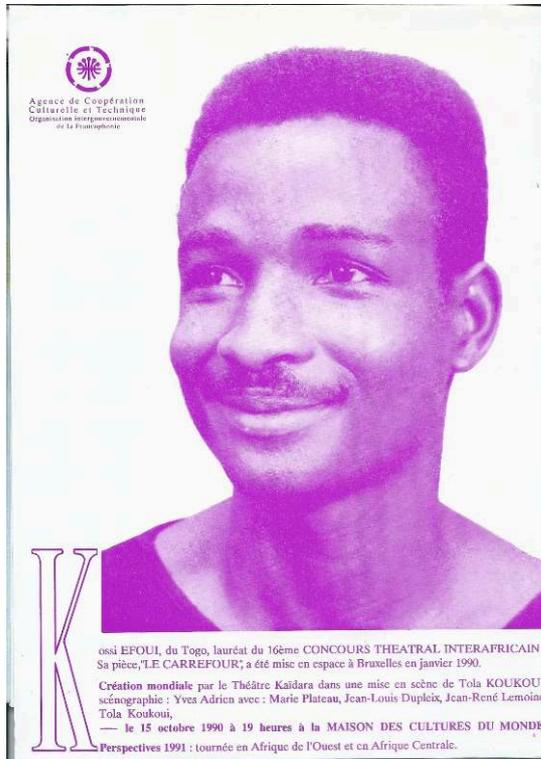


Fig. 2 : Campagne promotionnelle du Concours théâtral interafricain

La volonté de mettre en valeur les troupes africaines conduit à la création du prix Théâtre Vivant.

Fonds Annick Beaumesnil

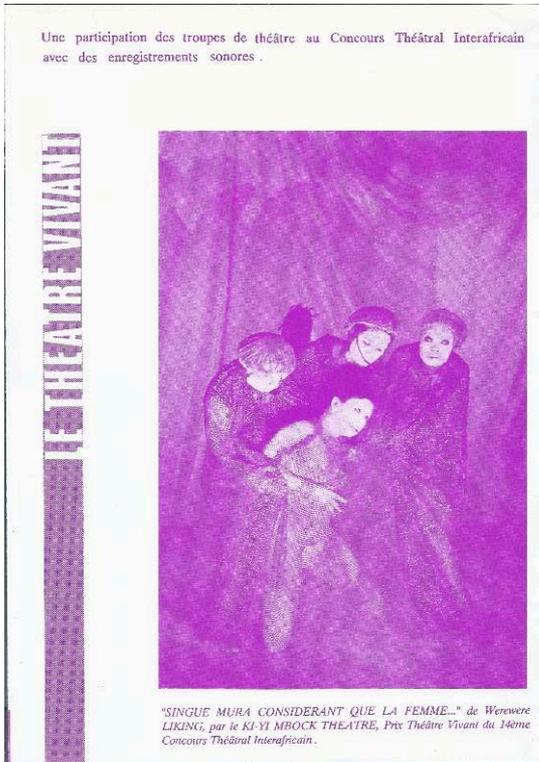


Fig. 3 : Campagne promotionnelle du Concours théâtral interafricain

Le médium radiophonique est au centre d'un dispositif dont l'ambition est de « susciter » des créations théâtrales africaines, selon le mot de Françoise Ligier, et de les diffuser le plus largement possible, en France comme sur le continent africain.

Fonds Annick Beaumesnil



NOTES

1. Jacques Scherer, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.
2. En 1963, dans la volonté de s'occuper avec efficacité des échanges culturels, le ministère de la Coopération se dote d'une structure autonome consacrée à ces questions, l'ADEAC, l'Association pour le Développement des Échanges Artistiques et Culturels.
3. Françoise Ligier, « Le théâtre africain et le concours théâtral interafricain », *Quel théâtre pour le développement en Afrique ?*, Dakar ; Abidjan ; Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1985, p. 117-135.
4. Françoise Ligier, « Vingt-cinq ans à la découverte des auteurs francophones », dans *Textes et dramaturgies du monde 1993*, Françoise Ligier, Caya Makhélé (dir.), Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1993, p. 44.
5. Ruth Bush, Claire Ducournau, « La littérature africaine de langue française, à quel(s) prix ? Histoire d'une instance de légitimation littéraire méconnue (1924-2012) », *Cahiers d'études africaines*, 2015/3, n° 219, p. 535-568. Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture & Société », 2017.
6. La DAEC est la Direction des affaires extérieures et de la coopération ; en 1969 et à la suite de l'OCORA, elle prend en main l'organisation du Concours théâtral interafricain avant que RFI ne lui succède en 1975.
7. L'anonymat n'est cependant pas total car, à partir du milieu des années soixante-dix, certains lecteurs signent de leurs initiales les fiches critiques dans lesquelles ils notent leurs remarques. C'est ainsi que la mention *F.L* – Françoise Ligier, sans doute – apparaît régulièrement, d'une édition à l'autre.
8. Céline Gahungu, Nicolas Martin-Granel, « Entretien avec Annick Beaumesnil et Frédérique Leroux », 31 octobre 2018. C'est à partir de 1971 qu'Annick Beaumesnil a commencé à travailler aux côtés de Françoise Ligier avant de prendre sa succession en 1995. Journaliste culturelle pour RFI, Frédérique Leroux a œuvré à la captation des pièces radiophoniques.
9. Cette citation figure dans l'article de Sylvie Chalaye, « Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone ? », *Africultures*, n° 83, décembre 2010. Sylvie Chalaye précise, dans une note, que les propos relatifs à Ousmane Sembène sont tirés de « Notes sur les conférences et les colloques africains d'initiation à la création théâtrale de M. Jacques Scherer, professeur à la Sorbonne, vendredi 3 décembre 1965, Archives privées. »
10. Françoise Ligier, « Lettre ouverte à Monique Blin à l'occasion d'un anniversaire », *Notre Librairie*, « Créateurs africains à Limoges. Festival international des francophonies en Limousin », numéro hors-série, septembre 1993, p. 10-13. Monique Blin est la première directrice du Festival international de la francophonie créé par Pierre Debauche en 1984. Destinée à former les cadres de l'AOF, l'École normale William Ponty accorde une importance croissante au théâtre à partir des années trente, sous l'impulsion de Charles Béart. Bernard Mouralis, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984. L'héritage du théâtre de William Ponty a également été interrogé par Alain Ricard dans « Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest : situation et perspectives », *Études littéraires*, vol. 7, n° 3, décembre 1974, p. 449-476.
11. Françoise Ligier, « Le théâtre africain et le concours théâtral interafricain », *loc. cit.* Françoise Ligier, « Vingt-cinq ans à la découverte des auteurs francophones », *loc. cit.*
12. Ruth Bush, Claire Ducournau, « La littérature africaine de langue française, à quel(s) prix ? Histoire d'une instance de légitimation littéraire méconnue (1924-2012) », *art. cit.*, p. 552.
13. Les initiales de Pascal Nzonzi figurent dans un nombre croissant de fiches de lecture au cours de cette période.

14. Deux thèses et un essai tiré d'une thèse sont consacrés au Concours théâtral interafricain sans que les archives fassent l'objet d'un traitement particulier. Rogo Koffi M. Fiangor, *Le Théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002. Abdoulaye Ganaba, *Analyse thématique et sociologique des pièces du Concours théâtral interafricain francophone de 1967-8 à 1973*, thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle, 1976, bibliothèque Gaston Baty, DB 68. José Pliya, *Le Concours théâtral interafricain 1967-1991. Étude d'une activité culturelle*, thèse soutenue à l'Université Charles de Gaulle de Lille, 1993, bibliothèque Gaston Baty, DB 549.

15. Le quatorzième article du règlement de 1969 stipule que les manuscrits ne seront pas retournés à leurs auteurs. Ce point est pourtant à vérifier car Annick Beaumesnil et Frédérique Leroux, lors de l'entretien qui s'est déroulé le 31 octobre 2018, n'étaient guère d'accord à ce sujet : la première défendait l'idée d'un retour des manuscrits aux auteurs ; la seconde plaideait l'inverse. Dans l'état actuel de nos connaissances, nous adoptons l'hypothèse de Frédérique Leroux – le procédé évoque celui des maisons d'édition.

16. Il est possible d'en consulter les numérisations en suivant ce lien : <http://sonylaboutansi.bm-limoges.fr/>.

17. Outre le tapuscrit de *Marie Samar* (Concours théâtral interafricain, 1970), la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges abrite l'une des premières versions de la pièce : <http://sonylaboutansi.bm-limoges.fr/items/show/224>. Éliminée de l'édition de 1974, la pièce intitulée *La Gueule de rechange* n'a jamais été ronéotée, mais l'écrivain en avait conservé un état qui a fait l'objet d'un dépôt : <http://sonylaboutansi.bm-limoges.fr/items/show/189>. Cette pièce a été publiée par Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini dans *La Chair et l'idée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 39-98.

18. Céline Gahungu, « Entretien avec Colette Scherer », 29 octobre 2018.

19. Les fonds conservés au sein de la bibliothèque Gaston Baty sont consultables sur le moteur de recherche Virtuose : <https://www.dbu.univ-paris3.fr/accueil-dbu>.

20. Colette Scherer (dir.), *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la bibliothèque Gaston Baty*, Paris, Cahiers de la bibliothèque Gaston Baty, 1995.

21. Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Études réunies par Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68. Pierre Halen, « "Le système littéraire francophone" : quelques réflexions complémentaires », dans *Les Études littéraires francophones : états des lieux*, Jean-Marc Moura, Lieven d'Hulst (éd.), Villeneuve-d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 25-38.

22. Romuald Fonkoua, Pierre Halen (dir.) avec la collaboration de Katharina Städtler, *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2001.

RÉSUMÉS

Créé par l'Office de coopération radiophonique (OCORA) en 1967, le Concours théâtral interafricain, objet radiophonique et compétition dramaturgique, poursuit deux objectifs : surmonter les difficultés d'accès à l'édition et aux structures de représentation ; sur la demande des directeurs des radiodiffusions africaines, initier un programme tout à la fois culturel et

attractif. Du tournant des années soixante à 1991, depuis l'OCORA jusqu'à Radio France Internationale (RFI), le Concours théâtral interafricain devient, au gré de ses éditions, une instance destinée à légitimer les dramaturges africains. Fondée sur une recherche en cours, cette chronique s'intéressera à ses archives encore très largement méconnues et étudiées.

INDEX

Mots-clés : concours théâtral interafricain ; Office de coopération radiophonique (OCORA), Radio France Internationale (RFI) ; francophonies ; archives

AUTEUR

CÉLINE GAHUNGU

Chargée de cours au sein de la Faculté des Lettres de Sorbonne-Université, co-responsable de l'équipe « Manuscrits francophones » de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM/CNRS), Céline Gahungu a publié, en janvier 2019, un essai intitulé *Sony Labou Tansi, Naissance d'un écrivain* (CNRS Éditions, « Planète Libre Essais »).