

Article

« Notes sur les pratiques théâtrales en Afrique noire : dramaturgies contemporaines et logiques festivières »

Kangni Alem

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 31, 2002, p. 82-90.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041489ar>

DOI: 10.7202/041489ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Notes sur les pratiques théâtrales en Afrique noire : dramaturgies contemporaines et logiques festivalières

Nous commencerons cet article par deux anecdotes liées à deux festivals auxquels nous avons récemment participé, en qualité de juré d'abord, en qualité de programmateur ensuite. Le premier, s'est tenu en Tunisie et le deuxième, au Togo.

En novembre 1999, au sortir des Journées théâtrales de Carthage, un constat quasi général d'échec pouvait être dressé quant à la participation des troupes africaines¹. À ce propos, nous avons signalé la relative « invisibilité » de ces troupes, malgré la richesse dramatique du continent et celle des expériences passées dont elles auraient pu se prévaloir, et avons imputé cet état de choses à une confusion caractérisée entre esthétique et idéologie, mais aussi au fait que les troupes officielles (nationales, d'État...) avaient eu plus de facilités que les compagnies privées pour se déplacer jusqu'à Tunis pour représenter leurs pays. Pareille situation n'a pas que

1. Afrique du Sud, monothéâtre par Thembi Mtshali, auteure et actrice, *A Woman in Waiting*; Bénin, Théâtre Wassangari, *Atakoun* de Florisse Adjanothoun; Burkina Faso, Fadjirilo Théâtre, *Les travaux d'Ariane* de Caya Makhélé; Guinée, Théâtre national de Guinée, *Femmes d'Afrique* de Ahmed Tidiane Cissé et Zenab Diallo; Sénégal, Les 7 Kouss, *Moments privés et visions de l'avenue William Ponty*, écriture collective; Nigéria, The State Theater and Dance Company, *Yemoja*; Soudan, Théâtre national - Théâtre de la Place, *Salman Zaghrat* d'Ali Mehdi. Nous avons exclu de cette liste l'ensemble des troupes du Maghreb.

des avantages. Il est évident que le manque de moyens dont souffrent les compagnies indépendantes empêche la plupart d'entre elles d'être présentes aux rendez-vous des grands festivals de théâtre ; le champ reste alors libre aux troupes officielles dont la mission, entre autres, est de jouer la carte de la représentation culturelle à l'étranger de leur pays respectif, voire du continent africain. Cependant, la plupart du temps et dans bien des festivals, force est d'admettre que « la vitrine officielle du théâtre africain a toutes les allures d'une vitrine de musée, certains spectacles complètement folkloriques rappelant étrangement le théâtre des Nations dans les années 60' » (Alem, 1999 : 9).

C'est une situation qui perdure depuis la période de l'accession à l'indépendance (post-indépendances), au cours de laquelle ont été créés la plupart des troupes nationales, dont l'un des objectifs avérés s'est toujours exprimé en terme de représentation à l'étranger des valeurs culturelles d'une nation. À l'origine, en effet, ces troupes avaient pour but de participer à l'éducation des masses par la culture et de porter le flambeau des cultures nationales à l'étranger. Beaucoup d'entre elles ont cherché à démontrer l'existence d'un théâtre africain traditionnel² par une collecte systématique de ses formes théâtrales et une tentative de les populariser, de les mettre au goût du public en les amputant de leur caractère sacré, selon une équation que l'on pourrait ainsi formuler : *rituel* – *gnose* = *théâtre*. C'est pourquoi la pratique du théâtre amateur fut longtemps le parent pauvre du théâtre officiel auquel étaient destinés les maigres subsides concédés par l'État aux ministères de la Culture. Certes, la tendance s'est inversée au cours de ces dernières années, les troupes non officielles regagnant un semblant de visibilité avec la crise de l'État, mais l'esprit d'ambassade persiste chez les fonctionnaires du théâtre africain qui ont de la peine à opérer une reconversion radicale. Comment expliquer, par exemple, le geste héroïco-comique de la Troupe nationale du Congo (Brazzaville), débarquant sans invitation à l'édition 2000 du Festival international de théâtre du Bénin (Fitheb) – tous frais payés par « le chef de l'État [réponse du responsable de la troupe] », en pleine guerre civile à Brazza – pour, disait le même responsable, « représenter le Congo »... comme si un festival équivalait à un sommet de l'Organisation de l'Unité Africaine ou à toute autre manifestation du genre !

Rappelons encore le vif débat qui a récemment divisé l'équipe de programmation du Festival de théâtre de la fraternité (Festhef), qui se tient chaque année à Assahoun, à 50 kilomètres de Lomé, capitale du Togo. Les critères de sélection de l'édition 2000 prévoient deux catégories de spectacles, répartis en *in* et en *off*. Le

2. Sur la signification idéologique du concept de troupe nationale, voir Kangni Alem (1998).

déséquilibre important entre les troupes de la capitale et celles de province avait conduit les organisateurs à retenir un trop grand nombre de compagnies basées à Lomé. Il fallait donc reclasser certaines d'entre elles en *off* pour équilibrer la programmation. Il y eut alors un vif débat autour d'un spectacle de concert-party, genre théâtral qui se situe entre comique et mélodrame, proposé par une compagnie de la capitale togolaise. Les uns jugeaient le genre peu représentatif de l'image du théâtre que la direction du festival entendait imposer, non pas au public local, mais aux médias, aux acheteurs et aux producteurs étrangers invités. Les autres, par contre, entendaient libérer le festival de sa soumission implicite aux lois univoques de la mondialisation culturelle et proposer un éventail plus contrasté des pratiques théâtrales endogènes. D'autant plus que le concert-party pratiqué par la compagnie en question renouvelait le genre caractérisé en général par une indigence scénographique et un manque d'actualité des sujets traités (Alem, 1998 : 110).

Ici apparaît clairement le sens de ce que nous entendons par *logique festivalière*, soit un mélange d'attente et de non-dits, de contrainte et de soumission à des règles implicites ou explicites. Ces deux exemples nous suffiront à poser notre hypothèse de travail : à savoir qu'en Afrique même ou hors du continent, les festivals de théâtre obéissent à des logiques de programmation spécifiques et les compagnies théâtrales qui choisissent d'y participer aussi. Cela dit, il convient d'analyser l'impact de ces logiques sur le travail des compagnies africaines, non seulement en termes esthétiques et artistiques mais aussi en termes stratégiques dans des environnements où l'absence comme la mise en place de « politiques culturelles » ressortissent à des enjeux de pouvoir.

Le prêt-à-porter théâtral : les compagnies africaines et la logique de marché

Produire et tourner régulièrement des spectacles à l'année, sur le plan local, relève la plupart du temps d'un travail de titan. La demande est grande pour des spectacles de qualité, mais les moyens pour les créer sont inexistantes ou insuffisants dans le meilleur des cas. À titre d'exemple, le coût moyen d'une production théâtrale de qualité semi-professionnelle qui emploie huit comédiens avoisine globalement un million de francs CFA (10 000 FF), budget hors tournée. La plupart des compagnies ne disposant pas de cette somme en banque, il va de soi que leur seul recours reste l'emprunt (pratique rare mais réelle) ou la demande de subventions à des institutions culturelles locales telles que l'Union européenne (directement ou à travers les projets du PSICD³), la Mission française de coopération et d'action culturelle, l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT), les ambassades étrangères, ou quelques subsides glanés auprès d'entreprises privées. Bref, du travail de porte

à porte dont ne bénéficient que les compagnies qui ont déjà une certaine visibilité ou quelque crédit auprès de ces « bailleurs de fonds » assez particuliers. Sans vouloir jeter la pierre à qui que ce soit et sans verser dans la polémique sur le bien-fondé de telles démarches, il faut simplement reconnaître que, en tout état de cause, dans un contexte culturel où la démission de l'État est le plus souvent déjà consommée, l'alternative se résume à créer ou disparaître.

Une fois le spectacle créé, vaille que vaille, se pose un autre problème crucial, celui de sa diffusion. Là encore, les réalités du terrain, du moins en ce qui concerne l'Afrique francophone, contraignent à des choix encore plus réduits. Il est aisé de faire la liste des lieux de chute des productions théâtrales dans ces pays démunis d'infrastructures appropriées. Dans les capitales, les centres culturels étrangers viennent en tête de liste, parce qu'ils sont toujours les mieux équipés, suivis en province (exclusivement) des salles polyvalentes appartenant aux municipalités, à des institutions scolaires laïques ou confessionnelles. Les salles privées sont rares et souvent onéreuses, parce qu'elles imposent aux compagnies un surcroît d'investissement en locations diverses : matériel technique, sièges pour les spectateurs, personnel de sécurité, etc. Seules les troupes de théâtre populaire osent encore se produire en dehors de ce circuit classique en investissant des lieux aussi peu conventionnels que les cours des bars, des « maquis⁴ » et autres clubs de danse. La durée de vie d'un spectacle, dès lors, théâtre populaire excepté, excède rarement trois mois.

Par conséquent, sortir du cadre local devient un impératif, si l'on veut prolonger la vie des spectacles et valoriser le travail des acteurs, surtout lorsqu'il s'inscrit dans un contexte semi-professionnel, antichambre à une éventuelle professionnalisation en cas de succès et de reconnaissance, ce qui demeure le rêve de presque toutes les compagnies théâtrales qui naissent et meurent au jour le jour sur l'ensemble du continent africain. Cette stratégie d'expansion visera d'abord le marché régional, à travers les rares festivals de théâtre qui existent localement et dans les pays voisins, puis le marché international pour les compagnies les plus chanceuses qui se feront remarquer, au cours de ces festivals et marchés des arts régionaux, par des programmateurs de salles de spectacles, de festivals, des acheteurs venus d'Europe, d'Amérique, du Canada et d'ailleurs à la recherche de créations nouvelles et étrangères pour leurs publics. Mais à quelles conditions s'effectue ce passage du

3. Programme de soutien aux initiatives culturelles décentralisées, un programme de l'Union Européenne.

4. Rien à voir avec la résistance française ! Mot d'origine ivoirienne désignant gargotes et autres restaurants populaires.

marché local au marché mondial ? À quelles règles obéissent ces mutations artistiques ?

Certains analystes de la scène théâtrale africaine en ont souvent fait la remarque : il y a toujours une certaine part d'artifice dans certains spectacles africains destinés au marché extra-continentale, et qui dépasse la nécessaire adaptation du spectacle pour en faciliter la réception esthétique, voire anthropologique à l'étranger. Récemment, l'ancienne directrice d'un célèbre festival francophone confirmait, lors d'un forum tenu en Afrique, que dans le cadre de ses tournées de programmation, il lui était arrivé, plus d'une fois, de sélectionner des spectacles qu'elle trouvait riches du fait, justement, de leur ancrage dans une logique culturelle et de retrouver ces mêmes spectacles sensiblement modifiés afin, semblait-il, de l'adapter au goût des spectateurs européens. Le festival d'accueil était alors accusé par la presse et les professionnels de programmer des créations qui véhiculent des clichés sur l'Afrique et son imaginaire artistique. Quant à la troupe, elle s'en tirait avec un cachet substantiel mais sans contrat de tournée, recevant les ovations ambiguës d'une partie du public acquis à la défense et illustration d'un authentique théâtre africain. Cette démarche de normalisation au *goût du public*, concept flou et tendancieux, illustre non seulement la perversité du système de marché, mais aussi la dépendance du théâtre africain vis-à-vis de l'extérieur. Que cette dépendance soit d'ordre infrastructurelle, passe encore. Les troupes africaines, comme toutes les autres compagnies du monde, ont besoin de voyager, d'aller à des festivals, de bénéficier des infrastructures techniques du Nord. Mais là où le bât blesse, c'est lorsque les décideurs artistiques en Occident semblent vouloir profiter de cette attente légitime pour distiller leur idéologie, influencer les productions du Sud.

Il y a un certain cynisme dans les propos cités plus haut de l'ex-directrice de festival. Selon elle, il faudrait attribuer cet état des choses aux seules troupes africaines, qui aliènent leurs productions dans le souci de plaire à l'Occident. Mais en réalité, le fait est plutôt marginal. La vérité réside ailleurs, dans le *diktat* subtil imposé aux créations théâtrales africaines jugées dans tous les cas immatures. Les professionnels africains se souviendront longtemps des sarcasmes de Bernard Faivre d'Arcier, directeur du Festival d'Avignon, qui déclarait en 1994 préférer programmer, après l'Asie, tout autre continent que l'Afrique, parce qu'à son avis le théâtre africain n'avait pas atteint la *modernité* nécessaire pour lui ouvrir les portes du Palais des Papes ! Symptôme de la mentalité néocoloniale, on enverra au nom de la coopération artistique des metteurs en scène européens polir sur le terrain le travail des artistes africains. Situation que certains créateurs acceptent par opportunisme, et contre laquelle d'autres se rebiffent par souci de préserver l'indépendance et l'intégrité de leur travail. D'autant plus que cette coopération fonctionne à sens unique.

Les metteurs en scène africains ne sont jamais sollicités pour épauler leurs collègues européens qui s'attaquent au répertoire du théâtre africain⁵. Le haut lieu de ces pratiques fut, pendant longtemps, le Festival des Francophonies de Limoges, en France, qui permit à plus d'un sorcier africain de succomber au piège de la francophonie (Devésa, 1996). On peut espérer que la situation va évoluer, avec la récente nomination qui de Patrick Le Mauff. Selon Sylvie Chalaye,

loin de s'inscrire en rupture avec le travail que Monique Blin, durant 16 ans, a accompli notamment à l'égard des théâtres d'Afrique, Patrick Le Mauff veut prolonger cette démarche d'ouverture et d'engagement sans compromission avec les effets de mode et qui a fait du Festival de Limoges un événement théâtral alternatif à côté de grandes manifestations comme le Festival d'Avignon ou le Festival d'Automne à Paris. Patrick Le Mauff radicalise même cette position eu égard à la notion de francophonie en défendant une conception fondamentalement articulée au principe de la rencontre, voire du concert. Francophonies doit rimer avec polyphonies (Chalaye, 2001 : 67).

Quand on sait que cette fameuse polyphonie a toujours été prônée, mais jamais appliquée, on se prend à rêver d'un nouveau tournant. Car la polyphonie refuse la logique de marché et ses codes d'étalonnage du produit culturel. La soumission à ce diktat mercantile dénature le visage des spectacles africains qui s'exportent, car les spectacles sont d'abord créés pour des publics locaux. Et l'on s'attendrait plutôt à ce que ce fût cet ancrage artistique qui attire les marchés européens, de la même manière que le théâtre asiatique ou océanien a ses entrées sur les scènes occidentales.

Le principe de Sankofa ou comment contrer la logique mondialiste

Les forces de l'argent, qui manquent cruellement aux créateurs du Sud, sont à l'origine de ce déséquilibre évident. Ceux-ci créent pour le Sud mais doivent vendre leurs produits au Nord pour survivre et acquérir une visibilité internationale. Du moins le croient-ils. La configuration « mondialiste » d'un tel rapport de forces ne fait qu'accroître le déséquilibre, car l'impact sur certaines sociétés du globe de ce capitalisme mondialisé et informatisé ne fait qu'accroître la pauvreté à travers la planète. Dans ce mouvement mondialiste, une réalité s'impose : des territoires

5. Cas rare en France. Une fois, les burkinabés Jean-Pierre Guingané et Idrissa Ouedraogo, ce dernier plutôt réalisateur de cinéma, furent invités à la Comédie Française pour la création d'un texte d'Aimé Césaire. Mais l'expérience tourna court : par insubordination ? caprice ? rejet ? des comédiens de l'illustre maison !

immenses sont laissés pour compte, à commencer par l'Afrique, soumise à un véritable *apartheid technologique*⁶, abandonnée à la rapacité de chefs d'États prédateurs.

Certains créateurs africains ont de tout temps voulu réagir contre cette uniformisation culturelle guidée par la plus cynique logique matérialiste. On en veut pour exemple la position longtemps iconoclaste et marxisante du dramaturge nigérian Femi Osofisan refusant de publier à l'étranger :

when you publish abroad, the publishers have to think of their audience there, their readership. That is why most of the books were anthropological in nature, because the audience there, that was what they wanted to know... So people would abandon the story half way and write about exotic rituals. We did not want that kind of thing. Our audience is here and we wanted to discuss with our audience directly, about their immediate concerns⁷ (cité dans Awodiya, 1993 : 137).

Ces créateurs poursuivent le même objectif que s'assignent à travers le monde les différentes formes de fondamentalisme islamique ou chrétien, les différents types d'action écologiste, les mouvements transnationaux dépourvus de chefs, de direction centralisée, qui se développent au hasard d'initiatives locales et imprévisibles grâce, justement, à l'échange généralisé des informations. Il ne s'agit pas dans cette lutte de rejeter l'exceptionnel débouché que constituent les festivals étrangers. Au contraire, il s'agit d'en infléchir la logique vers plus d'ouverture à l'autre tel qu'en lui-même sa culture et ses expériences de sujet moderne le façonnent. Il y a là un enjeu de pouvoir difficile, car cela équivaut à ne pas se laisser imposer des canons de création venus d'ailleurs, mais à construire et à défendre des esthétiques différentes.

Les dix dernières années du XX^e siècle ont été assez difficiles pour les troupes africaines embarquées dans l'aventure de la conquête du marché occidental. Mais si beaucoup y ont perdu une partie de leur âme, quelques unes ont connu le succès. L'extraordinaire réussite des spectacles de « conte théâtralisé », un nouveau genre où se sont illustrées des troupes comme la Compagnie Zitic du Togo et Wassangari du Bénin, témoigne de la vitalité sur le terrain des créateurs africains. Entre recherche

6. Manuel Castells, sociologue à l'Université de Californie (Berkeley), rappelle, par exemple, dans *L'ère de l'information*, qu'il y a plus de lignes téléphoniques à Manhattan que dans toute l'Afrique subsaharienne ! Ne parlons pas, dans ces conditions, des structures d'État pour la diffusion culturelle.

7. « Pour publier à l'étranger, les éditeurs doivent penser à l'auditoire, au lectorat. Voilà pourquoi la plupart des ouvrages étaient de nature anthropologique, puisque c'est ce que voulait l'auditoire. Alors les auteurs abandonnaient l'histoire à mi-chemin et écrivaient plutôt des descriptions de rituels exotiques. Nous ne voulions rien de ce genre. Notre auditoire est ici, et nous voulions discuter directement avec lui au sujet de leurs préoccupations. »

contemporaine et retour aux traditions orales, ce qui implique une approche linguistique éclatée, le genre illustre bien ce qu'est le théâtre en Afrique aujourd'hui, un théâtre accessible aux masses, très loin du théâtre d'élite, universitaire et bourgeois qui a caractérisé les premières années d'indépendance. Un théâtre de la traversée, en somme, « qui se refuse aussi bien au repli identitaire, névrotique et revendicatif, qu'à la dissolution dans un universalisme coagulant » (Bidima, 1997 : 108). L'équivalent du « principe de Sankofa », l'oiseau mythique de la légende Akan (Ghana) qui vole toujours vers l'avant la tête tournée vers l'arrière, conscient qu'un saut trop brutal vers le futur pourrait occasionner l'effondrement brutal des rêves⁸. La force et l'identité du théâtre d'Afrique se trouveraient-elles dans ce principe ? Si oui, il faut espérer que dans les dix prochaines années de nouveaux créateurs émergent pour conduire le théâtre africain vers plus de respect et plus d'autonomie.

Que ce soit en Afrique même ou hors du continent, les festivals de théâtre obéissent à des logiques de programmation spécifiques et les compagnies théâtrales qui choisissent d'y participer aussi. L'objet de cet article est d'analyser l'impact de ces logiques sur le travail des compagnies africaines, non seulement en termes esthétiques, artistiques mais aussi en termes stratégiques dans des environnements où l'absence ou la mise en place de « politiques culturelles » ressortissent à des enjeux de pouvoir.

In or out of Africa, theater festivals have their specific logics of programming plays and playwrights. Therefore, companies that choose to participate in those festivals have to « lose » some of their integrity, in order to be accepted or invited. This paper tries to analyze the impact of these logics on the African companies' work, not only in aesthetic and artistic terms but also in strategic terms, since most of them are working in environments without any cultural politics and depend on Western ideas of what is or must be theater in Africa.

Écrivain, dramaturge et metteur en scène, Kanqui Alem est le fondateur de l'Atelier Théâtre de Lomé, troupe de théâtre dont le travail se veut ouverture à une esthétique théâtrale médiane. Grand Prix Tchicaya U Tam'si (Prix du Concours théâtral interafricain) en 1990, il a été auteur en résidence au Festival des Francophonies de Limoges, ainsi qu'au International Writing Program de l'Université de l'Iowa. Il est membre du Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines de l'Université Bordeaux III. Dernières publications : Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux ; Cola cola jazz (roman), Paris, Dapper ; Atterrissage (théâtre), Paris/Libreville, Éditions Ndzé.

8. Kofi Anyidoho a développé l'idée du « Sankofa principe » dans un article à paraître dans la revue *Politique africaine*, « National identity and the language of metaphor : an introductory statement », texte inédit d'une conférence prononcée à l'Institut français de recherche en Afrique, Université d'Ibadan, 4-5 novembre 1999.

Bibliographie

- ALEM, Kangni (1998), « Note sur les pratiques théâtrales contemporaines en Afrique Noire », *Palabres*, Bremen , vol. II, n° 1-2 (juin), p. 103-112.
- ALEM, Kangni (1999), « Les leçons d'une participation africaine », *Le Temps* (quotidien tunisien), 24 novembre, p. 9.
- AWODIYA, Muyiwa P. (dir.) (1993), *Excursions in Drama and Literature : Interviews with Femi Osofisan*, Ibadan (Nigeria), Kraft Books.
- BIDIMA, Jean-Godefroy (1997), *L'art négro-africain*, Paris, PUF. (Coll. « Que sais-je ».)
- CHALAYE, Sylvie (2001), « Limoges 2000 : engagement théâtral en terre de Francophonie », *Africultures*, n° 34 (janvier), p. 67. Article disponible sur le site Internet de la revue : <<http://www.africultures.com>>
- DEVESA, Jean-Michel (1996), « Sony Labou Tansi, un sorcier au piège de la francophonie », *Coups de théâtre*, Paris, L'Harmattan, n° 7-8, p. 57-71.